

PER LA PITTURA FIORENTINA FRA LA FINE  
DEL XIII E L'INIZIO DEL XIV SECOLO.  
IL NOTAIO MATTEO DI BILIOFFO, L'ARTE,  
L'APPRENDISTATO E ALCUNI ARTISTI DEL SUO TEMPO

Nicoletta Baldini

...e con quella fede che si ricerca  
alla verità della storia e delle cose che si scrivono  
Giorgio Vasari, *Le Vite*, 1550

Nei due registri di imbreviature del notaio Matteo di Biliotto che coprono gli anni dal 1294 al 1296 e dal 1300 al 1314, si trova menzionato un numero considerevole di pittori fiorentini e di giovani che, pure da altri luoghi, vennero a Firenze ad imparare l'arte della pittura<sup>1</sup>. Va subito sottolineato come,

---

<sup>1</sup> I due registri superstiti con le imbreviature di Matteo di Biliotto sono stati interamente pubblicati; il primo di essi (*NA*, 13363) conserva atti rogati dall'1 aprile 1294 al 16 maggio 1296 (*Ser Matteo di Biliotto notaio, Imbreviature. I. registro (anni 1294-1296)*, a cura di Manila Soffici e Franel Sznura, Firenze, SISMEL, 2002); il secondo (*NA*, 13364) contiene imbreviature dal 16 maggio 1302 al 13 giugno 1314 (*Ser Matteo di Biliotto notaio, Imbreviature. II. registro (anni 1300-1314)*, a cura di Manila Soffici, Firenze, SISMEL, 2016). Sempre a Manila Soffici si deve un ulteriore, importante approfondimento nel saggio *Un notaio nella Firenze del primo Trecento. Il caso di ser Matteo di Biliotto tra professione privata, corporazioni cittadine, politica e diplomazia*, «Scrineum Rivista», XI, 2014, pp. 157-215, [09/20]: <<https://oajournals.fupress.net/index.php/scrineum/article/view/8819>>. Tutti i documenti citati in queste note, salvo diversa indicazione, s'intendano provenire dall'Archivio di Stato di Firenze. I due volumi editi di ser Matteo di Biliotto saranno citati in forma abbreviata: *Matteo di Biliotto, I* e *Matteo di Biliotto, II*; gli atti verranno indicati dal numero dell'imbreviatura. Il fondo *Notarile Antecosimiano* dell'Archivio di Stato di Firenze sarà citato nella forma *NA*.

del contenuto della più parte di questi atti, avesse dato conto Gaetano Milanese dapprima nel 1878 e poi, più diffusamente, nel 1893<sup>2</sup>, mentre va altresì evidenziato che, alcune delle figure di artisti ricordate nelle carte del notaio sono state, nel tempo, recuperate dall'oblio ed hanno, ad oggi, un profilo in qualche modo definito e un loro *corpus* pittorico: è il caso, come vedremo, di Corso di Buono, di Lippo di Benivieni, di Grifo di Tancredi e di Bruno di Giovanni<sup>3</sup>.

Pertanto l'intento precipuo di queste pagine è quello di mettere in luce le peculiarità dei rogiti di ser Matteo utili al fine di poter esprimere alcune considerazioni sulle consuetudini della produzione pittorica fiorentina fra la fine del XIII e i primi anni del secolo successivo (in un tempo cioè antecedente l'adesione dei pittori all'Arte dei medici, speciali – e merciai) ampliando, contemporaneamente (ove possibile), le conoscenze relative ad alcuni degli artefici menzionati nelle carte del notaio<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> I nomi dei pittori annoverati nel primo e secondo registro di ser Matteo furono, per la più parte, elencati da Gaetano Milanese in *Commentario alla Vita di G. Cimabue* a corredo della biografia dell'artista nell'edizione Sansoni delle biografie vasariane del 1568 (GIORGIO VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, Firenze, appresso i Giunti 1568, 3 voll., in *Le Opere di Giorgio Vasari*, a cura di Gaetano Milanese, 9 voll., Firenze, Sansoni, 1878-1885, I (1878), pp. 261-267, a p. 265 nota 2), sebbene del ricordo di almeno tre degli artisti menzionati nelle carte notarili (Corso di Buono, Rossello di Lottieri e Renuccio di Bogolo), avesse dato conto in precedenza Gargano Gargani [Garganetti] (*Un pittore fiorentino anteriore a Giovanni Cimabue*, «Il Buonarroti», IX, 1874, pp. 149-163, a p. 151); poi, in modo più esteso, col riferimento puntuale al contenuto di parte dei rogiti in GAETANO MILANESE, *Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana dal XII al XVI secolo*, Roma, Tipografia delle scienze matematiche e fisiche, 1893, pp. 10-15, 21 (ripubblicato in Firenze, Libreria antiquaria G. Dotti, 1901). Per la rilevanza e l'unicità di dodici di questi atti ne dette conto, in forma di regesto, anche ROBERT DAVIDSHON, *Forschungen zur Geschichte von Florenz*, 4 voll., Berlin, Mittler und Sohn, 1896-1908, III, pp. 225-226; successivamente pure DOMINIC COLNAGHI, *A Dictionary of Florentine Painters*, Bungay, Clay, 1928 nell'edizione Firenze, Archivi Colnaghi Firenze, 1986 *ad indicem* e poi, come vedremo, altri studiosi. Per tale motivo quando non si citino esplicitamente né il Milanese né il Davidsohn è palese che le notizie contenute negli atti sono inedite.

<sup>3</sup> Per le notizie e le opere di alcuni di questi artefici si veda *infra* e soprattutto il paragrafo 4.

<sup>4</sup> Rende possibile un lavoro accurato sui rogiti di Matteo di Biliotto la citata pubblicazione delle imbreviature frutto del superbo lavoro condotto da Manila Soffici e da Franek Sznuara nel primo dei due volumi e, poi, dalla sola Soffici nel secondo di essi (si veda nota 1).

## I. MATTEO IL NOTAIO, LAPO IL PITTORE (E CARUCCIO IL LINAIOLO)

Peculiarità evidente dei rogiti di Matteo di Biliotto (fig. 1) è come – rispetto a quanto redatto da altri colleghi suoi contemporanei – in essi vi appaiano, numerosi, i pittori coinvolti soprattutto in atti riguardanti l'apprendistato artistico: atti che sancivano l'introduzione di un giovane ad «artem pingendi adiscendam» presso un maestro già riconosciuto come tale<sup>5</sup>. Una circostanza, questa, che è giustificata dalla fortunata congiuntura che un fratello di Matteo fu – secondo quanto già ipotizzato da Franek Sznura e Manila Soffici – il pittore Lapo di Biliotto il quale appare, nelle carte del fratello notaio, in venti atti in cui è ricordato in differenti vesti<sup>6</sup>: testimone (in tredici rogiti negli anni 1294, 1295, 1296, 1306, 1307, 1308, 1309), socio di un altro pittore, Lapo di Taldo, con il quale (nel corso del 1295) accolse, forse presso una bottega comune due apprendisti<sup>7</sup>, ma anche acquirente

---

<sup>5</sup> Confrontando i rogiti di ser Matteo di Biliotto con quelli di un notaio a lui contemporaneo, Biagio Boccadibue (di cui restano testimonianze per gli anni 1298-1314), negli atti di quest'ultimo, anch'essi pubblicati e corredati di un indice facilmente consultabile (*Biagio Boccadibue (1298-1314)*, a cura di Laura De Angelis, Elisabetta Gigli, Franek Sznura, Pisa, Giardini editori e stampatori, 1978-1986, I.1-4; gli indici nel volume I. 4, a cura di Laura De Angelis e Franek Sznura) non si riscontra menzionato alcun artista ma, nel complesso, solo tre maestri «lapidum et lignaminum»: Cambio da Montughi e Guglielmo di Ricovero i quali, il 4 agosto 1298 a Firenze, furono interpellati nella divisione di alcune case (ivi, I.1, n. 71 pp. 73-77) e Buono, anch'egli *magister* nella stessa arte che, l'8 marzo 1305 (secondo lo stile comune), sempre a Firenze, fu testimone ad un atto (ivi, I. 2, n. 433, pp. 223-224). Infine, il 23 novembre 1305, un legnaiolo, Ciano, è menzionato in quanto defunto padre del presbitero della pieve di Pomino, ser Romano (ivi, I. 3, n. 498 pp. 16-18). Poiché, in queste pagine, si parlerà prevalentemente di apprendistato di pittori sintetizzo la questione con le considerazioni assai puntuali di Franco Franceschi nel suo contributo al presente volume che ricorda come proprio la questione dell'apprendistato «della formazione dei giovani destinati a divenire maestri» sia per il tempo in cui rogò Matteo di Biliotto «ancora poco illuminata dagli studi»; una questione «rilevante, sia per quel che il discepolato rappresentava nella sopravvivenza e nella riproduzione dei gruppi di mestiere, che non a caso si sforzavano di regolamentarne almeno gli elementi fondamentali, sia per il suo valore di esperienza educativa che trascendeva lo stesso apprendimento di determinate abilità lavorative» (*Mestieri, botteghe e apprendisti nelle imbreviature di Matteo di Biliotto*, pp. 165-183, a p. 175).

<sup>6</sup> Per l'ipotesi circa la stretta parentela fra Lapo di Biliotto e ser Matteo, come pure sulla loro origine firolana si veda *Matteo di Biliotto, I, Introduzione*, p. XII.

<sup>7</sup> Come vedremo nei rogiti di ser Matteo non vi è mai riferimento ad una bottega di pittore dov'è ovvio che, la più parte degli artisti, svolgesse il proprio mestiere, come peraltro

di beni immobili e proprietario di terre confinanti con appezzamenti agricoli altrui nella terra di origine, Fiesole<sup>8</sup>. Se risulta pertanto comprensibile come le notizie relative a Lapo di Biliotto si ricavano, *in primis*, proprio dai rogiti del fratello notaio e dalle informazioni più corpose riguardanti quest'ultimo (che del pittore e di un probabile loro altro fratello, Caruccio, citato quale linaio, si servì chiamandoli, in differenti occasioni, quali testimoni ad atti da lui stilati<sup>9</sup>), un'ulteriore valenza riveste la parentela fra il notaio ed il pittore. Infatti non è improbabile che, proprio tale parentela, inducesse altri artisti a servirsi di ser Matteo nella redazione di atti strettamente connessi all'attività artistica quali, appunto, i contratti che, a quel tempo, regolavano l'avviamento al mestiere di pittore di giovani apprendisti.

Come Matteo (e Caruccio)<sup>10</sup>, Lapo era originario della *villa* di Fiesole e, a mio avviso, del popolo di Sant'Andrea a Vegla (ora Sveglia, fig. 2) secondo quanto dichiarò egli stesso nel primo atto che, datato 24 aprile 1294, lo rammenta in veste di testimone; una *villa*, quella di Fiesole, da dove tuttavia Lapo si era ben presto trasferito a Firenze probabilmente come e con i ricordati fratelli<sup>11</sup>. Se infatti niente sappiamo sulle origini della famiglia, e sul padre

---

comprovato dallo Statuto risalente alla metà del secondo decennio del XIV secolo e redatto al momento in cui i pittori aderirono alla corporazione dei medici, speciali (e merciai).

<sup>8</sup> Si veda *infra*.

<sup>9</sup> Su Caruccio di Biliotto si veda *infra* e soprattutto la nota seguente; riguardo all'ipotesi del legame fraterno fra Matteo, Lapo e Caruccio come pure sulla presenza, per tale consuetudine, giustappunto di Lapo e Caruccio in veste di testimoni ai rogiti del notaio si rimanda a *Matteo di Biliotto*, I, *Introduzione*, p. XII e di seguito in questo nostro testo.

<sup>10</sup> Caruccio di Biliotto che compare, in differenti vesti, in diciannove atti rogati da ser Matteo, conservati tutti nel solo primo registro, non vi è mai ricordato di origine fiesolana; egli venne invece menzionato, in più occasioni, come afferente al popolo di Santa Maria Novella a Firenze e già a partire dalla prima imbreviatura che ne dà memoria, risalente al 30 giugno 1294, quando appare in veste di testimone (*Matteo di Biliotto*, I, 98) e poi in altri rogiti (ivi, 211, 343-344, 348, 607, 693, 858, 882). Risulta menzionato come linaio la prima volta il 16 agosto 1294 impegnato, con altri del mestiere come lui creditori di un collega di origine mugellana, nell'acquisto da quest'ultimo di una casa giustappunto nel Mugello (ivi, 155); di nuovo l'I e il 21 febbraio del 1295 egli appare membro di una compagnia di linaioi (ivi, 343-344) e, sempre linaio, si dichiarò il 25 giugno e il 12 settembre 1295 (ivi, 489, 553).

<sup>11</sup> Il rogito, un mutuo, vide quali attori il nunzio Neri detto Scarponella del fu Corso del popolo di San Lorenzo di Firenze e Taldo del fu Cione del popolo di San Martino a Maiano (ivi, 15); sul popolo di origine di Lapo di Biliotto (e presumo anche dei suoi fratelli), ricavato proprio da questo documento, rimando a EMANUELE REPETTI, *Dizionario geografico*

Biliotto che, per certo, era già deceduto il 17 aprile del 1291, quando si trova la prima attestazione autografa di Matteo<sup>12</sup>, quest'ultimo – forse nato attorno alla metà del XIII secolo – a tale data, rinnovando la propria immatricolazione all'Arte dei giudici e notai, asserì di essere *civis* fiorentino, avendo ormai stabilito anche la residenza in città nel popolo di Santa Maria Novella (nel Sesto di San Pancrazio), popolo in cui non solo lo ricordano i suoi stessi rogiti ma anche l'*Estimo* del 1305<sup>13</sup>. Da tale materiale documentario si apprende come pure Lapo (e Caruccio) si dicessero appartenenti a quel popolo dove il pittore aveva peraltro beni immobili di proprietà: dalla documentazione superstita si evince, infatti, che una delle tre case del fratello notaio affittate ad altrettanti locatari, segnatamente quella nella quale abitava Buoso, aveva fra i confinanti (oltre alle mura del Comune di Firenze) un 'edificio' appartenente a Lapo di Biliotto<sup>14</sup>.

Se dunque il 24 aprile del 1294, nel ricordato atto rogato a Firenze, Lapo ribadiva, in veste di testimone, la propria origine fiesolana, pochi giorni dopo, il 10 maggio, egli, definendosi del popolo di Santa Maria Novella, sottoscrisse una pace con Dino *condam Iunte* del popolo di Santa Maria Alberighi con cui aveva avuto un litigio, durante il quale erano volati insulti e percosse a «mani vuote»; un diverbio che Tiezo *Bencii* rettore del popolo della canonica di Fiesole dove era avvenuto l'episodio, aveva denunciato così che i due contendenti erano stati costretti a siglare la pace<sup>15</sup>. Di lì a breve, il 5 giugno, di nuovo in veste di testimone, Lapo è ricordato unitamente ad un suo omonimo, lo *spe-giario* Lapo di Cambio, il quale sovente si trova citato negli atti di ser Mat-

---

*fisico storico della Toscana*, 6 voll., Firenze, presso l'autore e editore, 1833-1846, II, p. 124 (ora anche disponibile online, [09/20]:< <http://stats-I.archeogr.unisi.it/repetti/>>). La chiesa presso il Pian del Mugnone fu, dal 1455, di patronato della famiglia Neroni (MIRANDA FERRARA-FRANCESCO QUINTERIO, *Michelozzo di Bartolomeo*, Firenze, Salimbeni, 1984, p. 364).

<sup>12</sup> *Matteo di Biliotto*, I, p. XI. Riguardo al genitore del notaio afferma Manila Soffici: «è possibile che Biliotto, padre di Matteo, lasciata Fiesole, verso la metà del Duecento si sia trasferito in Firenze stabilendo la propria residenza nel sestiere di S. Pancrazio, in Por S. Maria, cuore commerciale di Firenze adiacente al Mercato Vecchio, dove il figlio risulta proprietario di una casa con corte appartenuta in precedenza ai Bogolesi-Fifanti» (*Un notaio nella Firenze* cit., p. 160).

<sup>13</sup> Per le notizie biografiche su ser Matteo: *Matteo di Biliotto*, I, pp. XII-XIX; per il ricordo di alcune sue proprietà a Firenze: *Estimo*, I, cc. 42-43 (1305, ottobre-1305, novembre).

<sup>14</sup> *Estimo*, I, cc. 42-43; a carta 43 è ricordato anche il ben più noto Giotto.

<sup>15</sup> *Matteo di Biliotto*, I, 41.

teo<sup>16</sup>. Sempre presente ad una stipula redatta dal fratello nel popolo della canonica di Fiesole, «in loco de Riorbico»<sup>17</sup>, è il 2 marzo dell'anno seguente, il 1295, che troviamo notizie utili non solo a ritessere, per quanto fragilmente, la figura artistica di Lapo di Biliotto che, a tale data, viene rammentato quale pittore<sup>18</sup>, ma anche a porre l'accento (attraverso questo ed altri rogiti compagni) su un tema ancora poco chiarito, soprattutto per la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo: la regolamentazione del mestiere artistico prima che i pittori entrassero a far parte dell'Arte dei medici, speciali (e merciai), una regolamentazione che se apparirà solo nello Statuto del loro membro redatto dopo l'1 aprile del 1315 e prima del 18 giugno del 1316, doveva, come si evince proprio dai rogiti di ser Matteo, in parte già esistere, sebbene non se ne abbiano testimonianze concrete, affidate a qualche documento conservatosi<sup>19</sup>.

Così, nel menzionato atto del 2 marzo 1295, Monachino – il cui padre Bonamico Carmanni era di origine forlivese ma abitante a Firenze nel popolo di Santa Maria Novella – venne posto dal genitore «ad artem pingendi adiscendam», per il tempo di quattro anni, presso i pittori Lapo di Biliotto e Lapo di Taldo a quel momento soci<sup>20</sup>. Il padre del discepolo si obbligava con i due artisti asserendo che il figlio, presente anch'egli al rogito, sarebbe stato preso di loro lavorando con ciascuno di essi con fedeltà e studio, e custodendo in buona fede, salvandoli dal furto, i beni e i denari di entrambi i maestri qua-

---

<sup>16</sup> Ivi, 71; per altre testimonianze sullo speciale Lapo di Cambio del popolo di Santa Maria Novella (da non confondere con l'omonimo pittore, sempre fiorentino, del popolo di San Giorgio) sempre nei rogiti di ser Matteo si veda ivi, *ad indicem*.

<sup>17</sup> Ivi, 178-179 (29 agosto 1294).

<sup>18</sup> Ivi, 340.

<sup>19</sup> Per considerazioni sullo Statuto del membro dei pittori si vedano CARLO FIORILLI, *I dipintori a Firenze nell'Arte dei Medici e Speciali*, «Archivio Storico Italiano», LXXVIII, 1920, pp. 5-74 e, soprattutto, RAFFAELE CIASCA, *Statuti dell'Arte dei medici e speciali*, Firenze, Olschki, 1922. È a quest'ultimo, che si occupò anche in un altro volume della stessa corporazione (ID., *L'Arte dei Medici e Speciali nella storia e nel commercio fiorentino dal secolo XII al XV*, Firenze, Olschki, 1927), che si deve la pubblicazione e la più precisa datazione dello Statuto del membro dei pittori all'interno dell'Arte dei medici e speciali. Sebbene l'indicazione corretta di quest'Arte dovrebbe includere anche i merciai (come si evince dalla denominazione della corporazione dal 1314, per cui si veda ID., *Statuti dell'Arte* cit., p. XIII), seguendo una consuetudine ormai radicata la citeremo semplicemente come Arte dei medici e speciali.

<sup>20</sup> *Matteo di Biliotto*, I, 340; già in G. MILANESI, *Nuovi documenti* cit., pp. 11-12 n. 11 e in R. DAVIDSHON, *Forschungen zur Geschichte* cit., III, p. 225.

lora fossero giunti nelle sue mani. Al contempo il *puerum* sarebbe stato preso i due soci fino al termine previsto, con la possibilità tuttavia di proseguire, sempre con essi, l'esercizio della pittura oltre il termine stabilito, mentre nel caso in cui, nel lasso dei quattro anni, una delle due parti non avesse rispettato i patti sarebbe incorsa in un'ammenda di 25 lire di fiorini piccoli<sup>21</sup>. Ancora con Lapo di Biliotto e Lapo di Taldo venne posto ad apprendere l'arte della pittura, il 3 agosto del medesimo 1295, Bartolino di Taldo Mannelli del popolo fiorentino di San Salvatore che potremmo forse riconoscere in quel Bartolo di Taldo che dovette proseguire l'attività artistica almeno fino al 1320 quando si trova iscritto alla matricola dell'Arte dei medici e speciali<sup>22</sup>. Anche in questo caso fu il padre a porre il figlio quale apprendista presso i due soci (dei quali uno, Lapo di Taldo, risultò assente al rogito) e sebbene in forma molto più sintetica, il tempo dell'apprendistato e i doveri delle due parti, così come la pena per il mancato rispetto dei patti, risultino sempre i medesimi, l'atto appare tuttavia assai rilevante in quanto vi fu presente, quale testimone, Corso di Buono al momento *rettore pittorum*<sup>23</sup>. Per quanto il medesimo Corso, pittore fra i meglio conosciuti del tempo, fosse già stato testimone ad un atto di apprendistato rogato (il 24 aprile del 1294) da Matteo di Biliotto, è questa la prima occasione in cui non solo egli venne definito rettore ma anche, e più in generale, che un esponente del reggimento di quello che ancora non era un 'membro' dell'Arte dei medici e speciali, presenziava all'introduzione di un giovane presso una bottega artistica, circostanza questa che, in seguito, si verificherà con una certa costanza e che, lo vedremo, rende manifesto come i pittori fossero già riuniti in un sodalizio strutturato<sup>24</sup>.

Lapo di Biliotto fu di nuovo testimone ai rogiti redatti dal fratello, sempre a Firenze, il 13 agosto del 1295<sup>25</sup>, poi, nella stessa veste, a Fiesole il 24

---

<sup>21</sup> Matteo di Biliotto, I, 340; già in G. MILANESI, *Nuovi documenti* cit., pp. 11-12 n. 11 e in R. DAVIDSHON, *Forschungen zur Geschichte* cit., III, p. 225; diversamente dalla più parte degli altri atti del medesimo tipo questo non riporta in calce la somma che sarebbe dovuta spettare al notaio.

<sup>22</sup> Matteo di Biliotto, I, 516 (3 agosto 1295) già in G. MILANESI, *Nuovi documenti* cit., p. 13 n. 16 e R. DAVIDSHON, *Forschungen zur Geschichte* cit., III, p. 226. Ritengo possibile che l'iscrizione di Bartolo di Taldo sia ravvisabile in quella conservata in *Arte dei medici e speciali*, 7, c. 25v (segnatamente «Al libro delle matricole di Firenze segnato D che comincia nell'anno della incarnatione di Dio MCCC° XX°»).

<sup>23</sup> Matteo di Biliotto, I, 516 (3 agosto 1295).

<sup>24</sup> Su Corso di Buono si veda *infra* il paragrafo 4.

<sup>25</sup> Anche in questo caso, come in altri (Matteo di Biliotto, I, 532), Lapo appare testimone

ottobre, il 13 novembre e il 12 febbraio 1296<sup>26</sup> mentre, ancora in città e ancora quale testimone, appare in quel medesimo anno l'1 ed il 22 febbraio quando, nella corte della casa di ser Matteo, egli vi si trovava con l'altro fratello Caruccio<sup>27</sup>. Sebbene gli atti rogati da Matteo di Biliotto dopo il 1296 e fino al 1300 risultino perduti e per il tempo successivo si assista ad un sensibile rallentamento del ritmo di accoglienza dei rogiti da parte del notaio fiesolano<sup>28</sup>, rogiti nei quali si trovano sempre e comunque testimonianze relative a pittori anche noti (come Bruno di Giovanni), tuttavia meno corposi (solo cinque) sono quelli che testimoniano della vita di Lapo di Biliotto, mentre scompare dalle carte l'altro fratello, il linaio Caruccio. Lapo infatti, per quanto mai ricordato, in queste testimonianze più tarde, come pittore, ma sempre specificato del popolo fiorentino di Santa Maria Novella appare, non prima del 17 aprile del 1306, in veste di testimone a Fiesole nel popolo della canonica, segnatamente nella parrocchia di San Maurizio, dove lo si ritrova anche il 15 ottobre dell'anno successivo<sup>29</sup> e poi quando da Lapo del fu Rinaldo della Doccia (che agiva con il consenso della madre Rosa), il 15 aprile del 1308, vi acquistò, al prezzo di 3 lire e 10 soldi di fiorini piccoli per sé ed i suoi eredi, due terreni contigui, «in loco dicto alla Doccia», con olivi ed olmi «cum lapidibus et rupibus, introitibus, ingressibus et egressibus suis cumque via»<sup>30</sup>. L'ultima menzione di Lapo, nelle carte di ser Matteo, è

---

con un'altra delle figure che, con Lapo di Cambio (si veda *supra*), fu con maggiore costanza presente agli atti del notaio di origine fiesolana, segnatamente quel Bonafede di Migliorato con cui Lapo di Biliotto era già stato testimone al rogito in data 24 aprile 1294 (si veda *supra*).

<sup>26</sup> Ivi, 683 (24 ottobre 1295); 716 (13 novembre 1295); 849 (12 febbraio 1296).

<sup>27</sup> Ivi, 844 (1 febbraio 1296); 858 (22 febbraio 1296) è quest'ultimo l'atto al quale Lapo e Caruccio intervengono in veste di testimoni.

<sup>28</sup> *Matteo di Biliotto*, I, p. XVII; con il nuovo secolo Matteo, che appare peraltro specializzarsi sempre più nella redazione di testamenti (*ibidem*), rivestì importanti incarichi pubblici (per i quali si consulti ivi, pp. XIII-XVIII: XVI-XVII) che giustificano la flessione, assai palese, della sua redazione di rogiti notarili.

<sup>29</sup> *Matteo di Biliotto*, II, 518 (17 aprile 1306); 529 (15 ottobre 1307).

<sup>30</sup> Il 21 ottobre del 1300, ser Matteo rogò un atto attraverso il quale Cione del fu Gianni Macingni del popolo fiorentino di San Michele Visdomini vendette a Tura di Benci da Fiesole, correggiaio, del popolo di San Bartolo al Corso di Firenze, per il prezzo di 150 lire di fiorini piccoli, due pezzi contigui di terra campia posti nel popolo della canonica di Fiesole luogo detto Campotti, terreni che erano confinanti con quelli «a II° Martini Simionis et Lapi Beliotti» (*Matteo di Biliotto*, II, 2; l'uso del corsivo nella citazione è nostro).



di nuovo registrata a Firenze, il 17 gennaio 1309 (secondo lo stile comune), quando i rogiti del fratello lo ricordano sempre quale testimone, secondo quanto appare anche in un atto dell'anno prima, il 27 febbraio, giorno in cui fu presente ad un testamento<sup>31</sup>.

Da queste notizie, estrapolate sostanzialmente dai rogiti di ser Matteo, è facile comprendere come suo fratello Lapo, trasferitosi a Firenze perlomeno dai primi anni dell'ultimo decennio del XIII secolo, vi avesse svolto la propria attività, anche in società con un altro artista, notizia che ci consente di affermare che, già prima del 1295, egli in città fosse stato riconosciuto da una 'compagnia' di pittori, non ancora confluita nell'Arte dei medici e speciali, quale maestro e pertanto idoneo ad accogliere discepoli. E dell'attività artistica di Lapo sono testimonianza alcuni documenti inediti relativi alla compagnia dei Laudesi in Santa Maria Novella, dalla quale egli il 7 settembre 1312 fu pagato una lira «per lavorio de ageliecti»<sup>32</sup>, mentre l'8 e il 28 di ottobre dello stesso anno ricevette ancora una lira «per l'opera de' candelieri» e poi 40 soldi sempre per tali manufatti<sup>33</sup>. Peraltro un sodalizio, quello dei Laudesi, del quale Lapo non solo fu membro ma in cui, dal 2 febbraio del 1313 (secondo lo stile comune), venne eletto nel novero dei quattro capitani<sup>34</sup>. Se questi documenti, per quanto scarni, testimoniano inoppugnabilmente dell'attività artistica di Lapo a Firenze, al contempo il legame di quest'ultimo, come del resto quello di suo fratello Matteo, con Fiesole, da dove essi si erano inurbati nel corso del tardo Duecento, rende ipotizzabile che il pittore, che conservò sempre stretti contatti con la *villa* d'origine, fosse stato richiesto di qualche opera anche per le chiese di quel territorio. Come il notaio mantenne, con continuità, una sua clientela in territorio fiesolano, forse pure l'artista avrebbe potuto coltivarvi una propria committenza che si sarebbe rivolta a lui per l'esecuzione di opere pittoriche non ancora riconosciutegli<sup>35</sup>.

<sup>31</sup> Ivi, 542 (17 gennaio 1309); 531 (27 febbraio 1308).

<sup>32</sup> *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 102 (Convento di Santa Maria Novella), 292 («Uscita» 1313-1324), c. Ir.

<sup>33</sup> Ivi, c. Iv.

<sup>34</sup> Ivi, c. IIIr.

<sup>35</sup> Sul rapporto mai venuto meno di ser Matteo con la natia Fiesole si veda *Matteo di Biliotto*, I, pp. XII, LXXXIII ed anche Manila Soffici (*Un notaio nella Firenze* cit., p. 163) che sottolinea come oltre ad una clientela fiorentina «nel contempo, ser Matteo costituì un punto di riferimento per gli affari modesti di una identificabile piccola comunità di fiesolani

## 2. SER MATTEO DI BILIOUO, UN UNIVERSO DI ARTISTI E LA MEMORIA DI UN'«ARTIS PITTORUM»

Proprio in virtù della parentela di un pittore con un notaio è possibile giustificare come tanti artisti si rivolgessero a ser Matteo per stilare quei rogiti, un numero ragguardevole dei quali riguardavano (come in parte abbiamo già anticipato) il tirocinio artistico<sup>36</sup>. Infatti, complessivamente, nei due registri del notaio di origine fiesolana si trovano menzionati ben quarantasei pittori – fra maestri ed apprendisti – i quali appaiono (come già Lapo di Biliotto) sia in rogiti strettamente connessi al loro lavoro sia nel ruolo di semplici testimoni ad atti<sup>37</sup>. I documenti che ricordano artisti (nel senso ampio del termine: pittori e discepoli) complessivamente sono quarantatre, e di questi trentadue si trovano nel primo registro di imbreviature di Matteo, mentre undici sono conservati nel secondo<sup>38</sup>. Dei trentadue atti ben venti sono relativi al solo tirocinio artistico: sanciscono infatti l'ingresso di un apprendista presso la bottega di un maestro secondo modi e tempi che – lo abbiamo in parte evidenziato trattando di Lapo di Biliotto – venivano precisamente stabiliti<sup>39</sup>. Questa tipologia di atto, per il solito molto coinciso e che pare rimandare ad una prassi in qualche modo già in uso, non poteva naturalmen-

---

inurbati nel sestiere di S. Pancrazio, rintracciabili spesso tra i suoi clienti e testimoni». Non è naturalmente da escludere che l'attività di Lapo, come quella di altri artisti ricordati nei rogiti di ser Matteo, si nasconda dietro le molte figure di anonimi che, per il solito, sono menzionate con l'appellativo di maestro seguito dal *name piece* dell'opera loro più rappresentativa, in modo che, intorno a tale nome, si potesse e si possa raccogliere un *corpus* di manufatti che hanno caratteristiche comuni e tali da essere ritenuti di una stessa mano (o di una medesima bottega).

<sup>36</sup> Secondo quanto abbiamo già sottolineato risultano molto pochi (circa diciannove) i registri notarili, custoditi nell'Archivio di Stato di Firenze, giunti fino a noi, per gli anni fra la fine del XIII e i primi del secolo seguente, e se va di certo segnalato come assai numerose siano le pergamene conservatesi per quel tempo tuttavia, la perdita di testimonianze appare comunque ingente considerando che nel 1291 i notai iscritti alla matricola dell'Arte fiorentina dei giudici e notai erano ben 581 (*Matteo di Biliotto*, I, p. LXVI).

<sup>37</sup> Si tratta per quanto riguarda il primo registro di ser Matteo, e come vedremo, dei pittori Ciolo di Buono, Niccolò di Picchino, Schiatta di Fummo e di Dino di Benivieni.

<sup>38</sup> Nel secondo registro di ser Matteo sono ricordati (oltre a Lapo di Biliotto di cui si è dato conto), soprattutto quali testimoni: Lapo Scatapecchia del fu Compagno, Guccio di Lippo, Vannuccio di Duccio, Bruno di Giovanni (in più di un atto) e Lippo di Benivieni attore in una quietanza; anche per tali artefici si veda *infra*.

<sup>39</sup> Si veda *supra*.

te rifarsi ai dettami dell'Arte dei medici e speciali a cui i pittori afferiranno, come detto, solo intorno al 1315-1316 quando, un loro specifico Statuto, delineò diritti e doveri degli immatricolati alla corporazione che svolgevano il mestiere di pittori e dove si stabilirono anche le clausole del tirocinio di un apprendista nella bottega di un maestro<sup>40</sup>. Tuttavia, nei decenni precedenti, pur non essendo ancora confluiti in un'Arte, è certo che i pittori facessero già capo ad una loro autonoma 'associazione' o 'compagnia' – la chiameremo così per necessità di comprensione – di cui non abbiamo notizie ma dalle cui regole, come vedremo, si dovette in parte procedere redigendo le sedici rubriche dello Statuto del loro membro una volta che essi entrarono a far parte dell'Arte dei medici e speciali<sup>41</sup>. Infatti, che i pittori si fossero dati, a partire da un tempo non definibile ma certo antecedente al luglio 1282<sup>42</sup>, una propria struttura gerarchizzata e delle norme di condotta o meglio dei «ca-

---

<sup>40</sup> Lo Statuto del membro dei pittori, membro che venne a far parte dell'Arte dei medici e speciali fra il 1315 ed il 1316, si conserva in *Arte dei medici e speciali*, I (1313-18 giugno 1316), alle carte 43r-47v; tale documento è stato interamente trascritto (insieme ad altri riguardanti la medesima corporazione) da Raffaele Ciasca (*Statuti dell'Arte* cit., pp. 76-86) il quale, in virtù della conferma, l'1 aprile 1315, da parte del notaio ser Michele di Soldo da Gangalandi, di un precedente Statuto nel quale non apparivano i pittori, ritenne appropriatamente tale data un termine *post quem* per la redazione di quello relativo ai pittori, *l'ante quem* del quale risulterebbe la sua conferma (unitamente a quella delle riforme precedenti) dovuta agli Approvatori del Comune di Firenze e stilata, in data 18 giugno 1316, per mano del notaio ser Bene di Bencivenni da Rufina (ivi, p. XIII).

<sup>41</sup> Nello Statuto del membro dei pittori le rubriche non sono numerate, vi è stata invece apposta da mano moderna, una numerazione in numeri arabi sul margine destro; fu sempre il Ciasca ad inserire nella sua trascrizione (e pubblicazione) in numeri romani le sedici rubriche (ivi, pp. 76-86) a cui, per necessità di sintesi, si farà riferimento.

<sup>42</sup> Come vedremo il documento è una pergamena di cui dette conto Gaetano Milanesi dapprima nel 1878 senza specificarne la collocazione (*Commentario alla Vita di G. Cimabue*, in *Le Opere* cit, I (1878), p. 265 nota 2) e poi, trascrivendolo e fornendo anche una 'sorta' di provenienza nel 1893 (ID., *Nuovi documenti* cit., pp. 9-10). Con l'atto rogato a Firenze il 10 delle calende di agosto (23 luglio) del 1282 il pittore Azzo figlio del maestro Mazzetto del popolo fiorentino di San Tomé prendeva quale proprio discepolo *ad artem pingendi adiscendam*, per il tempo di quattro anni, Vanni di Bruno di Papa del popolo di San Romolo. Se questo documento ha una notevole rilevanza perché ci mostra come 'regole' relative all'apprendistato fossero già, a tale data, in qualche modo codificate, una successiva testimonianza relativa non tanto ad Azzo quanto alla moglie di lui, Diana, rappresenta un'interessante attestazione di consuetudini del mondo dell'arte per questi stessi decenni, di cui sono proprio le carte di ser Matteo ad avere serbato memoria (si veda *infra* il paragrafo 3).

pitula» appare evidente non solo da un preciso riferimento di ser Matteo<sup>43</sup> ma anche proprio dalla circostanza che in otto rogiti sempre da lui rogati, alcuni artisti vi vengono ricordati quali rettori «artis pictorum». Si tratta, *in primis*, del già ricordato Corso di Buono che, secondo gli atti pervenutici, risulterà svolgere la carica di rettore perlomeno dal 3 agosto al 10 dicembre del 1295<sup>44</sup> e, giustappunto da quest'ultimo rogito, si apprende che egli condivideva tale mansione con almeno un altro collega, Rossello di Lottieri, il quale si dichiarò rettore di tale 'arte' il 10 e il 27 settembre, il 25 ottobre e appunto il 10 dicembre di quell'anno<sup>45</sup>; mentre durante il 1296, nei mesi da gennaio a marzo, un altro artefice, Renuccio di Bogolo, si definirà a sua volta «rettore»<sup>46</sup>. Corso di Buono, Rossello di Lottieri e Renuccio di Bogolo appaiono in veste di testimoni a questi otto rogiti che sono esclusivamente atti in cui apprendisti vengono messi «ad artem pingendi adiscendam» così che, proprio la presenza di almeno un rettore pare sancire, ulteriormente, l'importanza dell'introduzione al mestiere presso pittori che non potevano non essere maestri nell'arte. Una sorta di garanzia, l'affermazione di un *iter* inderogabile che non poteva, in alcun modo, essere lasciato al caso.

Il tirocinio artistico ci consegna i nomi di alcuni pittori fiorentini già maestri: oltre ai ricordati Lapo di Biliotto e Lapo di Taldo<sup>47</sup>, si tratta di Tura di Ricovero del popolo di San Paolo<sup>48</sup>, Dino di Benivieni del popolo di Santa Maria Novella<sup>49</sup>, Andrea di Cante del popolo della badia di Santo Stefano<sup>50</sup>, Grifo di Tancredi<sup>51</sup>, Giovanni detto Asinello di Alberto del popolo di Santa Maria Novella<sup>52</sup>. Sempre nel ruolo di maestri e nell'atto di accogliere allievi

---

<sup>43</sup> *Matteo di Biliotto*, I, 637; in data 27 settembre 1295 nell'atto in cui Diana, moglie del pittore Azzo, prende come proprio discepolo Manetto del fu Bovattiero del popolo fiorentino di San Lorenzo è specificato che l'apprendista «promisit [...] observare capitula dicte artis [...]».

<sup>44</sup> Ivi, 516, 769.

<sup>45</sup> Ivi, 596, 637, 686, 769.

<sup>46</sup> Ivi, 804, 856, 897.

<sup>47</sup> Si veda *supra*.

<sup>48</sup> Ivi, 4 (5 aprile 1294).

<sup>49</sup> Ivi, 16 (24 aprile 1294).

<sup>50</sup> Ivi, 156 (16 agosto 1294).

<sup>51</sup> Ivi, 332 (28 gennaio 1295).

<sup>52</sup> Ivi, 348 (14 marzo 1295); per la sua dubbia (successiva) iscrizione alla matricola dell'Arte dei medici e speziali si veda *infra*.

si trovano, ancora nei rogiti di ser Matteo: Scalore del fu Lottieri<sup>53</sup>, Vanni di Rinuccio del popolo di San Lorenzo<sup>54</sup>, Coluccio di Guido del popolo di San Michele Visdomini<sup>55</sup>, il già citato Rossello di Lottieri<sup>56</sup>, Chele di Pino<sup>57</sup>, Bertino della Marra<sup>58</sup>, ed infine, non ultima per importanza, e lo vedremo, Diana moglie del pittore Azzo (ma lei stessa in grado di *docere* ad un apprendista)<sup>59</sup>, Lapo di Cambio del popolo di San Giorgio<sup>60</sup>, Cresta di Piero<sup>61</sup>, Guiduccio di Maso<sup>62</sup>, Lippo di Benivieni<sup>63</sup> e Guccio di Lippo<sup>64</sup>.

A questi maestri, numerosi – se consideriamo che vengono menzionati nel giro di meno di due anni – già riconosciuti come tali e dei quali solo in pochi hanno una fisionomia anche misuratamente definita, si affiancano i nomi di altrettanto poco noti giovani apprendisti. Oltre ai già menzionati Monachino di Bonamico Carmanni e Bartolino di Taldo Mannelli (che entrarono, come detto, a bottega presso Lapo di Biliotto e il socio Lapo di Taldo), si ricorda Goccio di Ciampello di Ventura del popolo di San Silvestro a Barberino che fu posto dal padre con il maestro Tura di Ricovero secondo clausole non dissimili da quelle pattuite per Monachino e Bartolino tuttavia con una pena, qualora i contraenti non avessero rispettato i patti, di soli dieci lire di fiorini piccoli mentre, sempre da questo atto, si apprende che, per tale tipo di rogiti, il notaio percepiva il compenso di un soldo<sup>65</sup>. Ancora nell'aprile del 1294 un altro giova-

---

<sup>53</sup> Ivi, 389 (16 aprile 1295).

<sup>54</sup> Ivi, 412 (24 aprile 1295).

<sup>55</sup> Ivi, 510 (29 luglio 1295).

<sup>56</sup> Ivi, 527 (8 agosto 1295); 781 (17 dicembre 1295); se nel rogito dell'8 agosto Rossello prese presso di sé un apprendista, Geri di Anselmo del fu Gerardino, in quello successivo (del 17 dicembre) egli, come vedremo, accolse «ad artem pingendi adiscendam» suo fratello Terio.

<sup>57</sup> Ivi, 556 (26 agosto 1295).

<sup>58</sup> Ivi, 596 (10 settembre 1295).

<sup>59</sup> Ivi, 637 (27 settembre 1295).

<sup>60</sup> Ivi, 686 (25 ottobre 1295) da non confondere con Lapo di Cambio speciale del popolo di Santa Maria Novella in molte occasioni testimone ad atti rogati da ser Matteo.

<sup>61</sup> Ivi, 769 (10 dicembre 1295).

<sup>62</sup> Ivi, 804 (11 gennaio 1296).

<sup>63</sup> Ivi, 856 (20 febbraio 1296).

<sup>64</sup> Ivi, 897 (20 marzo 1296).

<sup>65</sup> Ivi, 4 (5 aprile 1294) già in G. MILANESI, *Nuovi documenti* cit., p. 10 n. 7; è questo il primo contratto di apprendistato che si trova nei rogiti di ser Matteo; il padre del giovane (messo presso il maestro Tura, del popolo fiorentino di San Paolo) era stato emancipato dal

ne, Gherardo del maestro Gianni Cordoni, del popolo fiorentino di San Felice in Piazza, venne posto dal padre quale apprendista presso il pittore Dino di Benivieni per tre anni. Il rogito è molto interessante in quanto oltre a testimoniarcì di Dino fratello, forse, del più noto Lippo<sup>66</sup>, sono in esso specificati, più particolareggiatamente, i compiti del giovane posto «ad artem adiscendam pingendi» il quale, per il tempo stabilito, con perseveranza, del continuo e nei «diebus convenientibus», sarebbe stato presso il maestro seguendone gli insegnamenti – «doctrinam et exercitium» –, non rubandone i beni ma, al contrario, prendendosene cura. L'apprendista avrebbe dovuto restare presso Dino (non fuggendo) fino al termine dei tre anni ma qualora, prima di tale scadenza, egli se ne fosse allontanato o non avesse perseverato nel dedicarsi al lavoro, avrebbe dovuto risarcire giustappunto il maestro il quale, nel contratto, si impegnava a «tenere e docere bene et legaliter» il discepolo. Se la pena prevista, per la parte che non avesse rispettato i patti sarebbe stata, come nel rogito di pochi giorni prima, di dieci lire di fiorini piccoli, la maggiore estensione dell'atto dovette giustificare, per il notaio, un compenso doppio rispetto a quello solitamente percepito per simili rogiti<sup>67</sup>. Secondo clausole consuete (meno dettagliate che nell'atto precedente) venne stipulato il contratto di discepolato fra il pittore Andrea di Cante e l'apprendista Bartolino del fu Lapo per il quale, il 16 agosto sempre del 1294, si impegnò il nonno, il notaio Guido di Manetto del popolo fiorentino di Santa Maria Novella che possiamo riconoscere in ser Guido da Leccio di cui, presso l'Archivio di Stato di Firenze, si conservano due registri che coprono gli anni dal 1294 al 1307<sup>68</sup>.

---

genitore Ventura attraverso un atto di un altro notaio, ser Bene da Barberino, di cui non si riscontrano rogiti nel fondo Notarile antecosimiano dell'Archivio di Stato di Firenze.

<sup>66</sup> Su Lippo si veda *infra* il paragrafo 4.

<sup>67</sup> *Matteo di Biliotto*, I, 16 (24 aprile 1294) già in G. MILANESI, *Nuovi documenti* cit., pp. 10-11 n. 8 e in R. DAVIDSHON, *Forschungen zur Geschichte* cit., III, p. 225; è in questo atto che viene citato, quale testimone, il pittore Corso di Buono che sarà in seguito ricordato quale rettore di quella 'compagnia' che precedette, cronologicamente, l'ingresso dei pittori nell'Arte dei medici e speciali.

<sup>68</sup> *Matteo di Biliotto*, I, 156 (16 agosto 1294) già in G. MILANESI, *Nuovi documenti* cit., p. 11 n. 9. I rogiti del notaio Guido da Leccio si trovano in *NA*, 10896 (1294-1307) e *NA*, 10897 (1294-1297); riguardo ad un atto conservato nelle carte di ser Guido da Leccio e relativo ad un discepolo all'arte della pittura, Bartolino del fu Amadore si veda *infra* nota 82. Nelle matricole dell'Arte dei medici e speciali è annoverato un Bartolo di Lapo di Bonino che si disse speciale almeno nel 1320 – *Arte dei medici e speciali*, 7, c. 19v (1312), c. 21v (1320) – anno in cui si trova un altro Bartolo di Lapo che potrebbe forse identificarsi con l'apprendista di Andrea di Cante (ivi, c. 25v).

Dopo pochi mesi, il 5 gennaio del 1295, Grillo, originario di Prato ma abitante a Firenze nel popolo di San Pier Maggiore, pose suo figlio Nuto, per il tempo di quattro anni, presso il pittore Grifo di Tancredi il quale, come vedremo, era già attivo perlomeno dal 1271. Se le clausole, compresa la pena di dieci lire di fiorini piccoli destinata alla parte che non avesse rispettato i termini contrattuali, erano in sostanza quelle consuete, questo atto è interessante per almeno due motivi. Intanto Grillo nel sottoscrivere il contratto si servì di un fideiussore, Cione del fu Piero afferente come lui al popolo di San Pier Maggiore – aspetto che, a mio avviso, rende manifesta l'importanza riconosciuta al tipo di transazione nella quale si stabilivano diritti e doveri che andavano rispettati – ma, soprattutto, il maestro, Grifo di Tancredi, è uno di quegli artisti che hanno, ad oggi, una personalità piuttosto definita ed un *corpus* pittorico che ben giustifica, a tale data, l'accoglimento presso di sé di almeno un discepolo<sup>69</sup>. Non solo. Ulteriori notizie documentarie fanno ritenere probabile che Nuto, dopo l'apprendistato, proseguisse nell'attività artistica; infatti, di lì a qualche anno, il 20 ottobre del 1304, un pittore col suo stesso nome dipingeva, proprio a Prato, le coperte dei libri del Comune con le armi del capitano della terra pratese, messer Alfredo<sup>70</sup>.

Non dissimile dall'atto di apprendistato relativo a Nuto di Grillo: nel tenore generale (il tempo di permanenza di quattro anni del discepolo presso il maestro come pure i doveri dell'apprendista e la pena di dieci lire nel caso di inosservanza delle clausole contrattuali) e nella sua brevità, è il rogito di ser Matteo con cui, il 14 marzo del medesimo 1295, Berto, figlio del conciatore di panni Restorino di Rustichello del popolo di San Michele Berteldi, venne posto dal padre con il pittore Giovanni detto Asinello di Alberto<sup>71</sup>.

---

<sup>69</sup> Matteo di Biliotto, I, 332 (28 gennaio 1295) già in G. MILANESI, *Nuovi documenti cit.*, p. 11 n. 10 e in R. DAVIDSHON, *Forschungen zur Geschichte cit.*, III, p. 225.

<sup>70</sup> Il documento pubblicato in GIULIO GIANI, *Documenti su antichi pittori pratesi e sull'opera loro*, «Archivio storico pratese», I, 1916, pp. 61-77, a p. 66, poi ripreso e commentato in RENATO PIATTOLI, *Un mercante del Trecento e gli artisti del tempo suo*, «Rivista d'Arte», XI, 1929, pp. 396-437, alle pp. 396-397; sempre in virtù di un documento pubblicato dallo stesso Giulio Giani (p. 74) è stato ipotizzato dal Piattoli (p. 397) che fosse figlio di Nuto, Niccolozzo, il quale il 17 giugno del 1338 ebbe la commissione di dipingere un affresco, rappresentante una 'Madonna col Bambino', sul muro della fonte Procula, opera che presto dovette andare distrutta.

<sup>71</sup> Matteo di Biliotto, I, 348 (14 marzo 1295) già in G. MILANESI, *Nuovi documenti cit.*, p. 12 n. 12; all'atto fu presente quale testimone Caruccio di Biliotto, linaio, uno dei fratelli di ser Matteo. Nelle matricole dell'Arte dei medici e speciali si trova menzionato, sotto

L'apprendistato era cominciato dal mese di febbraio e poiché il maestro, per motivi a noi ignoti, concedeva al discepolo di rescindere il rapporto in ogni momento, ciò dovette avvenire il 26 agosto del 1299, peraltro di comune accordo, essendo la scrittura notarile «Dapnata de licentia dictarum partium de XXVI augusti LXXXVIIIJ»<sup>72</sup>.

Ancora più breve e con clausole che possiamo ormai definire standard, è l'atto con cui Cecco di Salimbeni da Campi, emancipatosi dal padre per tramite del rogito di ser Luca da Campi, poneva se medesimo ad apprendere l'arte della pittura col pittore Scalore di Lottieri<sup>73</sup>. Pochi giorni dopo, il 24 aprile, un atto particolarmente esteso, e con disposizioni più puntuali, è quello per tramite del quale Giovanni di Nuto del fu Barlino da Borgo San Lorenzo nel Mugello venne posto dal padre «ad artem pingendi adiscendam» a Firenze col pittore Vanni di Rinuccio del popolo di San Lorenzo<sup>74</sup>. Il padre dell'apprendista ebbe, quale fideiussore, ser Zoccolo del fu messer Zoccolo anch'egli di Borgo San Lorenzo, mentre il maestro procedette nell'impegno in virtù del consenso del suo stesso padre (non essendo di fatto emancipato dal genitore). E se la pena, per entrambe le parti, fu stabilita in venticinque lire di fiorini piccoli con l'emolumento, percepito da ser Matteo, consono a quello per atti simili ma più estesi, tale rogito risultò quasi un *unicum* fra quelli di ugual tenore redatti dal notaio. Infatti Giovanni di Nuto venne posto presso Vanni di Rinuccio per un tempo assai lungo – otto anni – e con la disposizione – specificata – che il maestro gli avrebbe dovuto offrire vitto ed alloggio<sup>75</sup>. Con le disposizioni consuete, ma decisamente più stringato, è un

---

due differenti date (1312 e 1320), un «Giovanni vocato Asinello» che non è ricordato quale pittore nemmeno nel 1320: *Arte dei medici e speziali*, 7, cc. 69v (1312) e 75v (1320).

<sup>72</sup> *Ibidem*.

<sup>73</sup> *Matteo di Biliotto*, I, 389 (16 aprile 1295) già in G. MILANESI, *Nuovi documenti* cit., p. 12 n. 13. Negli inventari del fondo Notarile antecosimiano dell'Archivio di Stato di Firenze non si ritrova alcuna testimonianza del notaio ser Luca da Campi.

<sup>74</sup> Interessante notare come Vanni di Rinuccio solo due anni dopo, nel 1297, apparisse nelle matricole dell'Arte dei medici e speziali prima che vi aderissero i pittori (*Arte dei medici e speziali*, 7, c. 160r) circostanza secondo la quale è plausibile che anche questo maestro, come successivamente Giovanni detto Asinello di Alberto e pure Rossello Lottieri e Guiduccio di Maso, vi si iscrivessero per *beneficium patris* o *fratris* in quanto un congiunto, il padre o un fratello, faceva già parte di quel medesimo sodalizio svolgendovi tuttavia un'attività diversa da quella artistica.

<sup>75</sup> *Matteo di Biliotto*, I, 412 (24 aprile 1295) già in G. MILANESI, *Nuovi documenti* cit., p. 12 n. 14 e in R. DAVIDSHON, *Forschungen zur Geschichte* cit., III, p. 226.



atto del 29 luglio del 1295 in cui Manetto di Giovanni del popolo di San Michele Visdomini fu posto, da suo fratello Amadore, ad apprendere il mestiere, per quattro anni, presso il maestro Coluccio del fu Guido che si dichiarava del medesimo popolo<sup>76</sup>. Così, anche pochi giorni dopo, l'8 agosto 1295, Geri di Anselmo del fu Gierardino del popolo fiorentino di San Frediano, venne messo dal padre ad apprendere l'arte presso Rossello di Lottieri, un maestro, come abbiamo già avuto modo di sottolineare che, l'anno seguente, sempre i rogiti di ser Matteo menzioneranno, e in più occasioni a partire dal dicembre, quale rettore dei pittori<sup>77</sup>, e che sarà presente di lì a breve, quale semplice testimone, ad un successivo rogito, sempre «ad artem pingendi adiscendam», quello attraverso cui, il 26 agosto, il pittore Coluccio di Guido del popolo di San Michele Visdomini pose il figlio Grazianello ad apprendere il mestiere presso un collega, Chele di Pino<sup>78</sup>. Pochi giorni dopo, il 10 settembre, un pittore della contrada di Santa Lucia *de Pisis* stabilì di voler apprendere l'arte a Firenze con Bertino della Marra<sup>79</sup>, quest'ultimo non solo era, e naturalmente, un maestro ma aveva anche un figlio Vanni il quale svolgeva lui pure l'attività di pittore e come tale, il 26 novembre del 1300, insieme ad un socio «de arte pittorum» – il già ricordato Coluccio del fu Guido – accoglierà ad apprendere i rudimenti del mestiere, Compagno di Vanni di

---

<sup>76</sup> Matteo di Biliotto, I, 510 (29 luglio 1295) già in G. MILANESI, *Nuovi documenti cit.*, p. 13 n. 15 e in R. DAVIDSHON, *Forschungen zur Geschichte cit.*, III, p. 226; se la pena, per entrambe le parti in caso di insolvenza, venne stabilita in venticinque lire di fiorini piccoli, la parcella del notaio, stante la brevità dell'atto fu, come di consueto, di un soldo di fiorini piccoli.

<sup>77</sup> Matteo di Biliotto, I, 527 (8 agosto 1295) già in G. MILANESI, *Nuovi documenti cit.*, p. 13 n. 17; la pena per l'inadempienza ai dettami del rogito venne stabilita in dodici lire di fiorini piccoli mentre il compenso per il notaio fu, secondo il solito, di un soldo. Va ricordato come pochi giorni prima, il 3 di agosto, si assisté all'atto di apprendistato di Bartolino di Taldo Mannelli presso Lapo di Biliotto e Lapo di Taldo alla presenza di un altro rettore dei pittori, il già menzionato Corso di Buono (si veda *supra*).

<sup>78</sup> Matteo di Biliotto, I, 556 (26 agosto 1295) già in G. MILANESI, *Nuovi documenti cit.*, p. 13 n. 18 e in R. DAVIDSHON, *Forschungen zur Geschichte cit.*, III, p. 226; il tempo di apprendistato fu stabilito in quattro anni, la pena per l'inadempienza in venticinque lire di fiorini piccoli e il costo del rogito, come di consueto, in un soldo.

<sup>79</sup> Matteo di Biliotto, I, 596 (10 settembre 1295) già in G. MILANESI, *Nuovi documenti cit.*, pp. 13-14 n. 19; la durata dell'apprendistato venne computata in quattro anni, la pena pecuniaria per le parti, in caso di inadempienza, in dieci lire di fiorini piccoli mentre il notaio percepì, come di consueto, un soldo. È questo uno degli atti in cui Rossello di Lottieri appare, in veste di testimone, quale rettore della 'compagnia' dei pittori (si veda anche *supra*).

Solvi del popolo di Santa Reparata che sarebbe stato presso i due maestri per un anno<sup>80</sup>.

Sempre dai rogiti di ser Matteo si apprende come, il 25 ottobre del 1295, Vanni di Tommaso di Ristoro del popolo di San Pier Scheraggio venne posto da suo fratello Morello ad apprendere l'arte della pittura presso il maestro Lapo di Cambio del popolo fiorentino di San Giorgio<sup>81</sup>. Ancora alla presenza di due rettori dell'*artis pittorum* – Rossello di Lottieri e Corso di Buono – probabilmente in carica da quello stesso torno di tempo, il 10 dicembre del 1295 venne sottoscritto un patto di apprendistato fra Bartolino del fu Amadore del popolo di San Salvatore di Leccio nel distretto fiorentino e il maestro Cresta di Piero<sup>82</sup>, mentre da un atto rogato durante la settimana seguente si apprende come già dalle calende di luglio, Terio figlio di Lottieri di Rosso fosse stato posto dal padre ad imparare il mestiere di pittore presso suo fratello Rossello (di Lottieri) con le clausole contrattuali ormai consuete<sup>83</sup>.

---

<sup>80</sup> NA, 10398 (1300-1308, notaio Grimaldo di Compagno), c. 6v; dall'inedito documento si apprende come a Firenze, nel popolo di San Lorenzo, con testimoni ser Francesco di Guido di Sala notaio e ser Aldobrandino di Pinuccio notaio de' Pelerciani del popolo di San Lorenzo, Vanni di Solvi del popolo di Santa Reparata ponesse suo figlio Compagno con Coluccio di Guido e Vanni di Bertino della Marra del popolo di San Michele Visdomini (Vanni era al tempo già emancipato dal padre), per un anno con inizio il 14 di novembre; l'atto sanciva, di fatto, un apprendistato cominciato nella settimana precedente.

<sup>81</sup> Matteo di Biliotto, I, 686 (25 ottobre 1295); già in G. MILANESI, *Nuovi documenti* cit., p. 14 n. 20 e in R. DAVIDSHON, *Forschungen zur Geschichte* cit., III, p. 226; anche in questo caso la durata dell'apprendistato fu stabilita in quattro anni, la pena, per l'inadempienza, dichiarata in dieci lire di fiorini piccoli e il compenso per ser Matteo di Biliotto in un soldo. Dobbiamo sottolineare come fra i due atti, quello del 10 settembre e questo del 25 ottobre, il notaio rogò un altro rogito «ad artem pingendi adiscendam» quello in cui, eccezionalmente, appare quale attrice Diana moglie di Azzo pittore (si veda di seguito il paragrafo 3).

<sup>82</sup> Matteo di Biliotto, I, 769 (10 dicembre 1295) già in G. MILANESI, *Nuovi documenti* cit., p. 14 n. 21 e in R. DAVIDSHON, *Forschungen zur Geschichte* cit., III, p. 226. In un inedito rogito del notaio ser Guido da Leccio, in data 7 novembre 1295, si trova in veste di testimone (all'elezione di un procuratore – il notaio Albizzo del fu Guccio del popolo di San Pancrazio – da parte di Soave vedova di Uguccione di Leccio) giustappunto Bartolino di Amadore il quale, circa un mese dopo, approderà ad apprendere l'arte della pittura presso Cresta di Piero (NA, 10896, c. 51v).

<sup>83</sup> Matteo di Biliotto, I, 781 (17 dicembre 1295) già in G. MILANESI, *Nuovi documenti* cit., p. 14 n. 22 e in R. DAVIDSHON, *Forschungen zur Geschichte* cit., III, p. 226; Terio sarebbe stato ad apprendere l'arte presso suo fratello Rossello per il tempo di quattro anni con un'am-

Anche durante i primi mesi del 1296, dal gennaio a maggio, ser Matteo rogò tre atti relativi all'apprendistato artistico presso un pittore. Interessante come, alla presenza di un altro rettore dei pittori, Renuccio di Bogolo, Niccolò di Leone fu messo da suo zio Albizzino del fu Pericciolo del popolo di San Felice in Piazza presso il pittore Guiduccio di Maso: come già in almeno un altro atto (quello del 24 aprile 1295) il tempo dell'apprendistato fu stabilito in otto anni e il maestro si obbligò, con Albizzino, a «dare et prestare condecenter alimenta, vittus et vestitum dicto tempore pro suo munere et mercede et cetera» al suo discepolo Niccolò, un aspetto non usuale nei rogiti di cui diamo conto ma che, come vedremo, doveva essere già consueto se sarà precisamente fissato, due decenni dopo, dagli Statuti dell'Arte per il membro dei pittori<sup>84</sup>. Sempre alla presenza del rettore *artis pictorum*, Renuccio di Bogolo, il 20 febbraio fu posto come apprendista presso il maestro Lipopo di Benivieni (artista noto per la sua produzione e riguardo al quale è questa, allo stato attuale delle ricerche, la prima testimonianza giunta fino a noi)<sup>85</sup>, Neri figlio del pittore Bindaccio di Bruno per il quale – in virtù della procura del notaio aretino Federico di Compagno – agì Martino di Guardo del

---

menda, qualora una delle parti non avesse ottemperato agli obblighi, di venticinque lire di fiorini piccoli (il compenso del notaio fu, al solito, di un soldo). Nello stesso giorno, padre (Lottieri di Rosso) e figlio (Rossello di Lottieri) furono testimoni ad un atto, un mutuo (*Matteo di Biliotto*, I, 780, 17 dicembre 1295); in occasione di entrambi i rogiti si dichiararono del popolo fiorentino di San Michele Visdomini. Interessante notare che Rossello è nel novero di quei pochi pittori (Giovanni detto Asinello di Alberto, Guiduccio di Maso e Vanni di Rinuccio) i quali si trovano nelle matricole dell'Arte dei medici e speciali prima che i pittori stessi vi aderissero nel 1315-1316, circostanza che fa ritenere possibile come lui e gli altri vi si fossero iscritti per *beneficium* qualora un membro (o più) del loro nucleo familiare, naturalmente non un artista, vi fosse già immatricolato (per Rossello, presente nel 1312, si veda *Arte dei medici e speciali*, 7, c. 141v).

<sup>84</sup> *Matteo di Biliotto*, I, 804 (11 gennaio 1296) già in G. MILANESI, *Nuovi documenti* cit., p. 14 n. 23 e in R. DAVIDSHON, *Forschungen zur Geschichte* cit., III, p. 226; la pena pecuniaria, qualora una delle parti non avesse rispettato i patti, sarebbe stata di venticinque lire di fiorini piccoli mentre il notaio ricevette un onorario di venti denari. Guiduccio di Maso fa parte di quel piccolo gruppo di pittori (Vanni di Rinuccio, Giovanni detto Asinello di Alberto, Rossello di Lottieri di Rosso) che si trovano registrati nelle matricole dell'Arte dei medici e speciali prima che ad essa aderissero i pittori circostanza che può far ritenere (come detto, si veda nota 83) vi fossero registrati per *beneficium* (nel caso di Guiduccio egli si trova menzionato per l'anno 1312: *Arte dei medici e speciali*, 7 c. 69v).

<sup>85</sup> *Matteo di Biliotto*, I, 856 (20 febbraio 1296) già in G. MILANESI, *Nuovi documenti* cit., p. 15 n. 24 e in R. DAVIDSHON, *Forschungen zur Geschichte* cit., III, p. 226.

popolo di Santa Lucia de' Magnoli di Firenze<sup>86</sup>. Ancora alla presenza di Renuccio di Bogolo, il giovane Luto venne messo dal padre, Lapo del fu Ventura del popolo di San Piero a Monticelli presso Firenze, ad apprendere l'arte della pittura con il maestro Guccio di Lippo per il tempo di quattro anni e con quelle clausole che si sono riscontrate nella più parte degli atti di apprendistato artistico qui ricordati<sup>87</sup>.

Se il numero considerevole di contratti «ad artem pingendi adiscendam» rogati da ser Matteo può trovare giustificazione nella circostanza che suo fratello Lapo era un maestro nella pittura, il valore degli atti notarili da lui stilati risiede proprio nelle loro peculiarità che ci tramandano di prassi ormai radicate nella Firenze della seconda metà del XIII secolo e che, risalenti ad un tempo al momento non definibile ma giustappunto esemplate sulla tradizione, poterono in seguito confluire almeno in parte, calibrate e circostanziate, nelle sedici rubriche dello Statuto del membro dei pittori che, fra il 1315 ed il 1316, entrò a far parte dell'Arte dei medici e speciali.

Infatti, comparando quanto desumibile dai rogiti di Matteo di Biliotto – riguardo alle consuetudini dell'attività pittorica – con ciò che fu poi stabilito nei capitoli dell'Arte, possiamo innanzitutto ritenere (naturalmente con ogni possibile cautela) che, perlomeno negli ultimi due decenni del XIII secolo e fino a poco prima del giugno del 1316, una 'compagnia' di pittori si fosse già strutturata contemplando, è probabile, una reggenza collegiale con alla testa forse i soli rettori, almeno due, in carica plausibilmente per sei mesi<sup>88</sup>. Una volta unitisi all'Arte dei medici e speciali, i pittori poterono contare – quale rappresentante presso l'intero sodalizio<sup>89</sup> – di un proprio ufficiale cui

---

<sup>86</sup> *Ibidem*; Neri di Bindaccio avrebbe appreso l'arte per il tempo di tre anni; la pena nella quale sarebbero incorse le parti in caso di non rispetto dei patti fu stabilita in dieci lire di fiorini piccoli mentre ser Matteo dovette ricevere, quale compenso, due soldi; del notaio di Arezzo Federico di Compagno non vi è alcuna menzione negli inventari del fondo Notarile antecosimiano conservati presso l'Archivio di Stato di Firenze; su Lippo di Benivieni si veda *infra* il paragrafo 4. Se nei secoli seguenti, nel XV secolo maturo per esempio, non sarà raro che un padre ponga un figlio ad apprendere l'arte (o ad aggiornarsi) presso la bottega di un collega, appare manifesto come tale consuetudine fosse già in essere almeno dalla fine del XIII secolo (F. FRANCESCHI, *Mestieri, botteghe* cit., p. 175).

<sup>87</sup> *Matteo di Biliotto*, I, 897 (20 marzo 1296) già in G. MILANESI, *Nuovi documenti* cit., p. 15 n. 25.

<sup>88</sup> È quanto, a mio avviso, si può desumere dalla presenza, agli atti di apprendistato, dei rettori della 'compagnia' in veste di testimoni (si veda *supra*).

<sup>89</sup> Per tutte le numerose attività che facevano capo all'Arte dei medici e speciali dal 1297

era demandato il compito di «examinare et circhare fatta hominum dicti membri»<sup>90</sup>. Questi poteva nominare due 'assistenti' dei quali uno sarebbe stato consigliere e camerario (oltre che «scriptor factorum» dell'arte) e l'altro «consiliarius artis predictae», figure che sarebbero restate in carica quanto l'ufficiale: dalle calende del mese di luglio e per il tempo di sei mesi<sup>91</sup>.

Non sappiamo se, negli anni precedenti l'ingresso dei pittori nell'Arte e la conseguente redazione dello Statuto, la 'compagnia' avesse già normato i requisiti che dovevano caratterizzare la figura di un maestro al quale si sarebbero dovuti rivolgere, con una certa fiducia, non solo gli apprendisti ma anche, naturalmente, i committenti. Pur nella mancanza di testimonianze in tal senso, appare tuttavia evidente, dalle disposizioni contenute nelle carte di ser Matteo di Biliotto, che delle capacità raggiunte da un maestro se ne facesse garante la 'compagnia' anche (e soprattutto) con la presenza di un proprio rettore alla stipula degli atti «ad artem pingendi adiscendam»<sup>92</sup>. Se poi le successive rubriche statutarie stabilirono che un pittore avrebbe potuto esercitare la propria attività a Firenze solo nel caso in cui si fosse iscritto all'Arte alla quale aderiva previa una tassa d'ingresso di dieci lire di fiorini piccoli, è probabile che una sorta di tassazione fosse prevista pure al tempo della 'compagnia' i cui membri avrebbero dovuto, per certo, affrontare le spese di gestione del loro sodalizio<sup>93</sup>. Al contempo se una volta iscritti all'Arte un pit-

---

al 1444 si veda RAFFAELE CIASCA, *L'arte dei medici e speciali nella storia e nel commercio fiorentino dal secolo XII al XV*, Firenze, Olschki, 1927, pp. 695-697. Lo Statuto del membro dei pittori secondo quanto si è già anticipato si conserva in *Arte dei medici e speciali*, I, cc. 43r-47v.

<sup>90</sup> *Arte dei medici e speciali*, I, c. 43r, rub. 1, già in R. CIASCA, *Statuti dell'Arte* cit., pp. 77-78; l'ufficiale riceveva quale salario dagli appartenenti al membro dei pittori: venti soldi di fiorini piccoli, una libbra di pepe e «duas uncias floris croci. Sex scutellas et duo incisoria».

<sup>91</sup> *Arte dei medici e speciali*, I, c. 43v, rub. 2, già in R. CIASCA, *Statuti dell'Arte* cit., p. 78; il consigliere e il camerario avrebbero ricevuto di emolumento quindici soldi di fiorini piccoli «mediam libram piperis, unam unciam floris croci, unum incisorium et duas scutellas novas»; sulla durata del loro mandato *Arte dei medici e speciali*, I, c. 43r, rub. 1, già in R. CIASCA, *Statuti dell'Arte* cit., p. 77; considerazioni sulla successiva organizzazione dell'Arte segnata da circa il 1349 in ID., *L'Arte dei Medici* cit., pp. 149-164.

<sup>92</sup> Conforta le mie considerazioni quanto espresso da Manila Soffici e Franek Sznura (*Matteo di Biliotto*, I, *Introduzione*, p. XXXV) che sottolineano come, in generale, alla «stipula dei contatti di apprendistato esaminati presenziarono sovente i rettori o comunque persone appartenenti all'Arte, segno dell'interesse delle organizzazioni artigiane alla supervisione dei rapporti di lavoro fra i propri membri e quanti si accingevano ad imparare il mestiere».

<sup>93</sup> È la rubrica 8 dello Statuto del membro dei pittori che determina non solo il pagamento della tassa per colui che avesse voluto esercitare l'arte della pittura a Firenze, ma an-

tore non veniva definito subito maestro, e pertanto non avrebbe potuto insegnare, se non prima di aver esercitato il magistero artistico per almeno tre anni (ed oltre)<sup>94</sup>, pur non avendo certezza che questa regola fosse già contemplata nelle disposizioni che precedettero quelle statutarie, certo è che – e lo si è visto – la ‘compagnia’ tutelava un discepolo attraverso la redazione di un atto notarile che sanciva l’alunnato, atto che, a mio avviso, doveva essere fatto rispettare in modo severo e senza distinzioni se, anche all’interno di una stessa famiglia, si era costretti a rivolgersi ad un notaio perché un fratello potesse essere messo ad apprendere l’arte da un altro fratello: è il caso menzionato di Terio di Lottieri posto dal padre presso l’altro figlio pittore, Rossello<sup>95</sup>. La consuetudine del contratto di alunnato resterà naturalmente nelle norme statutarie sebbene, nel tempo, al rogito notarile si sarebbe sostituita e preferita la scritta privata (priva di costi); come del resto si sareb-

---

che dell’esonero da tale pagamento per coloro che si fossero iscritti per *beneficium patris* (riguardo al quale si vedano anche le note 83-84) una norma questa che, a differenza di quasi tutte le altre espresse nelle disposizioni statutarie, si consolidò nei secoli. Se in questi primi anni di adesione dei pittori all’Arte dei medici e speciali anche il fratello di un artefice era esonerato dall’esborso della tassa d’ingresso (*Arte dei medici e speciali*, I, c. 45v, rub. 8, già in R. CIASCA, *Statuti dell’Arte* cit., pp. 80-81), successivamente, pur restando valida la possibilità di iscriversi (a qualsiasi corporazione) senza il pagamento dell’emolumento in virtù del *beneficium patris*, fu statuito come per *beneficium fratris* si dovesse corrispondere la metà della quota. Lo Statuto del membro dei pittori del 1315-1316 sottoponeva ad una pena giornaliera di cinque soldi di fiorini piccoli colui il quale, iscritto all’Arte, avesse esercitato la professione con un non iscritto (*Arte dei medici e speciali*, I, c. 45r-v, rub. 7) già in R. CIASCA, *Statuti dell’Arte* cit., p. 80); considerazioni più approfondite sull’argomento per il tempo successivo (1349) in ID., *L’Arte dei Medici* cit., pp. 165-173.

<sup>94</sup> *Arte dei medici e speciali*, I, c. 45v, rub. 8, già in R. CIASCA, *Statuti dell’Arte* cit., pp. 80-81, a p. 81. Interessante ricordare che ne *Il Trecentonovelle* Franco Sacchetti narra (novella CXCI) di come Bonamico Buffalmacco fosse divenuto maestro autonomo; se infatti l’espedito geniale che egli usò, gabbando il proprio maestro Tafo, per evitare di alzarsi molto presto la mattina per affiancarlo nel lavoro, condusse il «popolo» a ritenerlo di «uomo di santa vita» e pertanto a farlo giudicare, in breve tempo, più come maestro che quale allievo (FRANCO SACCHETTI, *Il Trecentonovelle*, nell’edizione a cura di Antonio Lanza, Firenze, Sansoni editore 1984, pp. 434-438), in verità, all’occhio del lettore, sembra più la scaltrezza di Buffalmacco a renderlo degno di una considerazione maggiore di quanta poteva essere riservata ad un semplice collaboratore. Circa la suddivisione del lavoro all’interno di un’officina artistica e le differenti tipologie di collaboratori rimando, per la metà del XIV secolo, a R. CIASCA, *L’Arte dei Medici* cit., pp. 175-189.

<sup>95</sup> Si veda *supra*.

be rinunciato ad un'altra norma contenuta nello Statuto quella secondo la quale il discepolo avrebbe dovuto essere denunciato dal maestro al notaio dell'Arte<sup>96</sup>. Sembra corrispondere a più antiche consuetudini anche il tempo di tre anni «ad minus» durante il quale, secondo lo Statuto, avrebbe dovuto svolgersi l'apprendistato del discepolo, tirocinio che poteva essere preceduto da un breve periodo di prova – di quindici giorni – attraverso cui, prima della stipulazione dell'atto notarile, il maestro avrebbe accertato se l'apprendista fosse «ingenii capax ad discendam artem»<sup>97</sup>. Costume che parrebbe anch'esso rimontare a tempi anteriori la redazione dello Statuto se una clausola non dissimile si può leggere fra le righe del rogito con cui Berto di Ristorino fu posto dal padre, il 14 marzo 1295, presso il pittore Giovanni detto Asinello di Alberto<sup>98</sup>. Sempre secondo lo Statuto una volta collocato stabilmente presso un maestro

---

<sup>96</sup> *Arte dei medici e speciali*, I, c. 46r, rub. 9, già in R. CIASCA, *Statuti dell'Arte* cit., pp. 81-82, a p. 81. Nella redazione successiva dello Statuto, quella del 1349, in cui le disposizioni sono generali e riguardano tutti i membri dell'Arte dei medici e speciali, non si fa più riferimento ad un contratto di apprendistato ma ad un giuramento; il discepolo, infatti, «il quale sarà di quattordici anni o da indi in su, sia tenuto e debba iurare e promettere dinanzi al notaio della detta arte e suo coaiutore, tucti e' facti de' suoi maestri bene e lealmente fare et essercitare» e, nella stessa rubrica, si specifica come, tale dichiarazione dovesse avvenire entro un mese dall'ingresso dell'apprendista (con una pena di quaranta soldi di fiorini piccoli nel caso di inadempienza) e con l'ulteriore specificazione che le presenze di discepoli avrebbero dovuto essere dichiarate nel mese di gennaio e febbraio di ciascun anno dal maestro che, non rispettando la clausola, sarebbe incorso in una cospicua multa (*Arte dei medici e speciali*, 3 (10 settembre 1349-11 settembre 1769), c. XXIIIr-v, rub. XX, già in R. CIASCA, *Statuti dell'Arte* cit., pp. 128-129; ID., *L'Arte dei Medici* cit., pp. 175-178).

<sup>97</sup> *Arte dei medici e speciali*, I, c. 46r, rub. 9, già in R. CIASCA, *Statuti dell'Arte* cit., pp. 81-82. Sempre per quanto riguarda il tempo di tre anni per raggiungere la qualifica di maestro, termine prima del quale un artista non avrebbe potuto tenere presso di sé un apprendista, un'ulteriore disposizione dello Statuto ricorda che «non autem possint antequam artem predictam exercuerint tribus annis vel ultra, tenere aliquem discipulum si pater vel frater discipulum tenere vel haberet» (*Arte dei medici e speciali*, I, c. 45v, rub. 8, già in R. CIASCA, *Statuti dell'Arte* cit., pp. 80-81, a p. 81). Solo nella redazione dello Statuto del 1349 si specifica come il discepolo non avrebbe potuto essere di età maggiore di 25 anni e che sarebbe stato ad apprendere l'arte presso un maestro per un tempo non inferiore ai tre anni (*Arte dei medici e speciali*, 3, c. LIIIv-LIIIr, rub. LXI, già in R. CIASCA, *Statuti dell'Arte* cit., pp. 181-182, a p. 181; ID., *L'Arte dei Medici* cit., pp. 178-179 dove si ricorda che «i maestri dei tre membri principali dell'arte [medici, speciali e merciai] potevano assumere quanti discepoli volevano purché non fossero maggiori di 25 anni»).

<sup>98</sup> Si veda *supra*.

pure il discepolo avrebbe dovuto pagare una tassa d'ingresso all'Arte computata in quaranta soldi, mentre le spese di vitto e di alloggio per il tempo del suo alunnato: nei primi tre anni sarebbero state assunte dall'apprendista (o da chi per lui: padre, nonno, fratello) mentre, nel termine di almeno sei anni, era il maestro che avrebbe dovuto farsene carico, regola che, per il tempo della 'compagnia' dei pittori, era forse inclusa in una disposizione più generale ma, di fatto, affidata agli accordi di volta in volta intercorsi fra le parti<sup>99</sup>.

Nei rogiti di ser Matteo non sono mai menzionate botteghe di pittori dove, naturalmente, i giovani apprendisti sarebbero stati accolti ad imparare il mestiere (ed anche lo Statuto del 1315-1316 ne tratta, a dire il vero, solo al fine di salvaguardare il rispetto fra i membri del sodalizio)<sup>100</sup> ritengo tuttavia assai probabile che in alcuni atti relativi agli artisti, nei quali Matteo di Biliotto indicava, come data topica, solamente Firenze, egli avesse redatto il rogito proprio in una bottega di pittore, in una di quelle che, sicuramente, si trovavano presso il Mercato Vecchio dove lo stesso ser Matteo aveva un proprio *desco*<sup>101</sup>. E riguardo alla bottega («cellula fondamentale della vita economica») non solo come luogo fisico, cioè edificio la cui «massiccia presenza era divenuta carattere costitutivo del tessuto urbano»<sup>102</sup>, ma anche e soprattutto come

---

<sup>99</sup> *Arte dei medici e speciali*, I, c. 45v, rub. 8, già in R. CIASCA, *Statuti dell'Arte* cit., pp. 80-81, a p. 81; *Arte dei medici e speciali*, I, cc. 45v-46r, rub. 9, già in R. CIASCA, *Statuti dell'Arte* cit., pp. 81-82, a p. 81. Riguardo all'alloggio si evince dai rogiti di ser Matteo come in più casi gli apprendisti venissero alloggiati dal proprio maestro nel tempo del loro tirocinio; del resto è quanto si ricava anche dalle fonti letterarie, segnatamente da una delle novelle già ricordate di Franco Sacchetti quella (la CXCI) nella quale Buffalmacco, apprendista presso il maestro Tafo, viveva a stretto contatto con lui, essendo diviso il luogo dove essi riposavano da un solo tramezzo (F. SACCHETTI, *Il Trecentonovelle* cit., pp. 434-438).

<sup>100</sup> Al fine di non generare scandalo nessun pittore poteva prendere in locazione una bottega affittata ad un altro membro dell'Arte o trasferirvisi se il *primus conductor*, pagando regolarmente l'affitto al proprietario, desiderava continuare ad usufruire di quel locale. Risulta invece contemplato che, non pagando il *primus conductor* regolarmente l'affitto, un nuovo locatario potesse subentrargli previa la licenza ottenuta dai consoli dell'Arte o dall'ufficiale del membro dei pittori (*Arte dei medici e speciali*, I, c. 44v, rub. 4, già in R. CIASCA, *Statuti dell'Arte* cit., p. 79). Si parla della bottega come luogo in cui i discepoli non si dovevano riunire di notte nello Statuto del 1349 (*Arte dei medici e speciali*, 3, c. XXIIv-XXIIIr, rub. XXI, già in R. CIASCA, *Statuti dell'Arte* cit., pp. 129-130).

<sup>101</sup> Matteo di Biliotto, I, *Introduzione*, p. XXXVI.

<sup>102</sup> Rimando ancora al contributo di Franco Franceschi (*Mestieri, botteghe* cit., p. 271) che ben descrive le strutture in cui venivano ospitate le botteghe del tempo. Tuttavia è interessante ricordare come anche le fonti letterarie trecentesche, ad esempio il già citato *Trecento-*



*entourage* di collaboratori con cui un pittore orchestrava il proprio lavoro, è importante per il tempo fra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo, ben meditare le disposizioni statutarie che a questo punto, sembra evidente, dovevano discendere da una tradizione precedente ormai radicata. Sebbene non siamo in grado di stabilire se e quanto le norme (sia anteriori al 1315 che posteriori) venissero rispettate, tuttavia ritengo doveroso sottolineare come lo Statuto, e forse già in precedenza le regole della 'compagnia', fossero molto severe riguardo al numero dei discepoli che potevano essere occupati: «et si quis de dicto membro *ultra unum discipulum contra formam predictam tenuerit, condepnatur per officialem membri predicti*», in tal caso infatti, qualora il 'secondo' discepolo avesse avuto 16 anni o meno, il maestro avrebbe dovuto corrispondere all'Arte due soldi per ciascun giorno in cui il giovane fosse stato presso di lui, somma che giungeva a cinque soldi se l'allievo fosse risultato maggiore di 16 anni<sup>103</sup>. Un aspetto, questo, da tenere ben presente quando si intenda ripercorrere la storia delle botteghe d'arte per quei decenni e che, forse, necessiterebbe di una più approfondita indagine.

---

*novelle* di Franco Sacchetti, descrivessero, per quanto assai sommariamente, le officine degli artisti e il modo in cui vi si conservassero alcune opere realizzate. Ad esempio nella novella LXXXIV (in cui peraltro, secondo una celebre definizione, i pittori vengono aggettivati come «fantastichi e lunatici») sono narrate le vicende di un dipintore di 'crocifissi', la cui moglie tradendolo sarà costretta a nascondere l'amante giustappunto nella bottega del marito, episodio che oltre ad introdurre una descrizione (certo sommaria) dell'officina che aveva un accesso interno dalla casa ed uno dalla strada, fornisce anche il rimarchevole ricordo del modo in cui, in tale officina, vi fossero conservati i 'crocifissi' (intagliati) dipinti dall'anonimo artista senese (F. SACCHETTI, *Il Trecentonovelle* cit., pp. 166-172).

<sup>103</sup> *Arte dei medici e speziali*, I, cc. 45v-46r, rub. 9, l'uso del corsivo nel testo è nostro, già in R. CIASCA, *Statuti dell'Arte* cit., pp. 81-82, a p. 81. La redazione dello Statuto del 1349 appare meno severa e più in linea con l'idea di bottega che si è soliti ipotizzare; infatti la rubrica 18 di tale documento recita come «tucti i bottegai della decta arte», cioè «uno de' maestri d'ogni fondaco o vero bottega» avrebbero dovuto consegnare per iscritto nei mesi di gennaio e febbraio i nomi di tutti coloro che operavano nella sua officina («tucti e ciascunoi maestri e suoi compagni e della sua bottega e parte, per qualunque modo nel suo fondaco o bottega aventi o avente matricolati e non matricolati nella matricola di detta arte» (*Arte dei medici e speziali*, 3, cc. XXIV-XXIIr, rub. XVIII, già in R. CIASCA, *Statuti dell'Arte* cit., p. 127). Va sottolineata in questa circostanza, come in altre, la modesta discrezionalità lasciata ai pittori e anche quanto non poteva essere stabilito nelle 16 rubriche dello Statuto, lo si affidava al giudizio di quattro «bonos et legales homines» i quali, eletti dal membro, potevano disporre riguardo a situazioni dubbie, stabilire provvisori sul salario «et aliis rebus» (*Arte dei medici e speziali*, I, c. 47r, rub. 14, già in R. CIASCA, *Statuti dell'Arte* cit., p. 83).

Se lo Statuto del membro dei pittori ricorderà, precisamente, le festività durante le quali non poteva essere esercitato il mestiere, tale divieto era di certo già nelle consuetudini degli artisti ed infatti, in almeno uno degli atti «ad artem adiscendam pingendi» stilati da ser Matteo, si fa esplicito riferimento all'attività da svolgere nei «dies convenientibus»<sup>104</sup>. Insieme all'osservanza di alcuni giorni di festa lo Statuto specifica, con precisione, del rispetto dovuto dal maestro ai colleghi (e naturalmente alla clientela)<sup>105</sup> stabilendo inoltre il divieto di tenere in bottega non solo chi non era in regola con il pagamento dell'imposta ma anche il discepolo che non serviva adeguatamente il maestro nella cui officina si trovava ad apprendere l'arte<sup>106</sup>.

Al termine di questo breve *excursus* che, forse, per taluni aspetti induce a meditare sulle consuetudini delle botteghe dei pittori almeno fino a dopo l'i-

---

<sup>104</sup> *Matteo di Biliotto*, I, 16 (atto in cui Gherardo del maestro Gianni Cordoni è posto, il 24 aprile 1294, quale apprendista presso Dino di Benivieni) e 527 (rogito con il quale Geri di Anselmo di Gerardino, l'8 agosto 1295, viene messo ad apprendere l'arte con Rossello di Lottieri). Lo Statuto specifica precisamente le feste religiose in occasione delle quali era proibito lavorare con la clausola tuttavia, che l'ufficiale del membro poteva concedere licenza all'artista, previo esborso, da parte di quest'ultimo, di un quarto del proprio guadagno al camerario dell'Arte che avrebbe dispensato il denaro «amore Dei»; in tali giorni era tuttavia consentito liberamente dorare e verniciare, mentre la multa per chi non ottemperava a queste disposizioni era computata in dieci soldi di fiorini piccoli (*Arte dei medici e speciali*, I, c. 44r, rub. 3, già in R. CIASCA, *Statuti dell'Arte* cit., pp. 78-79). Altri divieti che riguardavano, per esempio, il disegnare o eseguire su pennoni, su scudi o su altri manufatti (anche sulle monete) le insegne di un tiranno o nemico o ribelle, del Comune e del Popolo fiorentino (se non con licenza degli ufficiali deputati dal Comune stesso) con una pena maggiore o minore di dieci lire di fiorini piccoli ad arbitrio del consoli dell'Arte, sono menzionati in *Arte dei medici e speciali*, I, c. 46v, rub. 11, già in R. CIASCA, *Statuti dell'Arte* cit., p. 82.

<sup>105</sup> A tutela della committenza è stabilito come l'esponente del membro dei pittori non potesse frodare nella realizzazione delle opere usando l'argento in luogo dell'oro, l'oro di metà invece dell'oro fino, e l'azzurro di 'Alamania' al posto dell'oltremarino; infrangendo tale capitolo l'artefice avrebbe dovuto essere condannato al pagamento di quaranta soldi di fiorini piccoli e alla restituzione di quanto ricevuto con la frode (*Arte dei medici e speciali*, I, cc. 46v-47r, rub. 12, già in R. CIASCA, *Statuti dell'Arte* cit., p. 82).

<sup>106</sup> *Arte dei medici e speciali*, I, c. 4v-r, rub. 8, già in R. CIASCA, *Statuti dell'Arte* cit., pp. 80-81, a p. 81. Lo Statuto ricorda come, naturalmente, membri del sodalizio non potessero accaparrarsi, con l'inganno, le allogazioni ed i lavori commissionati ad altri (*Arte dei medici e speciali*, I, c. 45r, rub. 6, già in R. CIASCA, *Statuti dell'Arte* cit., p. 80); fra i divieti era previsto come un maestro dell'Arte non potesse tenere a lavorare presso di sé alcun ribelle, condannato o contumace (*Arte dei medici e speciali*, I, c. 46v, rub. 10, già in R. CIASCA, *Statuti dell'Arte*, cit., p. 82).

stituzione (1340) della compagnia di San Luca – che, col tempo, darà a tali artefici una sempre maggiore autonomia proprio dall'Arte<sup>107</sup> –, *excursus* con cui si è cercato di mettere in evidenza come le sedici rubriche statutarie ripercorressero quelle consuetudini in parte già messe in pratica e testimoniate dai rogiti di ser Matteo, ci si può chiedere se già le regole della 'compagnia' dei «pittorum» antecedenti al 1315-1316 non contemplassero – come poi lo Statuto dell'Arte – la figura di un proprio notaio e se, per alcuni anni, tale ufficio non fosse stato ricoperto proprio da ser Matteo di Biliotto<sup>108</sup>.

Nel passaggio da una sorta di 'compagnia' all'Arte riscontriamo come alcuni dei maestri-pittori menzionati nei rogiti di ser Matteo appaiano presenti nelle matricole della corporazione già a partire dal 1320. È il caso di Corso di Buono, di Grifo di Tancredi, di Giovanni chiamato Asinello, di Guiduccio di Maso, di Lippo di Benivieni e di Bruno di Giovanni (di alcuni dei quali avremo modo di trattare più diffusamente essendo essi ben riconosciuti dalla storiografia artista) e, non ultimo Rossello di Lot-

---

<sup>107</sup> La compagnia di San Luca nacque intorno al 1340 non sotto l'egida di un'istituzione ecclesiastica ma come appunto associazione di mestiere acquisendo pertanto una limitata indipendenza dall'Arte stessa e promulgando, nel 1386, dei propri Capitoli in volgare (che probabilmente facevano seguito a norme stilate già alla fondazione). Come sottolineato da FRANCESCO SALVESTRINI, *Associazionismo e devozione nella Compagnia di San Luca (1340 ca.-1563)*, in *Accademia delle Arti del Disegno. Studi, fonti e interpretazioni di 450 anni di storia*, a cura di Bert W. Meijer-Luigi Zangheri, 2 voll., Firenze, Olschki, 2015, I, pp. 3-17, era comprensibile che «in un centro economicamente e socialmente dinamico come Firenze alcune corporazioni generassero dal loro seno fraternite di tipo eminentemente religioso, le quali raccoglievano una parte degli iscritti intorno a devozioni che gli organi di governo non erano in grado di supportare in maniera più adeguata», confraternite che si strutturavano prendendo a modello le arti da cui erano sorte (p. 5). Sulla compagnia si veda anche DENNIS V. GERONIMUS-LOUIS A. WALDMAN, *New Light on the Members of the Florentine Company of St. Luke (c. 1475-c. 1525)*, «Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz», 47, 2003, pp. 118-158, alle pp. 119-120.

<sup>108</sup> Potrebbero avvalorare l'ipotesi che ser Matteo avesse svolto il ruolo di notaio per questa primitiva 'compagnia' di pittori i ricordi documentari che attestano come in seguito, dal 1302 e fino al 1310, egli ricoprì tale ruolo per l'assai più rilevante Arte di Calimala per la quale redasse anche lo Statuto (M. SOFFICI, *Un notaio nella Firenze cit.*, pp. 166, 202 e sgg.). Sulle mansioni del notaio dell'Arte dei medici e speciali si veda: *Arte dei medici e speciali*, I, cc. 45v-46r, rub. 9, già in R. CIASCA, *Statuti dell'Arte*, pp. 81-82: 81; nei confronti del notaio, come pure dei consoli o di altri ufficiali del membro dei pittori, non poteva essere usata alcuna villania sotto una pena inferiore o superiore ai quaranta soldi di fiorini piccoli a discrezione dei consoli o dell'ufficiale del sodalizio (*Arte dei medici e speciali*, I, c. 47r, rub. 13, già in R. CIASCA, *Statuti dell'Arte cit.*, p. 82).

tieri che della ‘compagnia’ che aveva preceduto l’adesione all’Arte era stato rettore<sup>109</sup>. Mentre di altri maestri, di cui ancora ci dà testimonianza Matteo di Biliotto, se si esclude Nello di Bandino noto anche per via letteraria<sup>110</sup>, non abbiamo ulteriori notizie. Così di Ciolo di Buono<sup>111</sup> di Niccolò di Picchino del popolo di San Michele Visdomini<sup>112</sup> e di Schiatta di Fummo<sup>113</sup>, come poi di Lapo Scatavecchia del fu Compagno<sup>114</sup>, di Guc-

---

<sup>109</sup> Riguardo a tali iscrizioni di Corso di Buono, Grifo di Tancredi, Lippo di Benivieni e Bruno di Giovanni (ma anche relativamente a Giovanni chiamato Asinello, Guiduccio di Maso e Rossello di Lottieri) si veda *infra* paragrafo 4.

<sup>110</sup> Nello di Bandino del popolo di Santa Maria Novella di Firenze, appare quale testimone in un testamento (quello di Bilia del fu Aldobrandino, vedova di Corso Borghi, anch’essa del popolo di Santa Maria Novella) rogato da ser Matteo di Biliotto in data 10 luglio 1301 (*Matteo di Biliotto*, II, 236). Nello è fra i protagonisti, con Bruno e Buffalmacco, di una delle novelle di Giovanni Boccaccio (giornata IX novella 5) nella quale è gabbato, come di consuetudine, Calandrino (GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron*, edizione a cura di Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla e Giancarlo Alfano, Milano, BUR Rizzoli, 2013, pp. 1414-1426); su Nello e gli altri artisti ricordati (Bruno, Buffalmacco e Calandrino) si veda il paragrafo 4.

<sup>111</sup> Il pittore Ciolo di Buono, del popolo di Santa Maria Novella, il 13 settembre del 1294 a Firenze, fu testimone ad un atto nel quale Lapo di Bencivenni, del medesimo popolo, cedette i propri diritti sopra una somma di denaro a Nuto Millioris (*Matteo di Biliotto*, I, 219).

<sup>112</sup> Niccolò di Picchino «pittore populi Sancti Michelis Vicedominorum» è ricordato quale testimone ad un atto con cui Cione del fu Gianni Macinghi, dello stesso popolo fiorentino, concedette a Pacino del fu Jacopo Bernardi e ai fratelli Diedi e Dino di maestro Mannello (anch’egli coinvolto nel rogito) del popolo della canonica di Fiesole, un terreno posto nel medesimo luogo in località Fornello, con l’autorizzazione a costruirvi una cava di lastre (*Matteo di Biliotto*, I, 567). Ritengo che il padre di Niccolò sia il fornaio Picchino rammentato in un *inventarium*, sempre stilato da ser Matteo, a Firenze, il 7 settembre 1295 (ivi, 595); si veda anche la nota seguente.

<sup>113</sup> Il pittore Schiatta di Fummo unitamente a Picchino fornaio (forse padre dell’artista Niccolò: si veda la nota precedente) è ricordato quale debitore di tre fiorini e venti soldi nell’*inventarium* di Durante degli Anchioni (ivi, 595).

<sup>114</sup> Il 22 dicembre del 1300 (*Matteo di Biliotto*, II, 30, già in G. MILANESI, *Nuovi documenti cit.*, p. 15 n. 26 e in precedenza un accenno al ricordo in FILIPPO BALDINUCCI, *Raccolta di alcuni opuscoli sopra varie materie di pittura, scultura e architettura scritti in diverse occasioni*, Firenze, Bonducci, 1765, p. 41) il pittore Lapo Scatavecchia del fu Compagno fu testimone ad un atto con cui Spinello del fu Ruggero del borgo e del popolo di San Paolo di Firenze si riconobbe debitore principale del notaio Salvi Bencivenni. Di quest’ultimo del popolo fiorentino di San Paolo non si conservano atti nel fondo Notarile antecosimiano dell’Archivio di Stato di Firenze, tuttavia la sua attività è testimoniata da una serie di rogiti citati nei registri di Matteo di Biliotto. Infatti ad eccezione del primo di tali atti, incompleto, datato 14 ago-

cio di Lippo<sup>115</sup> e di Vannuccio di Duccio<sup>116</sup> – non è possibile, allo stato attuale della ricerca, recuperare il profilo artistico.

### 3. DIANA MOGLIE DEL PITTORE AZZO DI MAZZETTO: UNA DONNA FRA GLI ARTISTI FIORENTINI DEL SUO TEMPO

Una delle più interessanti e singolari presenze fra i rogiti di ser Matteo di Biliotto è quella di Diana che, moglie del pittore Azzo del popolo fiorentino di San Tommaso (chiesa che affacciava sulla piazza del Mercato Vecchio), si impegnò, il 27 settembre 1295, a «tenere et docere» presso di sé «ad artem pingendi» Manetto del fu Bovattieri del popolo di San Lorenzo<sup>117</sup>. L'atto sottoscritto «extra Portam de Balla in ruga seu circa rugam Servorum Sante Marie» vide, quali testimoni, il cassettaio Buto di Tommaso e il già ricordato Rossello di Lottieri a quel momento «pictorum rettore»<sup>118</sup>. Ritengo che, in virtù di un documento sottoscritto in anni precedenti dal marito di Diana, sia

---

sto 1294, in cui Luti del fu Guardo Erbolotti come procuratore di Diana del fu Gherardo dei Cipriani e vedova di Cosa Falchi cedette giustappunto a Salvi Bencivenni diritti su 'beni' non specificati (*Matteo di Biliotto*, I, 152), più volte sono ricordati rogiti da lui stilati nel primo (ivi, 343; 319 in data 1 febbraio 1295; 344; 323 in data 21 febbraio 1295; 476; 439 in data 13 giugno 1295; 535; 485 in data 15 agosto 1295 ed infine 661 in data 14 ottobre 1295) come pure nel secondo registro di ser Matteo. In quest'ultimo si ravvisa il ricordo di ser Salvi in più documenti a partire dalla ricordata imbreviatura del 22 e 23 dicembre del 1300 di cui si è fatto cenno in questa stessa nota e poi in veste di testimone (*Matteo di Biliotto*, II, 54); di nuovo attore nella cessione di un credito (ivi, 127 in data 15 febbraio 1301), e poi in rogiti degli anni seguenti (ivi, 269 in data 30 settembre 1301; 419 in data 3 novembre 1302).

<sup>115</sup> Guccio di Lippo il 13 ottobre 1301 fu testimone, insieme ai suoi colleghi pittori come lui fiorentini, Vannuccio di Duccio e Bruno di Giovanni, al testamento di ser Ricco Macçetti del popolo di Santa Maria Novella: *Matteo di Biliotto*, II, 292 già in G. MILANESI, *Nuovi documenti* cit., p. 15 n. 26. In un altro documento, non ricordato dal Milanese, un Vannuccio pittore, forse da riconoscere nel figlio di Duccio, del popolo di Santa Maria Novella è presente in veste di testimone, con Banduccio Lamberti, ad un arbitro rogato a Firenze nella corte della casa di ser Matteo (*Matteo di Biliotto*, II, 219).

<sup>116</sup> Per il pittore Vannuccio di Duccio si veda la nota precedente.

<sup>117</sup> *Matteo di Biliotto*, I, 637.

<sup>118</sup> Si veda la nota precedente e *supra* il paragrafo 2. Porta di Balla che si apriva sulla prima cerchia delle mura fiorentine affacciava su via de' Servi all'altezza della chiesa di San Michele Visdomini fra le attuali via de' Pucci e via Bufalini, sulla direttrice verso Fiesole.

possibile comprendere il motivo della presenza di quest'ultima nelle carte di ser Matteo: ripercorreremo brevemente ciò che conosciamo dell'attività giustappunto di Azzo, il quale, in quel giorno di settembre del 1295, presumibilmente era assente da Firenze.

Il pittore Azzo ricordato quale sposo di Diana è probabilmente da riconoscersi in Azzo di Mazzetto (o di Masetto come, il più delle volte, lo ricorda la moderna storiografia) che nel 1282, il 10 delle calende di agosto (23 di luglio), fece patto d'insegnare l'arte sua, per sei anni, a Vanni di Bruno del Papa del popolo di San Romolo sempre di Firenze<sup>119</sup>. Tale atto è interessante per più rispetti. Innanzitutto, con clausole di apprendistato non dissimili da quelle espresse nei rogiti di ser Matteo, apprendiamo che il discepolo, emancipato dal padre in virtù di un atto stilato da ser Jacopo Cinghietti<sup>120</sup> ma in ogni caso anche col consenso del genitore, pose se stesso «et suas operas cum magistro Aczo» – che era a sua volta figlio di «magistri Maczeti populi Sancti Thome» da cui risultava essere emancipato –, e alla presenza, fra i testimoni, di Franchino del fu Migliore calzolaio il quale appare attore ad un rogito pure di ser Matteo del gennaio 1296<sup>121</sup>. L'apprendistato di Vanni sarebbe cominciato di lì a tre mesi (dalle calende di novembre) e avrebbe avuto la durata di sei anni durante i quali il giovane promise (e suo padre Bruno per lui) che avrebbe vissuto con Azzo servendolo del continuo ad utilità del maestro dovunque «dictus Aczus voluerit ipsum morari» e lavorando, per lui, giorno e notte. Il maestro avrebbe corrisposto all'allievo «commestiones et potus» secondo le sue disponibilità, al fine di sostentarne nel corpo ed in più, ogni anno, gli avrebbe corrisposto, alle calende di novembre, cinque lire di fiorini piccoli<sup>122</sup>. Al di là della difficoltà del reperimento del rogito, una

---

<sup>119</sup> Riguardo all'atto e alla sua collocazione archivistica si veda *infra*.

<sup>120</sup> Il notaio ser Jacopo Cinghietti, della cui attività non si conserva ricordo negli inventari del fondo Notarile antecosimiano dell'Archivio di Stato di Firenze, è menzionato in un rogito di ser Matteo di Biliotto in data 5 dicembre 1295 per avere, in precedenza, stilato un mutuo (*Matteo di Biliotto*, I, 760).

<sup>121</sup> Franchino del fu Migliore, calzolaio del popolo di San Salvatore di Firenze, è menzionato in un rogito di ser Matteo di Biliotto in data 23 gennaio 1296, atto nel quale egli dichiarava di aver ricevuto in mutuo dai suoi soci, attraverso due fideiussori, 111 fiorini d'oro (ivi, 823).

<sup>122</sup> Oltre a quanto già espresso nel paragrafo 2 per ciò che pertiene il passaggio dall'apprendistato «ad un rapporto lavorativo in cui il discepolo veniva pagato per l'apporto che assicurava all'azienda» rimando, in sintesi e per il tempo di cui stiamo trattando, a F. FRANCESCHI, *Mestieri, botteghe* cit., pp. 165-175)..

pergamena di cui Gaetano Milanesi, nel 1893, fornì una puntuale trascrizione con un riferimento inventariale che, al momento, non ne ha consentito l'individuazione<sup>123</sup>, tale rogito, misurato con l'atto di ser Matteo di dodici anni successivo, ci aiuta a comprendere alcuni aspetti anche dell'attività del marito di Diana fuori dalle mura urbane di Firenze.

Intanto, stando ad un'ipotesi sempre formulata dal Milanesi, colui che si pose ad apprendere l'arte della pittura presso Azzo nel 1282, Vanni di Bruno del fu Papa, potrebbe riconoscersi in Giovanni (Vanni) padre del pittore Bruno al quale alla nascita sarebbe stato imposto, secondo consuetudine, il nome del nonno; artefice, il più giovane Bruno che, noto alla storiografia artistica, risulterà più volte citato nelle carte di ser Matteo di Biliotto<sup>124</sup>. Vanni, stando ad imparare con Azzo di Mazzetto, accettava, secondo quanto abbiamo rammentato, di seguire il maestro ovunque egli avesse voluto stabilirsi, significando come la sfera di attività del pittore già valicasse i confini di Firenze tanto da raggiungere, com'è testimoniato da alcuni pagamenti, San Gimignano almeno durante il 1291 e di nuovo nel 1293 (tempo nel corso del quale non è peraltro certo che Vanni di Bruno avesse già abbandonato il suo maestro)<sup>125</sup>. In tale località, il 28 luglio del 1291, ad «Azzo pittori» venne-

---

<sup>123</sup> Gaetano Milanesi (*Nuovi documenti* cit., pp. 9-10 n. 3) fornì quale segnatura «Archivio di Stato in Firenze. Pergamene tratte dall'Archivio Giudiziario», sebbene (anche in virtù dei consigli, imprescindibili, di Vanna Arrighi) abbia ritenuto che potesse trattarsi di una pergamena conservata, nell'omonimo fondo dell'Archivio di Stato di Firenze fra quelle provenienti dalla Camera fiscale, la ricerca non ha dato esito positivo; ugualmente infruttuoso lo spoglio di più provenienze ora consultabili sul sito del medesimo Istituto fiorentino. Che il Milanesi avesse rintracciato il documento è più che certo e la trascrizione dell'intero atto ne è conferma, tuttavia al momento, come detto, le ricerche hanno avuto esito negativo.

<sup>124</sup> Gaetano Milanesi (in *Le Opere* cit., I (1878), p. 265 nota 2) ricordando il documento sottolineava come «troviamo in altro notaio ancora che nel 1282 Azzo del fu Mazzetto pittore del pop. di San Tommaso fece patto d'insegnare l'arte sua per sei anni a Vanni di Bruno del fu Papa del popolo di San Romolo; il qual Vanni è forse Giovanni padre di Bruno sopra nominato»; riguardo a Bruno di Giovanni si veda *infra* il paragrafo 4.

<sup>125</sup> I documenti, note di pagamento, di cui si dà conto, riveduti in originale e in questo caso con le precise segnature, erano stati pubblicati (ad eccezione di uno, inedito) da Robert Davidsohn (*Forschungen zur Geschichte* cit., II, pp. 310-311 nn. 2355-2358 in data 28 luglio – in realtà 29 del medesimo mese – e 27 agosto 1291; p. 311 nn. 2360-2361, sotto i mesi aprile e agosto 1293); tali registrazioni sono state poi menzionate più di recente senza il confronto sugli originali (è quanto si può presumere data la mancanza delle segnature) da C. JEAN CAMPBELL, *The Game of Courting and the Art of the Commune of San Gimignano 1290-1320*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1997, pp. 33-34 e nota 39 p. 219.

ro destinati due soldi per quattro «scudiciolis, quos fecit in quadam balista comunis de armis comunis»<sup>126</sup> mentre, il 27 agosto, egli ricevette dodici denari al fine di acquistare delle «setolas porci operatas» per dipingere la «Cameram» nuova del Palazzo del Comune<sup>127</sup>. In tale data lo stesso Comune è menzionato per aver speso, direttamente, tre lire e ventinove denari per l'acquisto dell'azzurro da fornire ad Azzo sempre per la medesima commissione – l'affrescatura della Camera nuova –<sup>128</sup>, a motivo della quale per il proprio lavoro ed i colori, nello stesso giorno, l'artista ricevette quattro lire<sup>129</sup>. Dal tenore dei documenti possiamo ritenere che, già impegnato intorno al mese di luglio nella realizzazione di stemmi su di una balista, col 27 agosto fosse terminato il lavoro del pittore fiorentino anche nella Camera nuova all'ultimo piano del Palazzo. Tuttavia due anni dopo, nell'aprile del 1293, Azzo di Mazzetto fu di nuovo attivo a San Gimignano dove ricevette emolumenti per altre due commissioni: venne infatti pagato, come riporta un documento inedito, venti soldi in quanto «scripsit, pinxit et fecit» delle iscrizioni nel Palazzo del Comune<sup>130</sup> e, al contempo, trentacinque soldi per la pittura della «hapotecam cabelle» sempre nel Palazzo del Comune dove aveva dipinto e doveva ancora dipingere<sup>131</sup>; per la realizzazione, nello stesso luogo, di quattro scudi con le armi di San Gimignano e delle «licteras grossas», Azzo ricevette, in agosto, un ulteriore compenso di dodici soldi<sup>132</sup>. In virtù di tali pagamenti e del riferimento in essi ad una decorazione ad affresco della Camera nuova, Alessandro Bagnoli ha riconosciuto, come opera dell'artista fio-

---

<sup>126</sup> *Comune di San Gimignano*, 182 («Stanziamenti degli Otto»), c. 10r (già edito in R. DAVIDSOHN, *Forschungen zur Geschichte* cit., II, p. 310 n. 2355), si veda Appendice documentaria I.a.

<sup>127</sup> *Comune di San Gimignano*, 182, c. 13r (già edito in R. DAVIDSOHN, *Forschungen zur Geschichte* cit., II, p. 311 n. 2356) si veda Appendice documentaria I.b.

<sup>128</sup> *Comune di San Gimignano*, 182, c. 13v (già edito in R. DAVIDSOHN, *Forschungen zur Geschichte* cit., II, p. 311 n. 2357) si veda Appendice documentaria I.c.

<sup>129</sup> *Comune di San Gimignano*, 182, c. 15v (già edito in R. DAVIDSOHN, *Forschungen zur Geschichte* cit., II, p. 311 n. 2358) si veda Appendice documentaria I.d.

<sup>130</sup> *Comune di San Gimignano*, 187, (n. 1, n. 2 «Entrate e uscite del Camerario»), n. 2, c. 38v si veda Appendice documentaria I.e.

<sup>131</sup> *Comune di San Gimignano*, 187, n. 2, c. 39v (già edito in R. DAVIDSOHN, *Forschungen zur Geschichte* cit., II, p. 311 n. 2360) si veda Appendice documentaria I.f.

<sup>132</sup> *Comune di San Gimignano*, 194 («Entrate e uscite del Comune»), c. 21v (già edito in R. DAVIDSOHN, *Forschungen zur Geschichte* cit., II, p. 311 n. 2361) si veda Appendice documentaria I.g.



rentino, anche le *Scene di cavalieri*, le *Scene di caccia* e quella con l'*Omaggio ad un sovrano* che sono tuttora visibili e disposte su doppio registro (quello superiore: tornei, quello inferiore: cacce) su tre delle quattro pareti nella Sala del Consiglio generale (poi detta di Dante) dell'edificio pubblico della cittadina della terra senese (figg. 3-6), ambiente da non confondersi con la Camera nuova ricordata dai documenti relativi ad Azzo e ubicata all'ultimo piano del Palazzo<sup>133</sup>.

La Sala del Consiglio generale deve il suo più recente nome alla circostanza che in essa, l'8 maggio del 1299, l'Alighieri, inviato da Firenze, si fece portavoce dell'urgenza di costituire in Toscana una lega guelfa. Il Palazzo che avrebbe ospitato il poeta, edificato da pochi anni, era stato inaugurato il 23 dicembre del 1288, in occasione della prima assemblea tenutavi<sup>134</sup> e, non an-

---

<sup>133</sup> La connessione di tali documenti con l'opera di Azzo è stata proposta da Alessandro Bagnoli nel 1992 e, solo successivamente, ripresa da altri: da CRISTINA DE BENEDICTIS, *Stena*, in *Pittura murale in Italia, Dal tardo Duecento ai primi del Quattrocento*, a cura di Mina Gregori, Bergamo, Edizioni Bolis, 1995, pp. 62-73, alle pp. 62-63 (con alcuni riferimenti bibliografici); TIZIANA MANCINI, *Alcune riflessioni sul ciclo pittorico cavalleresco nella Sala del Consiglio nel Palazzo pubblico a San Gimignano*, in *Interventi sulla «questione meridionale». Saggi di storia dell'arte*, a cura di Francesco Abbate, Roma, Donzelli, 2005, pp. 25-30 e, soprattutto, nei contributi che fanno esplicito riferimento alle ipotesi di Alessandro Bagnoli, da SABINA SPANNOCCHI, *Musei civici di San Gimignano*, in *La terra dei musei. Paesaggio arte storia del territorio senese*, a cura di Tommaso Detti, Firenze, Giunti, 2006, pp. 319-325; EAD., *Tre Croci duecentesche a San Gimignano*, ivi, pp. 329-335; proprio la Spannocchi, in quest'ultimo contributo (p. 332) ritiene che le date dei pagamenti ad Azzo prima nel 1291 e poi nel 1293 «dicono questo maestro impegnato ad affrescare in due momenti diversi la sala del Palazzo Comunale», tale ipotesi tuttavia non può basarsi più di tanto sui ricordati documenti che, sappiamo, testimoniano dell'attività del pittore fiorentino solo nella Camera nuova e unicamente nel corso del 1291, mentre non menzionano interventi nella Sala del Consiglio, aspetto questo che rende necessaria una certa cautela.

<sup>134</sup> L'intenzione di realizzare il Palazzo comunale di San Gimignano rimontava al 1287, tuttavia era in fase di realizzazione fra il febbraio e il marzo 1288 al tempo del podestà fiorentino Sinibaldo de' Pulci e, secondo le considerazioni di Antonello Mennucci dovremmo pensare più a un «riadattamento di una preesistente struttura bisognosa di manutenzioni, piuttosto che a una nuova costruzione» (*Palazzo Comunale e Torre Grossa. L'evoluzione di un complesso monumentale*, in *San Gimignano. Musei Civici, Palazzo Comunale, Pinacoteca, Torre Grossa*, a cura di Antonello Mennucci, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2010, pp. 11-33, alle pp. 11 e 12-13). Sul Palazzo si vedano innanzitutto LUIGI PECORI, *Storia della Terra di San Gimignano*, Firenze, Cellini, 1853, pp. 121-123, che ricorda (p. 122) come «circa al 1288 s'incominciò di forme severe e graziose il Palazzo del Comune»; ed inoltre IVO CECCARINI, *Palazzo Comunale di S. Gimignano*, Poggibonsi, Nencini, 1978, pp. 6-12 (in cui sono pubblicati

cora completato – come appare dai documenti – avrebbe avuto l’aggiunta, pochi anni dopo, dapprima dell’odierna Sala di Dante e poi, già a partire dal 1291, della Camera nuova secondo le testimonianze delle carte d’archivio<sup>135</sup>. Così se l’attività di Azzo per il Comune sangimignanese riguardò sostanzialmente l’affrescatura di stemmi in diversi luoghi del Palazzo (e non solo) e, soprattutto nella Camera nuova, dove si trova ancora una decorazione con un motivo araldico a onde rosse e gialle, forse frutto del suo lavoro (fig. 7), si pensa che sempre a lui (unico pittore citato dai documenti giunti fino a noi), fosse affidata anche la realizzazione, sulle pareti della Sala di Dante, di quelle scene cavalleresche, celebrative dell’adesione di San Gimignano al guelfismo e del felice esito della battaglia di Campaldino che vide, nella sconfitta della ghibellina Arezzo, giustappunto il trionfo della parte avversa. Tale celebrazione avveniva – secondo quanto riconosciuto da studi recenti – attraverso il ricordo, affidato alla pittura, di re Carlo II lo Zoppo d’Angiò (1248/1254-1309) e del suo seguito<sup>136</sup>. Il monarca, fatto prigioniero nel 1284 dagli Aragonesi durante la guerra del Vespro, liberato dalla prigionia in Catalogna in virtù del trattato di Campofranco nel 1288, «dopo una prima tappa a Béarn [...] passò in Provenza sotto scorta di armati inglesi, quindi nel gennaio 1289 si recò a Parigi presso re Filippo IV onde perfezionare gli accordi diplomatici in base ai quali aveva ottenuto la libertà»; nel febbraio Carlo fu nuovamente in Provenza e da quella regione, passando per Genova, raggiunse Firenze. Da lì, nel medesimo 1289, percorrendo la via Francigena alla volta di Siena (al fine di raggiungere Rieti nella cui cattedrale, il 29 maggio, sarebbe stato incoronato re di Napoli da papa Niccolò IV) poté forse fermarsi a San Gimignano, cittadina alla quale, e proprio nel più ampio quadro dell’alleanza fra i guelfi, avrebbe confermato alcuni privilegi<sup>137</sup>. Poco tempo dopo,

---

alcuni documenti e dove si dice che il primo progetto dell’edificio «fu definito nell’anno 1288», p. 6) e poi, soprattutto il già menzionato A. MENNUCCI, *Palazzo Comunale* cit., pp. 11-33 (considerazioni più generali in ID., *I prospetti dell’edilizia storica sangimignanese. Specchio della città o superficie di sacrificio?*, in *San Gimignano. Contributi per una nuova storia*, a cura di Valerio Bartoloni, Gabriele Borghini, Antonello Mennucci, San Gimignano, Nencini, 2003, pp. 33-75); alcune notizie, in sintesi, anche in T. MANCINI, *Alcune riflessioni* cit., p. 25 e pure *infra*.

<sup>135</sup> Faccio specifico riferimento ai documenti conservati in *Comune di San Gimignano*, 182, *passim*.

<sup>136</sup> Si vedano in proposito i riferimenti bibliografici nelle note seguenti e, soprattutto, gli studi di Alessandro Savorelli.

<sup>137</sup> Per le notizie sugli avvenimenti precedenti la venuta del re angioino e sulla sua presenza sul territorio italiano si veda ALESSANDRO SAVORELLI, *Il fregio araldico “angioino” della*

l'11 giugno, la vittoria a Campaldino al cui scontro la terra di San Gimignano aveva mandato «50 cavalli [...] ed inoltre 65 pedoni con targhe e balestre» a cui si aggiunsero altri sangimignanesi con «cavalli proprj»<sup>138</sup>. Non stupirà, dunque, che la celebrazione di quella vittoria avvenisse, e secondo canoni non usuali per l'arte civica dell'Italia centrale, proprio nel ricordo di Carlo d'Angiò, del suo ruolo e del suo seguito<sup>139</sup>. Infatti sulla parete di fondo della sala del Consiglio sangimignanesi, a poco tempo di distanza dal passaggio del sovrano, se ne celebrò la presenza *in loco* non solo nella scena con l'*Omaggio a Carlo II d'Angiò* – in cui si fanno prossime, al re in trono, figure deferenti che portano volatili e fra esse, come vedremo, l'allora podestà di San Gimignano, il fiorentino Bengo de' Buondelmonti (fig. 3) –, ma anche negli episodi di cavalieri che giostrano (figg. 4-5) e nelle scene di caccia (figg. 4 e 6): brani esemplificativi di una vita di corte, lontana certo dalle consuetudini locali, ma che doveva enfatizzare la presenza del sovrano e del suo seguito nel Comune toscano nei tempi di poco precedenti il felice esito di Campaldino. Un seguito di dignitari e di armati quello di Carlo, definito da Giovanni Villani nella sua *Cronica*, genericamente, una «piccola compagnia di gente d'arme»<sup>140</sup> ma che i recenti studi di Alessandro Savorelli hanno potuto meglio individuare in virtù del riconoscimento di buona parte degli stemmi del fregio che, posto sopra le scene affrescate, corre sulle quattro pareti. Gli stemmi erano in origine settantadue e di essi undici si trovavano su ciascuno dei lati corti e venticinque su quelli lunghi, sebbene sulla parete con la *Maestà* di

---

sala di Dante, in CARLO TIBALDESCHI, ALESSANDRO SAVORELLI, VIERI FAVINI, *Popolo di Toscana, Cavalieri di Francia. L'araldica del palazzo comunale di San Gimignano*, «Nobiltà. Rivista di Araldica, Genealogia, Ordini Cavallereschi», XV, 2008, pp. 44-62, alle pp. 45-46 (con bibliografia) e più di recente ID., *Contesti imprevedibili. Cavalieri di Francia a San Gimignano*, in *L'arme segreta. Araldica e storia dell'arte nel Medioevo (secoli XIII-XV)*, a cura di Matteo Ferrari con la collaborazione di Alessandro Savorelli e Laura Cirri, Firenze, Le Lettere, 2015, pp. 47-61, alle pp. 51-53. Per il legame di Carlo II con San Gimignano (dove un soggiorno del sovrano non mi pare trovi alcun riscontro) si rimanda a GIOVANNI VINCENZIO COPPI, *Annali, memorie ed uomini illustri di San Gimignano*, Firenze, Bindi, 1695, pp. 150-151.

<sup>138</sup> L. PECORI, *Storia della Terra* cit., p. 111.

<sup>139</sup> Va ricordato, con le parole di Giovanni Villani come, in seguito alle richieste dei fiorentini di assegnare loro un «capitano di guerra», Carlo d'Angiò attribuì ad essi Aimery de Narbonne il quale era giunto a Firenze «con sua compagnia di cento uomini a cavallo»: GIOVANNI VILLANI, *Nuova Cronica*, a cura di Giuseppe Porta, 3 voll., Parma, Guanda, 1990-91, I, lib. VIII, p. 130; si veda al proposito anche *infra*.

<sup>140</sup> *Ibidem*.

Lippo Memmi tredici siano andati perduti<sup>141</sup>. Insieme alle insegne di potenze politiche di fede guelfa – di Firenze, della Francia, dell’Inghilterra, dei regni di Aragona, di Castiglia e dello Stato della Chiesa –, sono state individuate, negli altri scudi, le armi sia di importanti personaggi dell’*entourage* angioino, quali Guy de Monfort conte di Nola e vicario di Carlo I in Toscana, di Carlo Martello figlio di Carlo II d’Angiò e, non ultimo, di Aimery de Narbonne che «fu capitano di guerra attribuito alla lega guelfa toscana da Carlo II nel 1289»<sup>142</sup>, sia di nobili casate francesi che dovettero accompagnare Carlo verso l’incoronazione – stemmi individuati anch’essi con grande perizia da Alessandro Savorelli – soprattutto alcuni di «notissime famiglie feudali» quali Chatillon, Chabot e Pressigny<sup>143</sup>. Proprio il nobile seguito del sovrano rende comprensibile il riferimento ad un *milieu* cortese nelle scene di tornei con cavalieri che si sfidano nelle loro ricche vesti da parata (figg. 4-5) e, al contempo, nelle cacce (figg. 4 e 6) che di quel mondo erano un’ulteriore testimonianza. E non stupisce nemmeno la scelta di ricordare, per mezzo di quelle scene, un evento storico di grande portata come fu la battaglia di Campaldino – in cui le sorti di San Gimignano si legarono strettamente al partito guelfo-angioino e a Firenze – attraverso gli stemmi di alcuni fra coloro che avevano combattuto su quel campo come il ricordato Aimery de Narbonne<sup>144</sup>. Se il contesto storico-politico da cui scaturì il ciclo della Sala del Consiglio generale (poi detta di Dante) del Palazzo comunale sangimignanese non sorprende, meraviglia invece il tipo di raffigurazione soprattutto,

<sup>141</sup> A. SAVORELLI, *Contesti imprevedibili* cit., p. 51.

<sup>142</sup> A. SAVORELLI, *Il fregio araldico* cit., pp. 46-48; ID., *Contesti imprevedibili* cit., pp. 51-52: il quale sottolinea come vi sia rappresentato anche lo stemma imperiale ora «scarsamente leggibile». Su Aimery si vedano le note 139 e 149.

<sup>143</sup> A. SAVORELLI, *Il fregio araldico* cit., pp. 51-60; ID., *Contesti imprevedibili* cit., pp. 57-60; lo studioso identifica molti degli stemmi superstiti rendendo possibile un adeguato inserimento degli affreschi all’interno delle vicende storiche del tempo della battaglia di Campaldino.

<sup>144</sup> Per differenti letture storico-politiche del ciclo si rimanda da un lato a Jean C. Campbell (*The Game of Courting* cit., pp. 66-77) e, dall’altro, ad Alessandro Savorelli (soprattutto *Contesti imprevedibili* cit., pp. 51-61). Interessanti appaiono alcune considerazioni espresse sugli armamenti dei cavalieri raffigurati nell’affresco sangimignanese da MARCO MERLO, *Le armi difensive nell’affresco di “Bruno” in Santa Maria Novella: proposte di lettura e datazione*, in *Ricerche a Santa Maria Novella. Gli affreschi ritrovati di Bruno, Stefano e gli altri*, a cura di Anna Bisceglia, Firenze, Mandragora, 2016, pp. 123-143, alle pp. 130-131.

e come si è già accennato, per la sua singolarità in un contesto geografico come quello centroitaliano<sup>145</sup>.

Fra gli studiosi che si sono occupati del ciclo<sup>146</sup> Tiziana Mancini vi ha riconosciuto, anche in virtù delle considerazioni già espresse da Ferdinando Bologna e Pietro Toesca, un riverbero del «movimento artistico promosso da Federico II di Svevia nell'Italia meridionale» che aveva segnato anche il rinnovamento duecentesco in Toscana «largamente favorito dalla presenza politico-militare di Federico stesso prima, e di Manfredi poi» che si accentuò «proprio nel ghibellino territorio senese» negli anni Sessanta del secolo XIII<sup>147</sup>. Al contempo Sabina Spannocchi, in virtù delle attente valutazioni di Ales-

---

<sup>145</sup> Afferma infatti Marjatta Saksa (*Cavalleria e iconografia*, in *La civiltà cavalleresca e l'Europa. Ripensare la storia della cavalleria*, Atti del convegno (San Gimignano, 3-4 giugno 2006) a cura di Franco Cardini e Isabella Gagliardi, Pisa, Pacini, 2007, pp. 139-158, alle pp. 145-148 relative queste ultime agli affreschi assegnati ad Azzo) che «il ciclo cavalleresco del Palazzo Pubblico [di San Gimignano] fu l'unica pittura murale profana e di misura monumentale in tutta la Toscana» a quel tempo (p. 147).

<sup>146</sup> Importante sottolineare come il ciclo fosse stato sottoposto ad un primo intervento di restauro nel corso del 1980 e ad uno successivo, presumibilmente ai primi del 2000; in virtù dell'esame degli intonaci Tiziana Mancini ha ritenuto probabile, che la sala fosse stata «completamente scialbata già precedentemente all'epoca in cui il comune commissionò a Lippo Memmi la magnifica *Maestà* che, risalente al 1317, ampliata da Bartolo di Fredi nella seconda metà del Trecento e restaurata dal Gozzoli, nel 1467, deve aver così superbamente campeggiato a rappresentare [...] l'orgogliosa identità cittadina» (*Alcune riflessioni cit.*, p. 25). Nello stesso torno di tempo Sabina Spannocchi (*Tre Croci cit.*), in virtù delle risultanze delle due campagne di restauro, ha ipotizzato due differenti interventi di Azzo sulle pareti della Sala del Consiglio – ritenendo, a mio avviso non appropriatamente (si veda *supra* nota 133) che i pagamenti al pittore prima nel 1291 e poi nel 1293 si riferiscano entrambi agli affreschi della medesima Sala –: «il primo intervento di questo pittore doveva corrispondere lungo la parete finestrata della sala di Dante alle flagranti scene di cavalieri che si affrontano in tornei e ai vivaci episodi di caccia, mentre lungo la parete di fondo doveva comprendere la scena di Carlo II d'Angiò circondato da falconieri e cortigiani, con nel registro inferiore personaggi che danzano al ritmo di tamburo e viella» (p. 332 e nota 14 p. 335). La studiosa ritiene possibile un secondo intervento di Azzo, nel 1293 (non supportato come detto, da testimonianze documentarie), «ravvisabile oggi in quell'evidente sovrapposizione di figure nel registro inferiore della parete di fondo, [che] doveva commemorare invece – come indica la lunga iscrizione in latino che corre sulla fascia bianca – l'importante arbitrato conclusosi il 3 aprile del 1292 a opera del sangimignanese Scolaio Ardinghelli, arcivescovo di Tiro e di Arborea, per pacificare le aspre contese fra il comune e il clero locale a proposito di tasse» (p. 332 e nota 14 p. 335).

<sup>147</sup> T. MANCINI, *Alcune riflessioni cit.*, pp. 25-26 (con la poca bibliografia precedente).

sandro Bagnoli, ha sottolineato «il carattere manifestamente cimabuesco di questi affreschi», carattere che ha reso possibile il loro riferimento ad un pittore quale Azzo di Mazzetto (alla cui mano è stato peraltro assegnato anche un *Crocifisso* ora nel Museo civico di San Gimignano), artista che parrebbe essersi formato come altri, sempre fiorentini (ad esempio il Maestro della Maddalena), negli anni Settanta del XIII secolo guardando a Cimabue e «avendo fissi negli occhi, per l'appunto, modelli come il *Crocifisso* di Santa Croce o la *Maestà* del Louvre»<sup>148</sup>. Così, in mancanza di consimili testimonianze pittoriche (anche in cicli di destinazione privata), è probabile che in Toscana certe immagini, proprie della cultura d'Oltralpe, fossero state recepite soprattutto per tramite delle carte miniate tuttavia, e al contempo, ritengo plausibile, in virtù di alcuni fragili indizi, che fosse stato proprio un pittore fiorentino, quale Azzo, l'esecutore delle scene sangimignanesi. Le figure di cavalieri rappresentate sulle pareti della Sala di Dante del Palazzo comunale di San Gimignano trovano un (pur) labile riferimento in quella dell'armato raffigurato sul *Monumento sepolcrale di Guglielmo di Durfort* conservato nel chiostro dei morti della chiesa della Santissima Annunziata a Firenze e che ha, quale *post quem*, l'11 giugno 1289 giorno in cui Guglielmo, luogotenente del già citato Aimery de Narbonne, perse la vita nella battaglia di Campaldino (fig. 8)<sup>149</sup>: forse, e non casualmente, gli affreschi e la scultura rimandano al me-

---

<sup>148</sup> S. SPANNOCCHI, *Tre Croci* cit., p. 332.

<sup>149</sup> Il riferimento al monumento fiorentino in M. SAKSA, *Cavalleria e iconografia* cit., pp. 146-147; la studiosa finlandese sottolinea come le figure di combattenti affrescate da Azzo presentino «delle analogie con quegli archetipi dei cavalieri a noi familiari, nelle rappresentazioni figurative dei cavalieri che hanno combattuto nelle guerre duecentesche in Toscana», con un evidente riferimento soprattutto «alla lastra tombale di Guglielmo di Dunfort», ma non di meno ad alcuni sigilli raffiguranti cavalieri conservati, sempre a Firenze, al Museo Nazionale del Bargello. Che il *Monumento*, assegnato ad un anonimo scultore della seconda metà del XIII secolo, dovesse conservare le spoglie mortali di Guglielmo di Durfort lo si ricava dall'iscrizione apposta sul margine inferiore della sua cornice. Anche la presenza del Durfort a Firenze si lega alle vicende di Carlo II d'Angiò e al passaggio di quest'ultimo in città nel corso del 1289, quando lasciò ai fiorentini un capitano che li potesse supportare nello scontro con la ghibellina Arezzo, e questi fu Aimery de Narbonne – il cui stemma si trova, fra le altre armi, nella Sala di Dante a San Gimignano – che aveva, quale suo balivo, giustappunto Guglielmo di Durfort (si veda *supra* e la nota 139). Il medesimo Guglielmo, prima di recarsi alla volta di Campaldino dove avrebbe perso la vita dettò, qualche giorno innanzi, il 4 di giugno, le sue ultime volontà: fra le disposizioni e i lasciti, alcuni dei quali a favore dei serviti, stabili di voler essere sepolto proprio presso l'edificio religioso della San-

desimo *milieu* politico-culturale. Non solo. Delle voci documentarie relative ai pagamenti effettuati in favore di Azzo due di esse (la prima del luglio del 1291 e l'ultima dell'agosto del 1293) fanno esplicito riferimento alla realizzazione da parte del pittore fiorentino di «scudiciolis» e di «scudos de armis», tale circostanza, a mio avviso, renderebbe quasi inoppugnabile che proprio a lui spettassero – nel caso permanessero dubbi circa la sua esecuzione dell'intero ciclo – almeno gli stemmi della cornice sotto il soffitto delle quattro pareti della Sala di Dante eseguiti con indubbia perizia, come pure il motivo araldico a onde rosse e gialle della Camera nuova (fig. 7)<sup>150</sup>. Infine, se la presenza di Azzo da Firenze a San Gimignano potrebbe essere giustificabile (e comprensibilmente) con il ruolo di podestà che, negli anni in cui l'artista fu pagato per la propria opera, venne ricoperto soprattutto da cittadini fiorentini, è da sottolineare come fra essi vi fu, e *in primis*, Bengo de' Buondelmonti che, non solo rivestì tale incarico nel secondo semestre del 1289 (quando da poco si era svolta la battaglia di Campaldino) ma del quale, anche e soprattutto, negli affreschi sangimignanesi appare lo stemma «posto ai piedi di un personaggio in atto di recare l'omaggio di un falcone [al sovrano]», personaggio in cui si ritiene possa essere stato lui stesso raffigurato (fig. 3)<sup>151</sup>. Non potendo sostenere, con certezza, che l'incarico per l'esecuzione degli affreschi fosse stato assegnato durante i sei mesi in cui il Buondelmonti restò in carica, va tuttavia evidenziato come, almeno fino al giugno del 1291, sempre fiorentini furono i podestà: prima Nepo de' Bardi nel primo semestre del 1290<sup>152</sup> e poi, per due mandati consecutivi, Fresco de' Frescobaldi<sup>153</sup>,

---

tissima Annunziata qualora la morte lo avesse sorpreso sul campo di battaglia, secondo quanto testimonia peraltro la raffigurazione sul rilievo del sepolcro del suo eterno riposo (si veda, da ultimo, ALDO GALLI, *Tra le sculture dell'Annunziata 1250-1500*, in *La basilica della Santissima Annunziata dal Duecento al Cinquecento*, coordinamento scientifico di Carlo Sisi Firenze, Edifir, 2013, pp. 127-151, alle pp. 128-130, con bibliografia precedente).

<sup>150</sup> *Comune di San Gimignano*, 182, c. 10r; *Comune di San Gimignano*, 194, c. 21v (già edito in R. DAVIDSOHN *Forschungen zur Geschichte* cit., II, pp. 310-311 nn. 2355 e 2360), si veda *supra* e Appendice documentaria I.a e I.e.

<sup>151</sup> Per il riconoscimento di Bengo de' Buondelmonti si vedano dapprima J.C. CAMPBELL, *The Game of Courting* cit., pp. 66-77 e poi A. SAVORELLI, *Contesti imprevedibili* cit., pp. 51, 53-54.

<sup>152</sup> L. PECORI, *Storia della Terra*, p. 744.

<sup>153</sup> *Ibidem*. Fresco del fu Lamberto dei Frescobaldi è menzionato quale membro di una società (denominata di messer Bardo dei Frescobaldi) in due atti rogati da ser Matteo di Biliotto, in data 29 e 31 marzo 1302, quando per lui e per i suoi fratelli (Bardo e Geri) agì Bellando Gualducci del popolo di Santo Stefano al Ponte: *Matteo di Biliotto*, II, 351 (29 marzo 1302); 352.

come, in seguito, Niccola de' Cerchi nel secondo semestre del 1292<sup>154</sup> e Fantone de' Rossi durante i primi sei mesi dell'anno seguente<sup>155</sup>.

È poco tempo dopo la documentata presenza di Azzo a San Gimignano che, nel settembre del 1295, Manetto di Bovattieri si pose, per quattro anni, ad apprendere l'arte «cum ea», cioè con Diana la moglie di Azzo il quale forse, anche a quel tempo, era lontano dalla sua città. La circostanza che fosse Diana a sottoscrivere, probabilmente in assenza del marito, non intende in alcun modo sminuire il valore del ricordo di una donna che appare non solo degna di insegnare l'arte della pittura ad un giovane apprendista, ma che agiva, in un rogito notarile, senza il bisogno che vi fosse un mundualdo e neppure (e soprattutto) 'vice et nomine' di Azzo. Ritengo tuttavia probabile che Diana, di cui non possediamo altre notizie, affiancasse il marito (il solo ad essere ricordato con la qualifica di pittore) e che prendesse le redini dell'attività familiare durante le assenze del consorte. Una circostanza che non stupisce stante quelle che dovettero essere le consuetudini del mondo del lavoro femminile a Firenze, perlomeno nei secoli XIII-XV, in cui proprio la mancanza di notizie e documenti sulle donne, per esempio impegnate nell'arte della pittura, fa ritenere probabile che esse esercitassero sì il mestiere, ma in un ambito più strettamente familiare o nel silenzio dei chiostri. Infatti per quanto, ad eccezione di Diana, non siano giunti fino a noi i nomi di altre donne pittrici, registrate, ad esempio, nelle matricole dell'Arte dei medici e speciali per il membro dei pittori le cui prime liste rimontano, come detto, al 1320, donne artiste dovevano esserci ed esserci state se, e proprio in occasione dell'istituzione della compagnia di San Luca (o dei pittori) intorno al 1340, si specificò che tale sodalizio avrebbe potuto annoverare, nei propri ranghi, anche donne, circostanza che renderebbe ulteriormente esplicito come esse fossero state e fossero, anche al tempo, note ed attive<sup>156</sup>. Quando si scor-

---

<sup>154</sup> L. PECORI, *Storia della Terra* cit., p. 744.

<sup>155</sup> *Ibidem*.

<sup>156</sup> ROBERT DAVIDSOHN, *Storia di Firenze*, trad. it., 8 voll., Firenze, Sansoni, 1956-68, IV.2, p. 62; di recente Francesco Salvestrini (*Associazione e devozione* cit., pp. 6, 10) ha sottolineato come la compagnia di San Luca fosse in origine aperta non solo ai pittori ma anche ad altri membri dell'Arte dei medici e speciali ed anche a figure esterne; in essa gli uomini pagavano di tassa tre soldi mentre le donne (che non sono registrate nelle matricole) ne versavano due. Come ci rammenta Giorgio Vasari nella *Vita* di Jacopo del Casentino, nella predella della tavola eseguita da quest'ultimo per la compagnia di San Luca, erano raffigurati «da un lato gl'uomini della Compagnia, e dall'altro tutte le donne ginocchioni» (*Le vite* [1568] cit., in *Le Opere* cit., I (1878), p. 675).



rano i nomi femminili nelle liste matricolari dell'Arte dei medici e speciali vi si trovano testimonianze di donne impegnate nel ruolo di medica, di speciale e di merciaia, donne la cui professione non sempre è messa in rapporto con quella di un familiare di sesso maschile – abbiamo ad esempio «domina Francha filia quondam magistri Filippi ser Bindi medica» e «madonna Giovanna donna di Felce sensale medica»<sup>157</sup> – come tuttavia si riscontra il più delle volte quando, e con tutta evidenza, l'attività è la stessa esercitata dal padre o dal marito<sup>158</sup>. Di altre donne iscritte all'Arte ci restano solo i nomi senza che il mestiere venga in alcun modo ricordato<sup>159</sup>, e potrebbe nascondersi fra queste ultime qualche pittrice dimenticata e forse, lo fu pittrice, alla metà del '300, «madonna Margherita di Mone di Cambio» il cui padre ed il fratello Neri furono entrambi pittori<sup>160</sup>. Ma di più non è dato ipotizzare. Non possiamo neppure supporre – seguendo le linee di ricerca di Maria Paola Zanoboni – che anche a Firenze, come in altre realtà geografiche, soprattutto al di là delle Alpi, fossero le donne stesse col tempo, e senza neppure tener troppo di conto le disposizioni dell'Arte di medici e speciali o della compagnia di San Luca, a scegliere di non apparire nei ranghi dell'Arte stessa, preferendo svolgere quella artistica, come altre professioni, di fondo in una sorta di anonimato che ne favoriva maggiore libertà<sup>161</sup>. E non è neppure certo che

---

<sup>157</sup> Riguardo ai nomi delle donne iscritte all'Arte dei medici e speciali soprattutto per gli anni dal 1320 al 1408 (*Arte dei medici e speciali*, 7; *Arte dei medici e speciali*, 9 (agosto 1358-3 luglio 1386) rimando all'Appendice documentaria II.a e II.b. Per quanto riguarda coloro che sono citate nel testo «Francha» risulta iscrittasi nel 1358 (*Arte dei medici e speciali*, 9, c. 11v); «Giovanna» venne registrata negli elenchi al 1° gennaio 1408 (*Arte dei medici e speciali*, 7, c. 86v).

<sup>158</sup> Sono esse in numero preponderante come appare evidente scorrendone i nomi in Appendice documentaria II.a e II.b.

<sup>159</sup> Fra le altre appaiono, per esempio nelle liste nel 1320, «madonna Simona donna fu d'Antonio dell'Ammanato» (*Arte dei medici e speciali*, 7, c. 147v), poi, sotto l'anno 1386, sono registrate «madonna Agnesa figl[i]uola fu di Iacopo di Migl[i]ore» e «madonna Andrea figl[i]uola di Giovanni di Gherardo» (ivi, c. 9v, c. 9v); si veda Appendice documentaria II.a.

<sup>160</sup> Ivi, c. 113r (Appendice documentaria II.a); riguardo al padre e al fratello rimando, in questa fase della ricerca a D. COLNAGHI *A Dictionary* cit., p. 185.

<sup>161</sup> Sulle donne impegnate in differenti attività in Italia come nel continente europeo si veda, una visione d'insieme, in MARIA PAOLA ZANOBONI, *Donne al lavoro nell'Italia e nell'Europa medievali (secoli XIII-XV)*, Milano, Jouvence, 2016 e della medesima autrice EAD., *Lavori di donne, lavoro delle donne*, in *Storia del lavoro in Italia. Il Medioevo. Dalla dipendenza personale al lavoro contrattato*, a cura di Franco Franceschi, Roma, Castelvechi, 2017, pp. 421-448. La

furono i monasteri fiorentini ad accogliere, come sarà poi documentato per i secoli successivi, le artiste. Assai difficile stabilirlo perché sono i documenti che tacciono ed infatti anche nella lunga (e mai interrotta) frequentazione delle carte notarili relative a Firenze (ma non solo) per un ampio arco temporale, che procede dal XIV e giunge al XVI secolo, non ho mai trovato menzione di donne che, anche nello stato vedovile, facessero velato riferimento ad una loro attività artistica. E questo, al momento, sembra lo scenario fiorentino.

#### 4. OLTRE I ROGITI DI SER MATTEO DI BILIOOTTO. I PITTORI CORSO DI BUONO, GRIFO DI TANCREDI, LIPPO DI BENIVIENI, BRUNO DI GIOVANNI E UN RICORDO DI NELLO DI BANDINO

Delle numerose figure di pittori che appaiono testimoniate nei registri di ser Matteo di Biliotto, di quattro di esse – Corso di Buono, Grifo di Tancredi, Lippo di Bieniveni e Bruno di Giovanni – la moderna storiografia artistica ha potuto ricostruire la fisionomia e un *corpus* di opere (non scevro talvolta da non unanimità di vedute fra gli studiosi) che disegnano il percorso di ciascuno, nel più ampio scenario della pittura fiorentina fra la fine del XIII e i primi decenni del secolo successivo<sup>162</sup>. Fra questi pittori il più anziano fu

---

studiosa sostiene, in virtù di un'ampia campionatura di fonti e documenti come, riguardo al lavoro femminile, proprio «dalle ricerche più recenti sta emergendo [...] un quadro completamente diverso rispetto a quello tradizionalmente prospettato» e secondo il quale l'universo femminile valutava, di volta in volta, come porsi ad esempio nei confronti delle corporazioni da cui sovente erano le donne stesse a tenersi «volontariamente fuori per convenienza». Le conclusioni raggiunte dalla medesima studiosa danno, al lavoro declinato al femminile per i secoli fino al Quattrocento inoltrato, un senso di agilità e di elasticità che pare assai interessante da valutare nel suo complesso ma che, almeno per quanto pertiene il mondo dell'arte a Firenze sfugge, al momento, a tali considerazioni, privi come siamo di una appropriata documentazione. Valutazioni differenti (valutazioni alle quali appunto si contrappone Maria Paola Zanoboni) quelle ad esempio di Roberto Greci (*Donne e corporazioni: la fluidità di un rapporto*, in *Storia delle donne in Italia. Il lavoro delle donne*, a cura di Angela Groppi, Roma-Bari, Laterza, 1996, pp. 71-91).

<sup>162</sup> Oltre alla bibliografia relativa ai singoli pittori di cui si darà conto, per inserire i medesimi artefici nella temperie artistica fiorentina del periodo, rimando ad alcuni contributi a mio avviso significativi: ANGELO TARTUFERI, *La pittura a Firenze nel Duecento*, Firenze, Alberto Bruschi, 1990 (in particolare le pp. 42-49); ID., *Riflessioni, conferme e proposte sulla pit-*

forse Corso di Buono. Se, secondo un'ipotesi di Giorgio Castelfranco, Corso avrebbe potuto essere figlio di Buono di Bonacolto «marmorarius florentinus» attivo a Pistoia fra gli anni Sessanta e Settanta del Duecento<sup>163</sup>, purtuttavia la sua figura di pittore è stato possibile recuperarla solo in virtù della riscoperta, avvenuta negli anni Trenta del XX secolo, di un frammentario ciclo di affreschi, firmato e datato in una scritta in parte mutila: «MCCCLXXXIV [...] FRATERNITA[TIS] IOH[AN]NI EV[ANG]ELISTI [...] OPERARI FEC[ERUNT] FIERI [H]O[C] OPUS CORSUS ME PINXIT». Nel ciclo, realizzato nell'abside dell'antica chiesa dedicata a San Giovanni Evangelista (ed ora sotto il titolo di San Lorenzo) a Montelupo fiorentino presso Firenze, sono raffigurati in alto il *Cristo pantocratore fra due cherubini*, più in basso, nello scomparto centrale, due storie dedicate al santo titolare dell'antico edificio – *San Giovanni beve il veleno davanti al sacerdote pagano Aristodemo* (a sinistra) e *San Giovanni dà la propria veste ad Aristodemo che, con essa, resuscita due morti* (a destra, fig. 9) – e a chiudere, in basso, lo zoccolo decorato con un motivo a drappeggio<sup>164</sup>. Il rinvenimento di questo affresco ha consentito, nel tempo, un'efficace ricostituzione del catalogo dell'artista che si deve, per la più parte, agli studi di Angelo Tartuferi il quale ha inserito la formazione di Corso «a contatto con la cerchia del Maestro della Maddalena»<sup>165</sup> artista quest'ultimo che, attivo pre-

---

tura fiorentina del Duecento, in *L'arte a Firenze nell'età di Dante (1250-1300)*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 1 giugno-29 agosto 2004) a cura di Angelo Tartuferi e Mario Scalini, Firenze, Giunti, 2004, pp. 51-65 (volume imprescindibile nella sua completezza); di certo basilare per la comprensione dello sviluppo artistico nel tardo Duecento MIKLÓS BOSKOVITS, *The origins of Florentine painting. 1110-1270 (A critical and historical corpus of Florentine painting, 1. The thirteenth century, 1)*, Florence, Giunti, 1994.

<sup>163</sup> L'ipotesi (GIORGIO CASTELFRANCO, *Restauro e scoperte d'affreschi. Il pittore Corso*, «Bollettino d'Arte», XXVIII, 1935, pp. 322-334, alla nota 2 p. 334) venne espressa in virtù della restituzione della figura di Buono di Bonacolto formulata da Peleo Bacci (*M° Buono di Bonacolto ed altri marmorarii fiorentini [1260-1272]*, in ID., *Documenti toscani per la storia dell'arte*, 2 voll., Firenze, Gonnelli, 1910-1912, I, pp. 39-71 (documenti alle pp. 61-71).

<sup>164</sup> Gli affreschi furono riportati in luce, dal dicembre 1933 all'aprile 1934, da Giorgio Castelfranco che ne dette conto l'anno successivo (si veda la nota precedente).

<sup>165</sup> Sulla ricostruzione del corpus di Corso di Buono si veda ANGELO TARTUFERI, *Per il pittore Corso di Buono*, «Arte cristiana», 73, 1985, pp. 315-326; ID., *La pittura* cit., pp. 42-49 e, soprattutto pp. 103-104 (nella 'scheda' relativa al pittore e alle sue opere, lo studioso ripercorre le vicende critiche dei differenti manufatti – a cui, per motivi di sintesi, si rimanda – segnalando, e in più occasioni, le indicazioni e i suggerimenti di Luciano Bellosi e, soprattutto, di Miklós Boskovits); ID., *Riflessioni, conferme* cit., p. 61.

sumibilmente negli anni fra il 1265 ed il 1290, dovette avere a Firenze una fiorente bottega che andava incontro al favore della committenza la quale ne decretò il successo apprezzando sia la realizzazione di manufatti di differente natura dal punto di vista tipologico – dossali, altaroli portatili, cassette dipinte unitamente a pale d'altare – sia l'utilizzo di un linguaggio connesso, in modo accorto, con la tradizione locale in cui, tuttavia, il prolifico artefice non mancò di inserire le novità figurative che si produssero nel non breve periodo in cui egli fu attivo<sup>166</sup>. È dunque nel *milieu* del Maestro della Maddalena che Corso di Buono ebbe a fare il suo esordio sulla scena artistica fiorentina e, proprio fra le prime prove, gli sono state assegnate la *Madonna col Bambino* dell'Art Museum di Worchester (Mass.) datata alla metà degli anni '70 del XIII secolo<sup>167</sup> e, di poco seguente, la *Madonna in trono col Bambino, angeli, san Giovanni Battista e un vescovo* della chiesa di San Giovanni Battista a Remole presso Firenze collocata, cronologicamente, a circa il 1275-1280 e che si apparenta alle opere del Maestro della Maddalena per l'utilizzo di una medesima gamma cromatica (fig. 10)<sup>168</sup>. Successivi sono i ricordati affreschi di Montelupo del 1284 e la forse coeva *Madonna col Bambino in trono e due angeli* della chiesa della Misericordia a Lastra a Signa (Firenze)<sup>169</sup> come pure la *Madonna col Bambino in trono* con, in alto, *l'Angelo annunciante e la Vergine annunciata* originariamente nella chiesa di San Jacopo al Girone presso Firenze (ora nel Museo diocesano di Santo Stefano al Ponte, Firenze)<sup>170</sup>. Nella chiesa di Sant'Andrea a Mosciano, poco fuori dal terzo cerchio delle mura urbane fiorentine, egli poté poi realizzare, sempre ad affresco, figure di *Profeti* (mutili), unitamente ad altri frammenti di una storia (forse del santo a cui è de-

---

<sup>166</sup> Sul Maestro della Maddalena, soprattutto in relazione alla figura di Corso di Buono e di Grifo di Tancredi (già Maestro di San Gaggio), si veda in sintesi A. TARTUFERI, *La pittura* cit., pp. 42-49; ID., *Riflessioni, conferme* cit., pp. 60-61; ed inoltre ID., *Arte a Figline. Dal Maestro della Maddalena a Masaccio*, in *Arte a Figline. Dal Maestro della Maddalena a Masaccio*, catalogo della mostra (Figline Valdarno, 16 ottobre 2010-16 gennaio 2011), a cura di A. Tartuferi, Firenze, Polistampa, 2010, pp. 67-95.

<sup>167</sup> A. TARTUFERI, *Per il pittore* cit., p. 319; ID., *La pittura* cit., pp. 47-48, 104 (con bibliografia precedente); ID., *Riflessioni, conferme* cit., p. 61.

<sup>168</sup> A. TARTUFERI, *Per il pittore* cit., pp. 319-320; ID., *La pittura* cit., pp. 48, 103 (con bibliografia precedente); ID., *Riflessioni, conferme* cit., p. 61; SIMONA PASQUINUCCI, *scheda n. 11 in L'arte a Firenze* cit., pp. 102-103 (con ulteriore bibliografia).

<sup>169</sup> A. TARTUFERI, *Per il pittore* cit., pp. 320-321; ID., *La pittura* cit., p. 104 (con bibliografia precedente).

<sup>170</sup> A. TARTUFERI, *La pittura* cit., pp. 48, 103-104 (con bibliografia precedente).

dicato l'edificio religioso) e ad un *Cristo in pietà fra i dolenti*; un'impresa, questa per Mosciano, «che dovette essere una delle più impegnative fra quelle» condotte da Corso il quale infuse, nei personaggi raffigurati, un senso di presenza fisica che lo apparenta all'arte di Cimabue nella cui orbita, «più o meno diretta», la critica lo ha da sempre inserito<sup>171</sup>. Nel contesto di tale attività il ricordo di Corso in tre rogiti di ser Matteo non è senza valore. Il 24 aprile del 1294 egli fu testimone all'atto in virtù del quale Gherardo di Gianni Cordoni venne posto dal padre ad apprendere l'arte col pittore Dino di Benivieni<sup>172</sup>. Il 3 agosto dell'anno successivo, sempre in veste di testimone e come rettore della 'compagnia' dei pittori, egli fu presente all'atto con cui Bartolino di Taldo Mannelli venne messo dal padre ad apprendere l'arte col fratello del notaio, Lapo di Biliotto e col socio di lui Lapo di Taldo e nella stessa veste e con un altro rettore, Rossello di Lottieri, il 10 dicembre Corso assisté all'ingresso ad apprendere l'arte, presso Cresta di Piero, del giovane Bartolino del fu Amadore<sup>173</sup>. Anche e soprattutto tali testimonianze parrebbero ben evidenziare del ruolo raggiunto dall'artista in seno alla 'compagnia' dei pittori al tempo della sua maturità quando peraltro egli dovette editare (fra la fine del XIII secolo ed i primissimi del Trecento): il *Crocifisso* dipinto per la chiesa di San Prospero a Cambiano, ora nel Museo di Arte Sacra di Santa Verdiana a Castelfiorentino (fig. 11)<sup>174</sup> e l'affresco con la *Madonna della Misericordia* nella chiesa di San Lorenzo a Signa (Firenze). In tale opera, in cui si mostra «partecipe del fervido clima culturale di transizione che contrassegna la pittura fiorentina sullo scorcio del secolo, in parallelo con i suoi colleghi che la critica usa definire proto-giotteschi»<sup>175</sup>, Corso eseguì, sul fronte dell'arco trionfale, delle specchiature (in parte perdute) assai colorate ad imitazione del marmo e di altri materiali, mentre in basso, separati da motivi vegetali, si vedono i resti di nicchie in cui si trovavano in origine raffigurati sacri personaggi<sup>176</sup>. Una

<sup>171</sup> A. TARTUFERI, *Per il pittore* cit., p. 321; ID., *La pittura* cit., pp. 48, 103 (con bibliografia precedente).

<sup>172</sup> Per l'atto già citato si veda *supra* e le note 44 e 66; su Dino di Benivieni, di cui abbiamo ugualmente anticipato le menzioni negli atti di ser Matteo (si veda *supra* la nota 49), si darà conto anche nelle riflessioni sul fratello di lui, Lippo, *infra*.

<sup>173</sup> Per entrambi gli atti si veda *supra* e le note 22-23, 44-45, 77 e 82.

<sup>174</sup> A. TARTUFERI, *La pittura* cit., p. 103 (con bibliografia precedente); ID., *Riflessioni, conferme* cit., p. 61; S. PASQUINUCCI, *scbedà n. 12* cit., pp. 104-105 (con ulteriore bibliografia).

<sup>175</sup> A. TARTUFERI, *La pittura* cit., p. 48.

<sup>176</sup> A. TARTUFERI, *Per il pittore* cit., pp. 315-317; ID., *La pittura* cit., pp. 48, 104 (con bi-

carriera dunque quella di Corso che appare, pur nella scarsità di riferimenti inoppugnabili, assai prolifica e che – com'è stato proposto – lo vide anche valente mosaicista sui ponteggi del battistero fiorentino<sup>177</sup> e che è probabile proseguisse perlomeno fino al 1320 quando, a mio avviso, lo troviamo immatricolato all'Arte dei medici e speziali unitamente ad altri protagonisti della pittura del tempo quali – fra i non molti – Grifo di Tancredi.

La figura di Grifo appare documentariamente più sostenuta rispetto a quella di Corso di Buono. Individuato da Roberto Longhi fra gli anonimi artisti del tempo, venne da lui denominato Maestro di San Gaggio dalla tavola raffigurante la *Madonna col Bambino in trono e i santi Paolo, Pietro, Giovanni Battista e Giovanni Evangelista* conservata ora presso la Galleria dell'Accademia di Firenze ma proveniente dall'ex convento di San Gaggio fuori le mura urbane fiorentine (fig. 12)<sup>178</sup>. Così, se per via attributiva, intorno a quest'opera è stato riunito, nel tempo, un certo numero di manufatti pittorici, un'iscrizione apposta sul medesimo dipinto («H[OC] OP[US] Q[UOD] FEC[IT] M[AGISTER] GRI[FUS] F[LORENTINUS]») sciolta da Miklós Boskovits nel 1988, ha condotto ad identificare l'anonimo artefice giustappunto con Grifo di Tancredi-

---

bliografia precedente); ID., *Riflessioni, conferme* cit., p. 61; ANDREA BALDINOTTI-ROBERTA BAR-SANTI, *La pittura dal Duecento al Quattrocento*, in *Storia della Comunità di Signa*, a cura di Zeffirio Ciuffoletti, 2 voll., Firenze, Edifir, 2003, II, *L'eredità culturale*, pp. 53-80, alle pp. 53-55. In quest'ultimo contributo si ricorda come all'*équipe* di Corso si debba probabilmente un *San Cristoforo* sulla parete esterna della chiesa di San Lorenzo, mentre – sulla scorta delle considerazioni di Angelo Tartuferi – si sottolinea la qualità delle specchiature realizzate sull'arcone presbiteriale del medesimo edificio.

<sup>177</sup> MIKLÓS BOSKOVITS, *The mosaics of the baptistry of Florence (A critical and historical corpus of Florentine painting, 1. The thirteenth century, 2)*, Firenze, Giunti, 2007, pp. 185-203 in cui si dà conto della probabile attività di Corso di Buono a fianco di Cimabue e poi di Corso medesimo con collaboratori fra cui Grifo di Tancredi.

<sup>178</sup> ROBERTO LONGHI, *Giudizio sul Duecento*, «Proporzioni», 2, 1948, pp. 5-54, alle pp. 19, 47; per ulteriori interventi critici su Grifo rimando a A. TARTUFERI, *Grifo di Tancredi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (d'ora in avanti *DBI*), 59, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2002, pp. 397-399, [09/20]: < [278](https://www.treccani.it/enciclopedia/grifo-di-tancredi_(Dizionario-Biografico)/></a>, e già in precedenza ID., <i>La pittura</i> cit., pp. 61-63, 107-109; sulla tavola della Galleria dell'Accademia, ID., <i>scheda n. 15</i>, in [Galleria dell'Accademia] <i>Dipinti. I. Dal Duecento a Giovanni da Milano</i>, a cura di M. Boskovits e A. Tartuferi, Firenze, Giunti, 2003, pp. 94-98, più di recente STELLA SONIA CHIODO, <i>ad vocem</i> «Grifo di Tancredi», in <i>Saur. Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten Völker</i>, 62, München-Leipzig, Saur, 2009, pp. 129-131.</p>
</div>
<div data-bbox=)

di<sup>179</sup>. Come detto di questo artista non siamo privi di documenti anche se, comprensibilmente per il periodo, essi non sono molti<sup>180</sup>. Se da una tarda testimonianza – un documento notarile del 1328 – che mi pare non accolta con favore dalla critica, lo si potrebbe identificare nel Grifo del fu Tancredi che, appunto nel terzo decennio del secolo, si dice originario della località di Montegonzi nel Chianti fiorentino<sup>181</sup>, per certo la prima notizia sicura che lo riguarda è del 1271 quando viene ricordato a Volterra, unitamente ad un altro artista (peraltro sconosciuto) come lui proveniente da Firenze, Filippo di ser Jacopo, impegnato a prendere in affitto una bottega ubicata davanti alla residenza dei canonici della cattedrale<sup>182</sup>. Dieci anni dopo, nel 1281, è forse lui quel «Grifa Tancredi» che ricevette un pagamento in occasione di opere di pittura per la fontana Maggiore di Perugia<sup>183</sup>. Vi è poi la testimonianza, affidata al rogito di ser Matteo di Biliotto, che data al 28 gennaio 1295, di cui si è già fatta menzione, rogito in virtù del quale Grifo prese presso di sé, per quattro anni, ad apprendere l'arte della pittura, Nuto di Grillo da Prato il cui padre abitava a Firenze nel popolo di San Pier Maggiore, probabile segno che, al di là dell'attività anche itinerante dell'artista, in tale torno di tem-

---

<sup>179</sup> MIKLÓS BOSKOVITS, *Gemäldegalerie Berlin. Frühe italienische Malerei*, Berlin, Mann, 1988, pp. 122-124, per l'opera si veda anche *infra*.

<sup>180</sup> La più parte delle notizie su Grifo sono state di nuovo riportate (solo in un caso attraverso la consultazione dei documenti originali) da ROLF BAGEMIHL, *Some thoughts about Grifo di Tancredi of Florence and a little-known panel at Volterra*, «Arte cristiana», LXXXVII, 1999, pp. 413-426.

<sup>181</sup> GIOVANNI LAMI, *Sanctae Ecclesiae Florentinae Monumenta*, Florentiae, Salutatae 1758, 4 voll., I, p. 599 (nota) poi R. BAGEMIHL, *Some thoughts cit.*, pp. 415 e 426 (nota 15); sul documento si veda *infra* la nota 188.

<sup>182</sup> Ivi, pp. 415, 423-424 (nota 12); del documento (che non è stato possibile controllare in originale), conservato presso l'Archivio vescovile di Volterra, e prodotto da Rolf Bagemihl (con segnatura: *Sede vacante*, I, c. 34; II, c. 35) aveva dato conto (riferendone la collocazione) C. CAVALLINI, *Notizie e sfogli d'Archivio*, «Rassegna volterrana», I, 1924, pp. 83-84 che sintetizza (p. 83) «[...] Così Ranieri detto Nuccio lascia nel 1270 all'Opera della Cattedrale, perché si eseguiscono pitture dietro l'altar maggiore, e i canonici il 3 Novembre 1271 affittano una loro bottega a Filippo di Ser Jacopo e a Griffio di Tancredi, pittori fiorentini»; ne dà conto in modo generico, senza ricordare i due artisti, FRANCO A. LESSI, *La Cattedrale di Volterra. Arte e Storia*, «Rassegna volterrana», LI-LII, 1974, pp. 5-70, a p. 23.

<sup>183</sup> R. BAGEMIHL, *Some thoughts cit.*, pp. 415 e 425 (nota 15); lo studioso su tale identificazione esprime alcuni dubbi assai comprensibili stando a quanto riferisce il documento, mentre appare più possibilista A. TARTUFERI, *Grifo di Tancredi cit.*, pp. 397-399, a p. 397. Del ricordo documentario la cui segnatura – errata – Rolf Bagemihl riporta in nota (Archivio

po egli doveva gravitare giustappunto su Firenze<sup>184</sup>. E alcuni anni più tardi, proprio a Firenze, il 30 settembre del 1303, Grifo ricevette un pagamento di sei lire di fiorini piccoli per aver affrescato, in Palazzo Vecchio o più probabilmente nel Palazzo del Podestà (Bargello), insieme ad altri artefici, un avvenimento contemporaneo (occorso nel marzo del medesimo anno): la mancata conquista da parte dei Guelfi bianchi, guidati da Scarpetta Ordelaffi, del castello di Pulicciano, nel Mugello, tenuto dal Comune di Firenze che aveva inviato, in soccorso degli assediati, il proprio esercito. Per tale affresco, che «doveva essere ben vasto, al pari di altre pitture murali riproducenti soggetti analoghi»<sup>185</sup>, si ricorda, tra le spese sostenute dalla Camera del Comune, giustappunto il pagamento a «Grifo pittori pro parte laborerii pitturarum, quas fecit et faceret in palatio comunis Flor[entie] de facto Pulliciani vigore apodixe domini Potestatis scripte die ultimo settembris dicti camerarii dedere et solvere libbre 6 florenorum parvorum»<sup>186</sup>. Il silenzio grava poi su Grifo fino al 1320 quando egli si iscrisse, come Corso ed altri artefici – alcuni tuttora sconosciuti ma documentati da ser Matteo, quali Giovanni detto Asinello –, alla matricola dell'Arte dei medici e speciali corporazione a cui i pittori avevano aderito, come sappiamo, solo da circa quattro anni<sup>187</sup>. Se non è

---

di Stato di Perugia, *Archivio storico comunale*, Massari, 15, c. 48v, il documento, al momento, non lo si è potuto rintracciare) ne avevano dato conto dapprima Walter Bombe (*Geschichte der Peruginer Malerei bis zu Perugino und Pinturicchio*, Berlin, Verlag von Bruno Cassirer, 1912, p. 31) e successivamente Umberto Gnoli (*Pittori e miniatori nell'Umbria*, Spoleto, Claudio Argentieri Edizioni d'Arte, 1923, p. 174) che sintetizza: «Grifa di Tancredo pittore perugino è pagato con altri nel 1281 per la fusione di un leone e di un grifone in bronzo, forse quelli che vedonsi sulla facciata del Palazzo dei Priori».

<sup>184</sup> Per la notizia si veda *supra* e la nota 69.

<sup>185</sup> Il ricordo documentario (già parzialmente riferito in R. DAVIDSOHN *Forschungen zur Geschichte* cit., III, pp. 340 e poi, sempre senza riferimento documentario in ID., *Storia di Firenze* cit., III, p. 423), venne poi ripreso da Nicolai Rubinstein (*The Palazzo Vecchio 1298-1532. Government, architecture, and imagery in the civic palace of the Florentine Republic*, Oxford, Clarendon Press, 1995, pp. 48-49) a cui si deve l'ipotesi che l'opera di Grifo fosse destinata al Palazzo del Bargello. In seguito il documento è stato citato, sempre in virtù della sua pubblicazione da parte del Davidshon, in R. BAGEMIHL, *Some thought* cit., pp. 415, 423 (nota 14). Dell'episodio dette conto DINO COMPAGNI, *Cronica*, edizione a cura di Gino Luzzato, Torino, Einaudi, 1968, pp. 116-117.

<sup>186</sup> Il documento si trova in *Camera del Comune, Camarlinghi. Uscita*, 388bis, c. 44v (come detto già parzialmente trascritto in R. DAVIDSOHN, *Forschungen zur Geschichte* cit., III, p. 340 senza riferimento documentario e ID., *Storia di Firenze* cit., III, p. 423).

<sup>187</sup> *Arte medici e speciali*, 7, c. 75v (già in I. HUECK, *Le matricole dei pittori fiorentini prima e dopo il 1320*, «Bollettino d'arte», 57, 1972, pp. 114-121, a p. 119), nell'iscrizione Grifo non è det-



lui l'artista che, come detto, i documenti menzionano ancora in vita il 29 maggio 1328 (quando, stando ad un atto notarile egli, presente, avrebbe donato il giuspatronato della chiesa di San Cresci a Montefioralle ai fratelli Davizzo, Baschiera, Naldo e Giovanni figli del defunto Bernardo di messer Lotto de' Gherardini e a Bernardo, Frosino, Accerrito, Niccolò, Agnolo e Giovanni figli di Naldo del già ricordato messer Lotto de' Gherardini<sup>188</sup>), l'adesione all'Arte è l'ultima notizia, che lo riguarda, giunta fino a noi.

È in questo specchio temporale che si dispiegò l'attività di Grifo il quale, per usare di nuovo le parole di Angelo Tartuferi, partì «con premesse culturali ben radicate nella tradizione duecentesca»<sup>189</sup>, con un'introduzione all'arte che, in virtù del documento volterrano del 1271, poté per certo collocarsi dopo la metà del XIII secolo, forse dagli anni Sessanta inoltrati, e nel novero dei seguaci del Maestro della Maddalena<sup>190</sup> come mostrerebbero le due tavolette – datate al 1275-1280 – ora al Rijksmuseum di Amsterdam raffiguranti la *Deposizione dalla Croce* e il *Seppellimento di Cristo* forse frammenti di sportelli di un altare (o di un dossale), dove il linguaggio del Maestro della Maddalena assume in lui, Grifo, «caratteri fisionomico-emotivi più accentuati, nella direzione di una maggiore apertura verso i toni drammatici del linguaggio cimabuesco»<sup>191</sup>. E si evince sempre un riferimento, non superficiale, a Cenni di Pepo anche nella *Madonna con il Bambino* (a mezza figura); *un santo vescovo, un santo martire e due santi martiri* (a sinistra); *Crocifissione, Flagellazione* (a destra) della Gemäldegalerie di Berlino assegnata a Grifo e datata al 1280-1285 (fig. 13)<sup>192</sup> e nel cofanetto con *Vir dolorum, la Madonna, san Giovanni Evan-*

---

to pittore, come non venne definito tale nemmeno Giovanni (di Alberto) detto Asinello il quale, peraltro, appare nelle matricole già nel 1312 quando ancora il membro dei pittori non era entrato a far parte della corporazione (su questo argomento si veda *supra* il paragrafo 2), circostanza che, nel caso dell'Asinello, potrebbe lasciar ipotizzare un precedente ingresso forse per *beneficium* in quanto qualche esponente della sua famiglia vi risultava già iscritto.

<sup>188</sup> NA, 19195 (1316-1334, notaio Simone di Niccolò di Monteagliari), c. 53v (già ricordato in G. LAMI, *Sanctae Ecclesiae* cit., p. 599 in nota); l'atto venne rogato a Panzano (Firenze) alla presenza di ser Cino del fu ser Baldino e di Chele di Narcio di Panzano.

<sup>189</sup> A. TARTUFERI, *La pittura* cit., p. 62.

<sup>190</sup> Ivi, pp. 62, 107; A. TARTUFERI, *Grifo di Tancredi* cit., pp. 397-398.

<sup>191</sup> A. TARTUFERI, *La pittura* cit., pp. 62, 107; ID., *Grifo di Tancredi* cit., pp. 397-398; ID., *Riflessioni, conferme* cit., pp. 61-62; più di recente per i due frammenti è stato proposto il nome di Corso di Buono, si veda SONIA CHIODO, *scheda n. 15*, in *L'arte a Firenze* cit., pp. 110-111.

<sup>192</sup> A. TARTUFERI, *La pittura* cit., pp. 62, 107; ID., *Grifo di Tancredi* cit., p. 398; ID., *Riflessioni, conferme* cit., p. 62 e più di recente S. CHIODO, *scheda n. 15* cit., pp. 110-111.

gelista e una santa martire (sul coperchio del cofanetto); *Dieci sante martiri e dieci angeli* (sui lati del cofanetto), ora in Collezione privata e datato agli anni Ottanta del XIII secolo<sup>193</sup>.

Con il nono decennio del Trecento, Grifo divenne «il principale esponente dei cosiddetti protogiotteschi fiorentini» così, mentre l'impostazione spaziale e le architetture che fanno da sfondo alle sue opere sono ancora di impronta duecentesca, le figure appaiono in forme «più accuratamente tornite, [...] il chiaroscuro si fa più intenso e d'intento palesemente plastico» come mostra, in tutta evidenza, la tavola centrale del tabernacolo con la *Madonna con il Bambino tra san Paolo, una santa e nove storie della Passione di Cristo* alla Christ Church Gallery di Oxford<sup>194</sup>. La fase estrema dell'attività di Grifo ricostruita dalla critica – e che può collocarsi, all'incirca, fra l'accoglimento presso la sua bottega del discepolo Nuto di Grillo da Prato nel 1295, l'esecuzione del perduto affresco in Palazzo Vecchio nei mesi centrali del 1303 e la sua iscrizione all'Arte nel 1320 – lo vede impegnato nella realizzazione dell'altare con la *Madonna col Bambino in trono, due angeli, san Francesco e san Domenico* (nello scomparto centrale), *Flagellazione e Andata al Calvario* (nel laterale di sinistra) e *Crocifissione e Discesa dalla Croce* (nel laterale di destra) in Collezione privata (uno dei vertici dell'attività di quest'ultimo periodo)<sup>195</sup>; negli affreschi frammentari, dell'ultimo decennio del XIII secolo, nell'oratorio di San Giacomo a Castelpulci presso Firenze con *Storie di Santa Caterina d'Alessandria (Santa Caterina disputa con i filosofi davanti all'imperatore; Il rogo dei filosofi, fig. 14; L'imperatrice scortata dai dignitari visita Santa Caterina in carcere)*<sup>196</sup> e, infine, nella tavola pro-

---

<sup>193</sup> A. TARTUFERI, *Per Grifo di Tancredi: un'aggiunta e alcune conferme*, «Paragone», XLV nn. 529-533, 1994, pp. 5-9; ID., *Grifo di Tancredi cit.*, p. 398; ID., *Riflessioni, conferme cit.*, p. 62; più di recente per i due frammenti è stato proposto il nome di Corso di Buono: si veda S. CHIODO, *scheda n. 16*, in *L'arte a Firenze cit.*, pp. 112-113. A questo tempo (prima del 1286) Andrea De Marchi assegna interrogativamente a Grifo gli affreschi mutili della cappella di San Luca in Santa Maria Novella a Firenze (*Duccio e Giotto, un abbrivio sconvolgente per la decorazione del tempio domenicano ancora in fieri*, in *Santa Maria Novella. La basilica e il convento. I. Dalla fondazione ai tardogotici*, a cura di Andrea De Marchi, Firenze, Mandragora, 2015, pp. 125-155, alle pp. 129-132).

<sup>194</sup> A. TARTUFERI, *La pittura cit.*, pp. 62, 109; ID., *Grifo di Tancredi cit.*, p. 398; i due laterali del tabernacolo (il destro) con un *Santa e nove Storie di Cristo* e (il sinistro) con *San Pietro e nove storie di Cristo* sono menzionate come un tempo nella collezione Sessa a Milano.

<sup>195</sup> A. TARTUFERI, *La pittura cit.*, pp. 62, 109; ID., *Grifo di Tancredi cit.*, p. 398.

<sup>196</sup> A. TARTUFERI, *La pittura cit.*, pp. 107-109; ID., *Grifo di Tancredi cit.*, p. 399; si veda, anche con ulteriore bibliografia di riferimento, lo studio di FILIPPO MELLI, *Grifo di Tancre-*

veniente da San Gaggio ed ora alla Galleria dell'Accademia la già citata *Madonna col Bambino in trono e i santi Paolo, Pietro, Giovanni Battista e Giovanni Evangelista* (fig. 12) in cui l'impostazione è ormai propriamente trecentesca<sup>197</sup>. Ed infine non si può non menzionare il suo probabile intervento nella fase conclusiva dell'impresa musiva del Battistero fiorentino, segnatamente nella realizzazione di alcune scene a fianco di Corso di Buono e, forse, in certune figure dei coretti dei matronei datati fra il 1300 e circa il 1310<sup>198</sup>.

Altro protagonista della pittura fiorentina, fra la fine del Duecento e i primi decenni del secolo successivo, fu Lippo di Benivieni e anche per lui, come per di Corso di Buono, è proprio da una menzione nel registro più antico di abbreviature di Matteo di Biliotto, che si ricava la prima notizia certa. Infatti, come abbiamo visto, il 20 febbraio del 1296 egli accolse ad apprendere l'arte, presumibilmente presso una sua bottega, Neri figlio del pittore Bindaccio di Bruno il quale non agiva direttamente ma attraverso un proprio procuratore, Martino di Guardo del popolo fiorentino di Santa Lucia dei Magnoli<sup>199</sup>. Non solo. Infatti, se a tale data Lippo era già maestro autonomo, e quindi in grado di accogliere presso di sé «ad artem pingendi adiscendam» un giovane, per di più figlio di un collega e alla presenza di un rettore della 'compagnia' quale Renuccio di Bogolo al contempo, Lippo stesso era, probabilmente, membro di una famiglia, non sappiamo con certezza se fiorentina, in cui si praticava già l'arte della pittura. Si ritiene infatti che avrebbe potuto essere fratello di Dino di Benivieni il quale, non solo era pittore, ma pittore di una qualche importanza nel *milieu* artistico cittadino<sup>200</sup>. Infatti, per

---

di: *tre storie della vita di Santa Caterina d'Alessandria nell'oratorio di San Jacopo*, in *La villa di Castel Pulci*, a cura di Pietro Ruschi, Firenze, Edifir, 1999, pp. 147-156.

<sup>197</sup> Si veda *supra*.

<sup>198</sup> Per l'attività di Grifo, a fianco di Corso di Buono, nei mosaici del Battistero fiorentino, si veda principalmente M. BOSKOVITS, *The mosaics* cit., pp. 202-203; per le figure dei coretti si consulti ANNA MARIA GIUSTI, *scheda n. 3.21*, in *Arnolfo alle origini del Rinascimento fiorentino*, catalogo della mostra (Firenze, Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore, 21 dicembre 2005-21 aprile 2006) a cura di Enrica Neri Lusanna, Firenze, Pagliai, 2005, pp. 428-429; la stessa studiosa non ripropone il riferimento a Grifo di Tancredi in EAD., *Il battistero di san Giovanni a Firenze*, Modena, Panini, 2013, pp. 48-107.

<sup>199</sup> Per il documento si veda *supra* e le note 85 e 86.

<sup>200</sup> Il dubbio, circa le origini familiari di Lippo (peraltro già manifestato da SIMONA MORETTI, *Lippo di Benivieni*, in *DBI*, 65, 2005, pp. 224-225, a p. 224, [09/20]: <[283](https://www.treccani.it/enciclopedia/lippo-di-benivieni_(Dizionario-Biografico)/></a>>), nasce proprio da quanto ricaviamo dall'intera documentazione sul pittore di cui siamo in possesso. Nelle carte che</p>
</div>
<div data-bbox=)

quanto di Dino – a differenza di Lippo – non si conservino opere, già il 14 aprile del 1285, attraverso un rogito del notaio fiorentino Jacopo di Meliore *de Mungnone*, «Dinus quondam Benivieni populi Sancte Marie» Novella fu nel novero dei membri della Società di Santa Maria Vergine detta dei Laudesi della medesima chiesa domenicana i quali allogarono a Duccio di Boninsegna la realizzazione della *Madonna col Bambino in trono e sei angeli* (la *Maestà* Rucellai) ora alla Galleria degli Uffizi: «commissione importantissima e prestigiosissima» di una tavola di grandi dimensioni destinata all'edificio religioso ed assegnata ad un artista non fiorentino<sup>201</sup>. Ritroviamo sempre Dino maestro autonomo (all'incirca nei tempi del suo supposto fratello Lippo), il 24 aprile del 1294, quando, e lo si è già visto, alla presenza del collega Corso di Buono, accolse quale apprendista Gherardo del maestro Gianni Cordoni mentre, il 5 novembre del 1295, era presente con un altro pittore, il ricordato Renuccio di Bogolo, testimone ad un atto finora 'inedito', stipulato a Firenze nella chiesa di Santa Maria Maggiore, rogito in cui Gherbiglio del fu Spada del popolo di San Lorenzo di Firenze dichiarò di aver avuto in co-

---

lo ricordano non viene mai citato il suo popolo fiorentino di appartenenza e solo in un caso, vedremo, egli è detto abitare nel popolo di San Lorenzo; al contrario il supposto fratello Dino è sempre menzionato come del popolo di Santa Maria Novella non dando mai adito a dubbi perlomeno circa una sua stabile presenza in città. Sempre Simona Moretti (*ibidem*, ma citazione incompleta) sottolinea come non sia chiara la natura della relazione di Lippo con il pittore Vieni (forse Benivieni) di Chiarino che, il 5 febbraio del 1314, venne eletto camarlengo della compagnia dei Laudesi di Santa Maria Novella (*Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 102, Santa Maria Novella, 292, c. IIIIv) che, come vedremo, è il sodalizio di cui farà parte, per certo, Dino di Benivieni e, sempre interrogativamente, Lippo.

<sup>201</sup> Il documento in cui sono ricordati quali committenti i rettori del sodalizio, Lapo del fu Ugolino del popolo di Santa Maria Novella e Guido del fu Spigliato del popolo di San Lorenzo e gli operai, appunto Dino e il maestro Corso del fu Bonagiunta (*Diplomatico*, Santa Maria Novella, Firenze, 1285, 15 aprile, codice 0021705) fu reso noto da GAETANO MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte senese*, 3 voll., Siena, Porri, 1854-1856, I, pp. 158-160, più di recente ritrascritto da M. PELLEGRINI, *I documenti*, in *Duccio. Alle origini della pittura senese*, Catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala-Museo dell'Opera del Duomo, 4 ottobre 2033-11 gennaio 2004) a cura di Alessandro Bagnoli, Roberto Bartalini, Luciano Bellosi, Michel Laclotte, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana, 2003, pp. 507-516, a p. 508 (documento n. 7); sull'opera rimando alle parole di LUCIANO BELLOSI, *Il percorso di Duccio*, nel medesimo catalogo (pp. 118-145, alle pp. 118-120). Per il milieu in cui vide la luce tale commissione: IRENE HUECK, *La tavola di Duccio e la Compagnia delle Laudi di Santa Maria Novella*, in *La Maestà di Duccio restaurata*, a cura di Annamaria Petrioli Tofani, Firenze, Centro Di, 1990, pp. 33-46, alle pp. 33-38, 44 (la trascrizione del documento di allogazione).

modato, da Ciullo del fu Rosso del popolo della canonica di Fiesole, un corsetto a maglie di ferro del valore di nove lire di fiorini piccoli che promise di restituire (il corsetto o il denaro) a Firenze entro i successivi quattro mesi<sup>202</sup>. Non solo. Il 18 novembre 1299 Dino pittore, figlio del fu Benivieni del popolo di Santa Maria Novella, risultò testimone con Manetto di Orlando, all'elezione del proprio mundualdo da parte di Ghita di ser Bindo di Montanino e di monna Tessa<sup>203</sup>.

Se per Dino sono solo i documenti a sostanziarne un'attività finora non riconosciuta, al contrario, per Lippo, le memorie documentarie si sposano con le opere giunte fino a noi mentre sono proprio i dipinti, la loro qualità, la loro ubicazione e le committenze, a farci comprendere il rilievo da lui assunto all'interno della temperie artistica di Firenze. Le prime prove pittoriche assegnate all'artista sono frutto della *connoisseurship*, di quella riscoperta critica della sua figura che si deve, *in primis*, a Richard Offner seguito da Carlo Volpe e poi da Miklós Boskovits<sup>204</sup>. Così al tempo in cui abbiamo la prima testimonianza documentaria di Lippo – l'ultimo decennio del XIII secolo e i primi anni del Trecento – rimonterebbero, fra le altre opere, il *Trittico* (n. 33, inv. XII-188) del Museo Czartoryski di Cracovia raffigurante, nel pannello centrale, la *Madonna col Bambino in trono e due santi vescovi*, nel laterale sinistro *Annunciazione e Adorazione del Bambino*, nel laterale destro *Flagellazione e Crocifissione*<sup>205</sup> e, pure, la *Croce* (ora Firenze, Museo dell'Opera di Santa Croce, fig. 15)

<sup>202</sup> Per i documenti relativi a Dino nei rogiti di ser Matteo si veda *supra* e le note 49, 104, 172.

<sup>203</sup> NA, 6695 (1297-1300, notaio Bonaccorso Faccioli), c. 123r; sebbene il documento sia inedito, che le carte del notaio Faccioli contenessero un rogito relativo a Dino dell'anno 1299 lo si apprende da un riferimento reso noto da Filippo Baldinucci (*Raccolta di alcuni opuscoli cit.*, p. 41).

<sup>204</sup> Riguardo la ricostruzione della figura di Lippo di Benivieni sono stati basilari soprattutto i contributi di RICHARD OFFNER, *A Critical and Historical Corpus Florentine Painting. III. The fourteenth century*, 6. *Close following of the S. Cecilia Master*, III.6, New York, Inst. Of Fine Arts New York Univ., 1956, pp. III-IX, 27-45; CARLO VOLPE, *Frammenti di Lippo di Benivieni*, «Paragone», XXIII n. 267, 1972, pp. 3-13; M. BOSKOVITS, *The Fourteenth Century. The Painters of the Miniaturis Tendency*, (*A critical and historical corpus of Florentine painting*, III.9) Firenze, Giunti, 1984, pp. 26-34; più di recente A. TARTUFERI, *ad vocem* «Lippo di Benivieni», in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 1996, pp. 728-729; S. MORETTI, *Lippo di Benivieni cit.*, pp. 224-225.

<sup>205</sup> Sull'opera M. BOSKOVITS, *The Fourteenth Century cit.*, pp. 30-31 e S. MORETTI, *Lippo di Benivieni cit.* p. 224, ed in precedenza ANNA RÓZYCKA-BRYZEK, *scheda n. 13*, in *La peinture italienne des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. Exposition des musées et des collections polonaises avec concours de la Gale-*

con lo stemma dei Da Filicaia, famiglia per cui l'opera venne realizzata avendo quale destinazione una cappella della stirpe posta nell'iconostasi della chiesa (oggi distrutta) del monastero femminile benedettino di San Pier Maggiore a Firenze. Opera, quest'ultima, in cui sono presenti quelle «affinità morfologiche e stilistiche con la *Croce* di Giotto di Santa Maria Novella» che non solo fanno datare il manufatto di Lippo intorno al 1300<sup>206</sup>, ma assegnare a quest'ultimo la *Croce* della cappellina dedicata alla Madonna del Buon Consiglio di Villa La Quiete presso San Cresci di Valcava in Mugello (Firenze), riscoperta negli anni Ottanta del XX secolo in un edificio appartenuto all'ordine delle Montalve<sup>207</sup>, opera a cui si apparentano, fra le altre, la *Deposizione* del Museo civico di Pistoia (considerata massimo ragguaglio dell'artista)<sup>208</sup>, e il *Compianto* del Fogg Art Museum di Cam-

---

rie Nationale de Prague et du Musée de l'Art à Bucarest, catalogo dell'esposizione (Cracovie, Musée National de Cracovie, Galerie Czartoryski, octobre-décembre 1961), par Anna Rózycka-Bryzek, Cracovie, s.e., 1961, pp. 39-41.

<sup>206</sup> Per questa e le altre opere di Lippo di Benivieni eseguite per la chiesa fiorentina di San Pier Maggiore siamo debitori degli studi di MONICA BIETTI FAVI, *Indizi documentari su Lippo di Benivieni*, «Studi di Storia dell'Arte», I, 1990, pp. 243-252. La *Croce*, in seguito al restauro, venne datata da Enrica Neri Lusanna che la ritenne di un momento giovanile di Lippo, «collocabile sullo scorcio del Duecento o ai primissimi anni del Trecento», facendone un anello di passaggio «ai più spiegati e grandiosi politici firmati della collezione Acton e della raccolta degli Alessandri [...] che rivelano un più sensibile accostamento allo stile di Giotto» (ENRICA NERI LUSANNA, *scheda n. 6*, in *Capolavori & Restauri*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, 14 dicembre 1986- 26 aprile 1987), Firenze, Cantini, 1986, pp. 455-456); si veda inoltre, riassuntivamente, S. MORETTI, *Lippo di Benivieni* cit., p. 224.

<sup>207</sup> L'opera riscoperta da Marco Pinelli nel 1987, venne poi pubblicata da Bruno Santi (*Una croce dipinta di Lippo di Benivieni dalla Villa "La Quiete" in Valcava di Mugello*, «Studi di Storia dell'Arte», I, 1990, pp. 253-255), il quale, per l'attribuzione a Lippo, si giovò del confronto che poté istituire, fra questa e un'opera certa del pittore, quale la *Croce* di San Pier Maggiore quando, entrambe le tavole, si trovarono in restauro a Firenze presso l'Opificio delle Pietre Dure; si veda anche la nota precedente e per gli esiti del restauro MARCO CIATTI, BRUNO SANTI, CARLO CASTELLI, CARLA GIOVANNINI, MAURO PARRI, PATRIZIA PETRONE, ANDREA SANTACESARIA, *Il restauro della Croce dipinta di San Cresci in Valcava attribuita a Lippo di Benivieni*, «OPD Restauro», 15, 2003, pp. 15-41 (le considerazioni di Bruno Santi alle pp. 15-16).

<sup>208</sup> M. BOSKOVITS, *The Fourteenth Century* cit., pp. 28, 176-177, poi A. TARTUFERI, *ad vocem* «Lippo di Benivieni» cit., p. 729; per la provenienza dell'opera e il suo ingresso (dopo il restauro) nella raccolta museale dal soppresso convento pistoiese degli Umiliati da dove passò «all'Ospedale del Ceppo e fu collocata prima in alcune stanze delle monache e poi in fondo alla chiesa di S. Maria delle Grazie» si veda MICHELE CORDARO, *scheda n. 4*, in *Museo Ci-*

bridge (Mass.)<sup>209</sup>. E sempre per la chiesa di San Pier Maggiore di Firenze, edificio centrale nel suo svolgimento artistico per le quattro commissioni di cui venne incaricato, egli dovette eseguire anche il *San Pietro in trono fra due angeli*, ora custodito nella chiesa di San Simone, datato 1307<sup>210</sup>. L'arte di Lippo, a questa altezza cronologica, è naturalmente segnata dal dialogo con quella coeva di Giotto, maestro dal quale (e soprattutto da alcuni dei suoi seguaci) egli si differenziò in virtù di quella originalità espressiva con la quale interpretava il linguaggio gotico segnato, in lui, dall'attenzione per il dato naturalistico con una particolare cura nella resa dei moti dell'animo umano.

All'apertura del decennio successivo, nel 1313, «Lippus Benivieni pictor», è ricordato nei registri dell'Arte di Calimala per la quale dipinse gli sportelli di un tabernacolo, ora perduto, nel battistero di San Giovanni su commissione dei consoli del potente sodalizio. Dall'importante documento di alloggio-

---

vico di Pistoia. *Catalogo delle collezioni*, a cura di Maria Cecilia Mazzi, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1982, pp. 95-97 (riferito ad Anonimo Maestro Umbro-Toscano e assegnato, cronologicamente, al primo decennio del XIV secolo); successivamente M. BOSKOVITS, *The Fourteen Century* cit., pp. 174-175 (con ricca bibliografia precedente), poi CHIARA D'AFFLITTO, *Il Museo Civico di Pistoia*, Antella (Firenze), Scala, 1996, pp. 18-19 (quale opera di Lippo di Benivieni); non v'è invece ricordo delle vicende del dipinto, al tempo delle soppressioni, nel ben documentato saggio: ALICE PARRI, *Pistoia dopo l'Unità. Conservazione e dispersione del patrimonio artistico delle corporazioni religiose soppresse*, «Storia locale», 15, 2010, pp. 4-51. Giorgio Vasari ricordò nella *Vita* dedicata a Lippo – nome sotto il quale tuttavia lo storiografo aretino confuse più figure di artisti – come 'questi' avesse realizzato per la città «una tavola che fu ragionevole» (G. VASARI, *Le Vite* [1568], in *Le Opere* cit., II (1878), pp. 11-15, a p. 12; il biografo non aveva dato conto dell'opera nella biografia del medesimo nella torrentina: ID., *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze, Torrentino, 1550, 2 voll., nell'edizione a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, Torino, Einaudi, 1986, pp. 196-197). Di recente è stata attribuita a Lippo, sempre ai primi anni del Trecento, una parte di decorazione ad affresco del coro delle monache della chiesa pistoiese di San Pier Maggiore con *Storie di Cristo e della Vergine*, in pessimo stato conservativo, per la quale si rimanda a GIACOMO GUAZZINI, *Il coro delle monache di San Pier Maggiore a Pistoia: funzione e percezione di un inedito ciclo decorativo di primo Trecento*, «Commentari d'arte», 18, 2013, pp. 5-21.

<sup>209</sup> Sull'opera M. BOSKOVITS, *The Fourteen Century* cit., pp. 174-175 e di seguito EDGARD PETERS BOWRON, *European Paintings Before 1900 in the Fogg Art Museum. A Summary Catalogue including Paintings in the Busch-Reisinger Museum*, Cambridge, Harvard University Art Museums, 1990, pp. 116, 283.

<sup>210</sup> S. MORETTI, *Lippo di Benivieni* cit., p. 224; l'opera non fu contemplata, fra quelle di Lippo per certo provenienti dalla stessa chiesa, da Monica Bietti Favi (*Indizi documentari* cit., p. 243 e nota 15 p. 247) la quale tuttavia dette conto della questione critica che, al tempo, relativamente alla *Croce*, era già stata posta.

ne, reso noto da Gaetano Milanesi, si ricava che Lippo, al momento, in una data tuttavia non specificata, dipingeva le «*figuras et picturas*» del tabernacolo da collocare nel battistero fiorentino, pitture che «*multum alluminant et delectant corda et oculos civium et singularum personarum aspicientium eas*», e «*ad hoc ut non recipiant aliquod varium vel sinistrum*» i consoli lo elessero «*caput magister et pictor*» di detto tabernacolo da quel momento alle calende di gennaio del 1314. Per tale impegno Lippo avrebbe beneficiato del suo solito salario potendo contare sull'aiuto – qualora lo avesse richiesto al fine di dare compimento alle dette pitture e «*non obstante aliquo capitulo dicte artis*» – di «*magistris, discipulis et laboratoribus*»<sup>211</sup>. Pochi mesi dopo la conferma di tale incarico, il 13 giugno del 1314, apprendiamo da un documento rogato da ser Matteo di Biliotto che Lapo del fu Palmerino del popolo fiorentino di San Lorenzo rilasciò una quietanza dichiarando che, a motivo della restituzione di un mutuo di diciassette fiorini d'oro, non avrebbe richiesto altro denaro al pittore Lippo di Benivieni il quale, al momento, abitava nel suo stesso popolo di San Lorenzo. Una testimonianza quest'ultima, come pure il silenzio in tutti i documenti giunti fino a noi, circa il popolo di appartenenza dell'artista, che induce alla cautela non solo nell'affermare la sua origine fiorentina ma anche a dare, per certo, come già anticipato, il suo legame con Dino<sup>212</sup>. È comunque all'incirca in questo tempo che è po-

---

<sup>211</sup> *Arte di Calimala*, 2 (11 aprile 1315-4 maggio 1316, secondo quanto recita l'inventario del fondo) segnata, nello Statuto del 1313 a c. 86v, rub. XXV. Va sottolineato che in margine alla rubrica è stata aggiunta la dicitura «*cassa est*»; il documento, che fu reso noto da Gaetano Milanesi (*Nuovi documenti cit.*, p. 19 n. 32), recita «*XXV. Lippi pictoris. Demum etiam et firmatum est per arbitros et statutarios presentes quod Lippus Benivieni pictor et qui presentialiter pingit figuras et picturas tabernaculi ponendi in ecclesia Sancti Johannis que multum alluminant et delectant corda et oculos civium et singularum personarum aspicientium eas ad hoc ut non recipiant aliquod varium vel sinistrum intelligatur et sit capud (sic) magister et pictor dictarum figurarum et tabernaculi hinc ad kalendas januar [ii] proxime venient cum salario consueto et cum magistris, discipulis et laboratoribus quibus dicto Lippo videbitur fore utile pro dando complemento figuris et picturis prenomatis non obstante aliquo capitulo dicte Artis*». Giorgio Vasari ricordò questo tabernacolo per il battistero fiorentino nella *Vita* dedicata a 'Lippo' (si veda nota 208) nell'edizione giuntina delle sue biografie (G. VASARI, *Le Vite* [1568], in *Le Opere*, II (1878), pp. 11-15, a p. 13), non dette conto dell'opera nella torrentina (ID., *Le Vite* [1550], ed. 1986, cit., pp. 196-197).

<sup>212</sup> *Matteo di Biliotto*, II, 569 (13 giugno 1314) in cui si fa riferimento ad un atto del notaio ser Andrea di ser Lancillotto «*scriba*» (già in G. MILANESI, *Nuovi documenti cit.*, p. 21 n. 34).



sta dalla critica la realizzazione, da parte del pittore, del tabernacolo con, nella tavola centrale, la *Crocifissione* e nei laterali sei *Scene della Passione* del Brooks Museum of Art di Memphis (Tennessee)<sup>213</sup>, della *Madonna col Bambino* del Museo Giuliano Ghelli (già d'Arte Sacra) di San Casciano Val di Pesa (Firenze) e della *Madonna col Bambino* in origine nella cappella della Madonna della Neve alle Calvane (poi nella chiesa di San Lorenzo a Montegufoni) ora nel Museo d'Arte Sacra in San Pietro in Mercato a Montespertoli (Firenze) entrambe riferite alla cerchia di Lippo e per le quali si ipotizza che egli potesse aver fornito il disegno<sup>214</sup>.

Non è certo che si riferisca a lui un documento del 1316, in cui si ricorda l'attività, per la Compagnia dei Laudesi di Santa Maria Novella, di un pittore indicato solo come Lippo, il quale fu pagato una lira e nove soldi «per due ale d'ottone per gli agnioli e per ruose che si puosono al ciero e per legne e brascia e altre chosette che bisognarono al ciero della donna e ch'ebbe Lipo per raonciatura i detti angeli»; artefice che, peraltro, il 5 agosto dello stesso anno, fu eletto capitano del medesimo sodalizio<sup>215</sup>. Tuttavia, per certo, due anni dopo Lippo di Benivieni fu di nuovo impegnato per opere ancora destinate alla chiesa di San Pier Maggiore e commissionate da importanti famiglie fiorentine. *In primis* la *Maestà fra i santi Pietro e Lucia* (ora Firenze, Museo Horne, fig. 16), eseguita per una delle due cappelle (a destra del-

---

<sup>213</sup> Sull'opera si consulti da ultimo HOLLY FLORA, *scheda n. 17*, in *Sanctity Pictured. The Art of the Dominican and Franciscan Order in Renaissance Italy*, catalogo della mostra (Nashville, The First Center for the Visual Arts, 31 ottobre 2014-25 gennaio 2015), a cura di Trinita Kennedy, Nashville (Tenn.), The First Center for the Visual Arts, 2014, pp. 127-129. È intorno al 1310 che Andrea De Marchi (*Duccio e Giotto cit.*, pp. 149-152, con bibliografia precedente) situa alcuni affreschi della navata centrale, come bottega di Lippo, e della cappellina di Ognisanti, come cerchia di Lippo, in Santa Maria Novella a Firenze.

<sup>214</sup> Per l'opera conservata nel Museo di San Casciano: *Il Museo d'arte sacra a San Casciano Val di Pesa*, a cura di Rosanna Caterina Proto Pisani, Firenze, Polistampa, 1989, p. 28; per la *Madonna* del Museo di Arte Sacra di Montespertoli: *Museo d'arte sacra di Montespertoli. Guida alla visita del museo e alla scoperta del territorio*, a cura di R. Caterina Proto Pisani, Firenze, Polistampa, 2006, pp. 46-47.

<sup>215</sup> Tali documenti: il pagamento (*Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 102, Santa Maria Novella, n. 292, c. VIIIv) e il ricordo di un Lippo eletto in quello stesso anno, forse nel mese di settembre, nel novero dei quattro capitani del sodalizio (ivi, c. VIIIv) già pubblicati, sebbene con errori del numero del registro e delle carte, da Robert Davidsohn (*Forschungen zur Geschichte cit.*, IV, p. 430-431, a p. 431), sono stati messi in relazione a Lippo di Benivieni da M. BOSKOVITS, *The Fourteen Century cit.*, p. 26.

l'altar maggiore) di cui la famiglia Albizzi aveva il patronato segnatamente sotto il titolo di Santa Lucia. I documenti ricordano che nel dicembre del 1318 la tavola – munita di una predella ora dispersa – era già collocata sull'altare e che, solo dieci anni dopo, dovette subire un primo restauro a motivo delle infiltrazioni di pioggia dal tetto che ne avevano deteriorato la superficie pittorica<sup>216</sup>. Trasferita, già prima del 1585, presso la Badia a Settimo (nei dintorni di Firenze) l'opera – che venne in seguito acquistata da Herbert Percy Horne entrando così a far parte delle sue collezioni – mostra caratteristiche tipiche dell'arte di Lippo: una stesura finissima del colore ottenuta per velature sottili, l'attenzione da lui dedicata alla bulinatura dei fondi oro «eseguiti a mano libera con motivi vegetali e geometrici, in una casualità raffinatissima»<sup>217</sup> e, naturalmente, la ricerca di un comunicare d'affetti. Intorno allo stesso torno di tempo, sempre per la chiesa di San Pier Maggiore, segnatamente per una cappella, forse la seconda a sinistra del coro, di patronato della famiglia Albizzi (di un ramo che nel 1372, distaccandosene, prese il cognome Alessandri) il pittore realizzò il polittico, poi smembrato, con la *Madonna col Bambino fra i santi Zanobi, Pietro, Paolo, e Benedetto* che riporta la scritta «Lippus me fecit» e che si apparenta, stilisticamente, a quelle considerate come da lui prodotte nel secondo decennio del secolo<sup>218</sup>. E proprio nel 1320, all'aprirsi della probabile ultima fase della sua attività, egli appare nelle matricole dell'Arte dei medici e speziali della città di Firenze<sup>219</sup>; è forse a questo tempo che può risalire una delle opere fra quelle che, per il solito, sono assegnate proprio all'estremo margine del suo percorso quale il polittico Bartolini-Salimbeni (diviso fra la collezione Acton a Firenze, la National Gallery of Canada ad Ottawa e già la collezione Maurice Salomon a New York) che, come la pala Alessandri, riporta la firma «Lippus me fecit»<sup>220</sup>. Non sap-

<sup>216</sup> M. BIETTI FAVI, *Indizi documentari* cit., pp. 243-244 e note.

<sup>217</sup> Ivi, pp. 244-245.

<sup>218</sup> La tavola centrale del polittico con la *Vergine e il Figlio* si trova alla Galleria degli Uffizi, mentre i laterali e la cimasa sono di differenti proprietari; ivi, pp. 244-245 e note.

<sup>219</sup> *Arte medici e speziali*, 7, c. 98v, già ricordato in I. HUECK, *Le matricole* cit., p. 119.

<sup>220</sup> Sull'opera si rimanda a M. BOSKOVITS, *The Fourteen Century* cit., pp. 33-34, poi S. MORETTI, *Lippo di Benivieni* cit., p. 225; per il *San Giovanni Evangelista* di Ottawa si veda *Catalogue du Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa. Peinture, sculpture et arts décoratifs européens et américains*, sous la direction de M. Laskin-M. Pantazzi, Ottawa, Musée des Beaux-arts du Canada, 1987, 2 voll., I, pp. 176-177.

priamo quando e dove si concluse la vita del pittore, la sua ultima data certa è il 1320 l'iscrizione all'Arte<sup>221</sup>. Poi più niente.

Se il primo registro delle imbreviature di Matteo di Biliotto è ricco di notizie soprattutto per la ricomposizione di certe consuetudini nella temperie artistica fiorentina di fine Duecento, gli avvenimenti che mutarono l'esistenza del notaio – gli importanti incarichi di cui venne investito a livello politico e il ruolo che svolse per l'Arte di Calimala – ne condizionarono, come detto, l'accoglimento di certe tipologie di rogiti: per esempio non troveremo più testimonianza, nel suo secondo registro di imbreviature, dei contratti di apprendistato, registro, il secondo, nel quale tuttavia (oltre ad una marginale citazione di Giotto e anche di alcune figure di *magistri lapidum et lignaminum*)<sup>222</sup> si recuperano informazioni su di un altro artista di un qualche rilievo sulla scena artistica fiorentina almeno dal primo Trecento, Bruno di Giovanni. Un

---

<sup>221</sup> Per la complessità della questione non si dà conto della proposta attività di Lippo quale mosaicista attivo nel battistero fiorentino per cui si rimanda a M. BOSKOVITS, *The mosaics* cit., pp. 211-213, 220-222, 248-254.

<sup>222</sup> Nel secondo registro di imbreviature di ser Matteo, Giotto è ricordato solo quale confinante in un atto di compravendita in cui Ricco del fu maestro Mugnaio e i fratelli Tura e Vanni del fu Torello (tutti del popolo fiorentino di Santa Maria Novella) vendettero, per il prezzo di 1000 lire di fiorini piccoli, a ser Latino Latini del popolo di San Donato de' Vecchietti, una casa posta in detto popolo «in burgo de foris Porta Pançani»; un muro di tale ampia casa aveva, fra i confinanti, «a III<sup>o</sup> Giotti Bondonis cum dimidia muri usque ad fenestram remuratum de mattonibus silicet ab ipsa fenestra supra est totus murus dicti Giotti donec exinde restauretur» (*Matteo di Biliotto*, II, 214, in data 25 maggio 1301; documento già noto). Interessanti, nel medesimo registro, sono i ricordi di alcuni maestri intagliatori di pietra e legname. Al testamento, redatto il 19 settembre del 1301, del mercante fiorentino Vanni del fu Romeo del popolo di San Lorenzo, furono presenti, quali testimoni, Giuntino di Bene del popolo di San Pietro in Gattolino «magistro lapidum» e Lotteri di Pietro del popolo di San Lorenzo egli pure «magistro lapidum», come svolgeva tale mestiere anche maestro Nerio di Guido del popolo di San Giorgio (*Matteo di Biliotto*, II, 262). Di vari atti di compravendita fu attore Rinaldo del maestro Giunta, del popolo di Santa Lucia di Ognissanti, maestro «lapidum et lignaminum», (ivi, 341-345) come, parimenti, Fede del fu Bardellino del popolo di San Lorenzo di Firenze che, in uno di tali rogiti, appare quale fideiussore di Rinaldo (ivi, 342). In veste anch'egli di fideiussore, ma per lo speciale Gherardo di Piero Alberti del popolo di San Niccolò appare, il 14 gennaio 1303, Chierico del fu Falco del medesimo popolo che era maestro nell'intaglio di pietra e legname (ivi, 439) mentre, il 27 luglio 1310, al «magistro lapidum et lignaminum» Magnano del fu Gualdino, al tempo della contrada di Sant'Alessandro Minore a Lucca ma proveniente da Milano, venne rilasciata una quietanza da parte di alcuni cittadini fiorentini e lucchesi (ivi, 559).

rilievo attribuito a questo artefice anche (e soprattutto) a motivo della sua presenza, a fianco del più celebre Buffalmacco, quale protagonista di cinque novelle di Giovanni Boccaccio, in due delle quali appare pure un altro pittore testimoniato nelle carte di ser Matteo, Nello di Bandino.

Di Buonamico di Martino, noto come Buffalmacco, nato presumibilmente a Firenze, ricordato nelle matricole dell'Arte dei medici e speciali del 1320 e che dovette morire nella stessa città verso il 1340, l'attività è stata ricostruita a partire dalla *Vita* dedicatagli da Giorgio Vasari (ma non solo) e fino agli studi di Luciano Bellosi<sup>223</sup>. Per le notizie su Bruno siamo sempre debitori del Boc-

---

<sup>223</sup> Prima di Giorgio Vasari (si veda *infra* e le note seguenti) dettero conto di Buffalmacco: Lorenzo Ghiberti (*I commentarii* [1447-1455], nell'edizione a cura di Lorenzo Bartoli, Firenze, Giunti, 1998, p. 86); *Il Libro di Antonio Billi* ([1506-1530], nell'edizione a cura di Fabio Benedettucci, Anzio (Roma), De Rubéis Editore, 1991, pp. 64-65), l'Anonimo Magliabechiano (*Il Codice Magliabechiano* [1537-1542], nell'edizione a cura di Karl Frey, Berlin, Grote, 1892, pp. 57-58) e Filippo Baldinucci (*Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua* [1681-1728], nell'edizione a cura di Domenico Maria Manni, in Firenze, per Gio. Battista Stecchi e Anton Giuseppe Pagani, 1767-1774, 21 tomi, II, pp. 260-288) il quale trattò anche di un ritrovato affresco assegnato a Bonamico nel tabernacolo delle Cinque Lampade in via del Cocomero (ora via Ricasoli) a Firenze. In queste fonti (come in parte nelle *Vite* vasariane) la ricomposizione della vita e dell'opera dell'artista fu calibrata sulle novelle del Boccaccio (*Decameron* cit., giornata VIII novella 3 pp. 1222-1235; giornata VIII novella 6 pp. 1250-1259; giornata VIII novella 9 pp. 1305-1332; giornata IX novella 3 pp. 1400-1406; giornata IX novella 5 pp. 1414-1426) e del Sacchetti (*Il Trecentonovelle* cit., novella LXXXIV pp. 166-172; novella CLXI pp. 356-360; novella CLXIX pp. 377-379; novella CXCI pp. 434-438; novella CXCII pp. 434-442) in cui la capacità dell'artista non è mai disgiunta dalla sua sagacia, tutta fiorentina, pronta ad essere spesa nelle più diverse circostanze. Anzi, è proprio la sagacia che, da un lato, sembra far avanzare Buffalmacco nella carriera, accreditandolo quale maestro autonomo (la narrazione è in F. SACCHETTI, *Il Trecentonovelle* cit., novella CXCI pp. 434-438, si veda, in proposito, *supra* la nota 94), dall'altro lato lo mostra ridicolizzare non solo la propria committenza che la sua perspicacia fa sovente ricredere (le suore del monastero fiorentino di Faenza – *Il Libro di Antonio Billi* [1506-1530], ed. 1991, pp. 64-65 –; il vescovo di Arezzo Guido Tarlati – F. SACCHETTI, *Il Trecentonovelle* cit., novella CLXI pp. 356-360 –; gli abitanti di Perugia – Ivi, novella CLXIX pp. 377-379), ma anche i colleghi quando a farne le spese è sempre Calandrino (G. BOCCACCIO, *Decameron* cit., giornata VIII novella 3 pp. 1222-1235; giornata VIII novella 6 pp. 1250-1259; giornata IX, novella 3, pp. 1400-1406; giornata IX novella 5 pp. 1414-1426, ricordate in estrema sintesi dall'Anonimo Magliabechiano, *Il Codice* [1537-1542], ed. 1892, pp. 57-58). Tuttavia le fonti *pre* e *post* vasariane sopraccitate fornirono tutte qualche nuova, piccola o grande, informazione, utile a ricostruire la fisionomia dell'artista e il suo *entourage* al di là anche del racconto dei narratori trecenteschi. Una ricomposizione per via docu-

caccio e, non di meno, del *Libro di Antonio Billi*, dell'Anonimo Magliabechiano e sempre dello storiografo aretino (nelle testimonianze forniteci nella biografia di Buffalmacco)<sup>224</sup>; tuttavia della sua attività ci sono rimaste ben poche informazioni certe e men che meno opere sicure, fatta eccezione, come vedremo, per una di esse. Così se Gaetano Milanese lo ipotizzò figlio di Giovanni (Vanni) di Bruno menzionato ad apprendere l'arte della pittura con Azzo di Mazzetto a partire dal 1282 e per sei anni<sup>225</sup>, le prime testimonianze documentarie relative a Bruno di Giovanni sono tre (una sola delle quali resa nota, *in primis*, da Filippo Baldinucci) e si trovano proprio fra le carte di ser

---

mentaria dell'attività di Buffalmacco la si dovette a partire da Peleo Bacci (*Gli affreschi di Buffalmacco scoperti nella chiesa di Badia di Firenze*, «Bollettino d'arte», V, 1911, pp. 1-27, anche per la morte fatta cadere intorno al 1340, p. 20), mentre per la ricostruzione della sua figura d'artista siamo debitori di Luciano Bellosi (*Buffalmacco e il trionfo della morte*, Torino, Einaudi, 1974, nell'edizione a cura di Roberto Bartolini, Milano, Abscondita, 2016).

<sup>224</sup> Se Franco Sacchetti non fece di Bruno di Giovanni il compagno di lavoro e di scherzi e lazzi di Buffalmacco, al contrario il Boccaccio aveva reso, i due, protagonisti di tutte e cinque le novelle in cui egli dette conto di spassose 'imprese' (si veda la nota precedente ed anche *infra*). A partire dal XVI secolo si trovano notizie su Bruno nel *Libro di Antonio Billi* (cit., pp. 64-65 con una evidente ripresa dal Boccaccio) e nelle carte dell'Anonimo Magliabechiano (*Il Codice* cit., pp. 57-58). Giorgio Vasari dette conto di Bruno nell'edizione torrentina delle sue biografie solo in quanto Buffalmacco gli fu «carissimo compagno», unitamente a Calandrino (*Le Vite* [1550], ed. 1986, cit., p. 144), ma fornì, come vedremo, alcune notizie di valore nelle *Vite* del 1568. Successivamente si diffuse sulle vicende facete, ma anche artistiche, di questo gruppo ben affiatato di pittori, Filippo Baldinucci sia nella biografia di «Buonamico di Cristofano detto Buffalmacco» che di «Bruno di Giovanni e Nello di Dino pittori fiorentini» nelle *Notizie de' Professori del disegno* (edizione 1767-1774, II, pp. 289-296) come pure Domenico Maria Manni (*Le veglie piacevoli ovvero Notizie de' più bizzarri e giocondi uomini toscani, le quali possono servire di utile trattenimento*, 4 voll., Venezia, Zatta, 1762-1763 (2.a edizione), III, pp. 3-16, a p. 11, «Notizie di Buonamico Buffalmacco pittore») che dedicò una biografia, nella stessa pubblicazione anche a Calandrino (ivi, II, pp. 3-27); una sintesi dell'attività di Bruno basata su queste fonti in JOHANNES KURZWELLY, *ad vocem* «Buffalmacco», in ULRICH THIEME-FELIX BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 37 voll., Leipzig, W. Engelmann poi E. A. Seemann, 1907-1950, 5, pp. 202-204; D. COLNAGHI, *A Dictionary* cit., p. 56 e DANIELA PARENTI, *ad vocem* «Buffalmacco Buonamico (Bonamico)», in *Saur. Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten Völker*, 15, München-Leipzig, Saur, 1997, pp. 66-68; più di recente ANDREA DE MARCHI, *Le milizie tebane e altri affreschi ritrovati in Santa Maria Novella: una traccia per Bruno di Giovanni?*, in *Ricerche a Santa Maria Novella* cit., pp. 97-121 oltre alle indicazioni che si daranno di seguito nelle note.

<sup>225</sup> G. MILANESI, *Le Vite* [1568], in *Le Opere* cit., I (1878), p. 265 nota 2; si veda *supra* il paragrafo 3 e specificamente le note 42, 124.

Matteo di Biliotto. Nel più antico di tali rogiti, datato 13 ottobre 1301, egli, menzionato già pittore e del popolo fiorentino di Santa Maria Novella, appare fra i testimoni – insieme, fra gli altri, ai colleghi Guccio di Lippo e Vannuccio di Duccio – al testamento, dettato a Firenze, da «ser Ricco Macçetti» anch'egli del popolo di Santa Maria Novella<sup>226</sup>. In un rogito del 14 luglio dell'anno successivo, il 1302, «Bruno Iohannis pictore populi Sancte Marie Novelle» appare sempre testimone ad un atto (poi depennato dal notaio) in cui Marino del fu Mazzetto della contrada Petrenga di Spoleto si impegnava a pagare, entro tre mesi, 111 lire e sei soldi a fiorino alla società del setaiolo Lippo Casini del popolo di San Lorenzo di Firenze (che agiva anche a nome del fratello Jacopo) per l'acquisto di seta, di tela e di panni tessuti<sup>227</sup>. A pochi mesi di distanza, il 22 agosto, il pittore risultava di nuovo testimone ad un testamento, quello di Guarnieri del fu Bonaiuto Bellaiffe anch'egli del popolo di Santa Maria Novella<sup>228</sup>.

Se, a parte queste notizie che ci forniscono il popolo di appartenenza di Bruno e la certezza che, già nel 1301, egli era pittore, poco sappiamo di lui, segnatamente della sua vita e della sua attività così che non è possibile stabilire, ad esempio, a quando risalisce l'amicizia con Buffalmacco, una consuetudine la loro che, tuttavia, stando ai ricordi di una collaborazione di cui testimoniano le fonti più sopra menzionate – con Buonamico l'artefice che coinvolge e sostiene l'amico – dovette situarsi, per certo, almeno nei primi anni del secolo come del resto ha fatto (e fa) ipotizzare la vicenda di un lacerto di affresco, giunto fino a noi, che nel 1568 venne descritto con attenzione dal Vasari il quale fu (forse) il solo, fra le fonti, che poté vederlo nella sua integrità. Racconta il biografo aretino come Buffalmacco

essendo dato a fare a Bruno suo [di Buffalmacco] amicissimo, che seco se n'era tornato da Pisa, dove si avevano sguazzato ogni cosa, alcune opere *in Santa Maria Novella*; perché Bruno non aveva molto disegno né invenzione, Buonamico gli disegnò tutto quello che egli poi mise in opera in una facciata di detta chiesa dirimpetto al pergamo, e lunga quanto è lo spazio che è fra una

---

<sup>226</sup> Questa informazione, che era stata già fornita da Filippo Baldinucci (*Notizie de' Professori* cit., II, p. 296), il quale fece riferimento ad un rogito redatto da ser Ricco di Mazzetto sotto la data del 9 ottobre del medesimo anno (ma col notaio in veste di testatore), venne poi consegnata ai posteri, con debito riferimento documentario, da Gaetano Milanesi (*Nuovi documenti* cit., p. 15 n. 26) mentre il rogito nella sua forma estesa ora in *Matteo di Biliotto*, II, 292.

<sup>227</sup> Ivi, 387.

<sup>228</sup> Ivi, 398.

colonna e colonna; e ciò fu *la storia di San Maurizio e compagni*, che furono per la fede di Gesù Cristo decapitati; *la quale opera fece Bruno per Guido Campese, connestabile allora de' Fiorentini: il quale avendo ritratto, prima che morisse, l'anno 1312*, lo pose poi in questa opera armato, come si costumava in que' tempi; e dietro di lui fece un'ordinanza d'uomini d'arme tutti armati all'antica, che fanno bel vedere; mentre esso Guido sta ginocchioni innanzi a una Nostra Donna che ha il putto Gesù in braccio, e par che sia raccomandato da San Domenico e da Sant'Agnesa che lo mettono in mezzo. Questa pittura, ancora che non sia molto bella, considerandosi il disegno di Buonamico e la invenzione, ell'è degna di esser in parte lodata, e massimamente per la varietà de' vestiti, barbute ed altre armature di que' tempi; ed io me ne sono servito in alcune storie che ho fatto per il signor duca Cosimo, dove era bisogno rappresentare uomini armati all'antica, e altre somiglianti cose di quell'età: la qual cosa è molto piaciuta a sua eccellenza illustrissima, e ad altri che l'hanno veduta<sup>229</sup>.

Dell'affresco il Vasari poté dar conto con sufficiente e comprensibile precisione, da un lato perché fu lui che, fra il 1565 ed il 1578, per ordine del granduca Cosimo I, rinnovò la chiesa disegnandone i nuovi altari secondo i canoni controriformati, circostanza che condusse allo scialbo anche dell'affresco di Bruno di Giovanni; dall'altro lato in quanto, come lo stesso Vasari ebbe a dichiarare, anche con un pretesto autocelebrativo, egli prese spunto, dalle bardature degli armati eseguite da Bruno, per la realizzazione di alcune figure di militi, abbigliati 'all'antica', dipinte negli affreschi in Palazzo Vecchio. Fu dunque in seguito ai lavori vasariani che, in luogo dell'affresco menzionato dal biografo aretino, venne edificato l'altare della famiglia Mazzinghi (per cura di un membro della stirpe, Ugolino di Jacopo) poi decorato con la *Natività e santi* di Giovan Battista Naldini mentre, quasi tre secoli dopo, alla metà dell'Ottocento (1857-1858), in seguito ad alcuni lavori eseguiti nell'edificio religioso, l'affresco di Bruno di Giovanni, insieme ad altre antiche pitture, tornò alla luce, sebbene se ne fosse conservato solo il segmento con l'«ordinanza d'uomini d'arme tutti armati all'antica» (fig. 17)<sup>230</sup>. La vi-

<sup>229</sup> G. VASARI, *Le Vite* [1568], in *Le Opere* cit., I (1878), pp. 514-515 (l'uso del corsivo nel testo è nostro); il biografo aretino prosegue affermando: «e da questo si può conoscere quanto sia da far capitale dell'invenzioni ed opere fatte da questi antichi, come che così perfette non siano; ed in che modo utile e comodo si possa trarre dalle cose loro, avendoci egli aperto la via alle maraviglie che insino a oggi si sono fatte, e si fanno tuttavia».

<sup>230</sup> Per le vicende dell'edificio, soprattutto in relazione ai restauri ottocenteschi, rimando a SERENA PINI, *Gli affreschi della navata di Santa Maria Novella: testimonianze del passato e recenti scoperte a confronto*, in *Ricerche a Santa Maria Novella* cit., pp. 65-95: 67-70, 74; riguardo

ceda, qui brevemente riassunta, oltre a rendere comprensibile come l'affresco fosse ben noto al Vasari, ci regala anche una di quelle descrizioni del biografo aretino, non scevre dai suoi acuti giudizi d'artista, circa il valore (limiti e pregi) della pittura, in cui l'intervento di Buffalmacco (il pittore, vero, dell'allegra brigata resa immortale dal Boccaccio) che fornì il disegno, non fu tuttavia sufficiente a sopperire ai limiti di Bruno in fase realizzativa. Questi, stando al Vasari, nella perduta porzione sinistra dell'affresco, aveva eseguito la Madonna col Bambino e il committente, un connestabile dei fiorentini, «Guido Campese», inginocchiato che, probabilmente, era presentato alla Vergine e al Figlio da san Domenico e da santa Agnese, mentre Maurizio, santo guerriero con i suoi compagni d'arme – quelle truppe di militi che, unitamente al loro comandante, persero la vita per seguire i dettami cristiani – doveva occupare la parte destra dell'intera raffigurazione, quella giunta, solo in parte, fino a noi<sup>231</sup>. Proprio riguardo al committente, Guido Campese, il Vasari ci dice che il pittore lo aveva ritratto, nel 1312, prima della sua morte: non apparendo ben chiaro se rimontasse al 1312 il ritratto o la morte del ritrattato e se quindi l'opera, coincidendo con la sua dipartita, fosse un affresco realizzato *post mortem*<sup>232</sup>. Questo il biografo aretino. Al ricordo vasariano si unisce la testimonianza di fra' Modesto Biliotti risalente al 1586 (quando, per ammissione del medesimo religioso, le «pulchrae et numerosae» figure dell'affresco erano ormai «delectae») che ricorda, nelle *Memorie* conventuali, l'affresco dispiegato per tutta la campata («parietis longitudine») e nel quale vi era la raffigurazione del «divi Mauritii strenui regis regum Iesu Christi militis nobile atque illustre martyrium» che Bruno, artista famoso («clarus») ai suoi tempi, realizzò nell'anno 1305 («MCCCV») su commissione («ius-su») e spesa («sumptu») di «Guidonis Campensis» insigne connestabile dei fiorentini. Differentemente dal racconto vasariano il religioso domenicano

---

al recente intervento sull'affresco si veda ANNA BISCEGLIA e SIMONE VETTORI, *I martiri tebani. Considerazioni sul restauro e la storia conservativa*, ivi, pp. 195-213 (a p. 212 fig. 31 l'interessante ipotesi di ricostruzione della porzione superstite dell'affresco).

<sup>231</sup> Sulle vicende di san Maurizio e dei soldati tebei che, con lui, subirono il martirio nel III secolo presso Agauno, si veda JACOBUS DE VORAGINE [Iacopo da Varazze], *Legenda aurea*, a cura di Alessandro e Lucetta Vitale Brovarone, Torino, Einaudi, 1995, pp. 776-780, una sintesi in M. MERLO *Le armi difensive* cit., p. 123.

<sup>232</sup> Ricordò questo affresco, secondo la narrazione vasariana, quale opera realizzata dopo il ritorno di Bruno e Buffalmacco da Pisa (si veda *infra*), Filippo Baldinucci (*Notizie de' Professori* cit., II, pp. 293-294).



che, per le sue vicende personali, avrebbe potuto vedere l'opera prima della scialbatura, ricorda che il committente era raffigurato come san Maurizio in abiti militari e sarebbe stato dipinto, giustappunto in veste di santo, in ginocchio davanti alla Madonna e al Figlio. Oltre alla descrizione anche la data che il Biliotti fornisce è differente rispetto al Vasari: il 1305<sup>233</sup>. Un'ultima testimonianza, in senso cronologico fra le più antiche, è del 1617, e riguarda *in primis* la probabile lastra sepolcrale di Guido, e naturalmente l'affresco, e la fornisce Niccolò Sermartelli nel suo manoscritto *Cappelle e sepolture di Santa Maria Novella* (di cui dette copia, nel 1729, padre Gaetano Martini), il quale Sermartelli ricorda come, presso l'altare dei Mazzinghi, si trovasse un «de-

---

<sup>233</sup> Archivio di S. Maria Novella, Firenze, I.A. 9, cc. 17v-18r: MODESTO BILIOTTI, *Chronica pulcherrimae aedis magnique coenobii S. Mariae cognomento Novellae Florentinae civitatis*, 1586, anche in «Analecta sacri Ordinis Fratrum Predicatorum», XXIII, 1915, pp. 168-186, a p. 170; l'opera manoscritta di Modesto Biliotti è pubblicata nella sua interezza Ivi, XIV, 1906, pp. 431-447; XV, 1907, pp. 120-125; XVII, 1909, pp. 125-128, 197-200; XXIII, 1915, pp. 41-57, 116-122, 168-186, 238-251, 308-316, 383-395; XXIV, 1916, pp. 469-480, 536-548, 623-642, 707-724, 799-816; XXVI, 1918, pp. 364-376, 430-438; XXIII, 1915, p. 170 (il ricordo riportato integralmente già in A. DE MARCHI, *Le milizie tebane* cit., pp. 97-98 e in particolare la nota 5 p. 118, dove tuttavia non appare il riferimento specifico né alle carte del manoscritto né alle pagine della pubblicazione). Si legge integralmente nel manoscritto: «Ultra hoc Giochiorum sacellum, sub secundo testudium arcu, nullum prorsus scellum, nullum (c. 18r) penitus prostabat altare, sed in tota illa parietis longitudine, in qua nunc divi Iacobi intercesi martyris extat altare, pictum erat divi Mauritii strenui regis regum Iesu Christi militis nobile atque illustre martyrium, quod Brunus florentinus pictor suo tempore clarus, circa humanae salutis annum MCCCXV expresserat, iussu ac sumptu Guidonis Campensis insignis Florentinorum conestabilis, quod utique nomen gradum dignum nobileque officium inter milites sonat. Ipsum autem Guidonem suam naturalem effigiem pinxit Brunus, experimentem et apprimere repaesentantem divum Mauritium lorica ocreisque armatum et ense accinctum quem miro artificio expressum, ante beatissimam Dei genitricem Mariam Verginem genuflexum ipsamque pro martyrii sui corona in coelo recipienda suppliciter exorantem constituit. Erat certe tota illa pictura visu mirabilis et omnibus admodum grata, tum ob exquisitum quemdam et peregrinum habitum omnium tam equestriam quam pedestriam copiarum, quam Brunus pro exacta sui ingenii inventionem summa ibi expresserat diligentia. Sed in templi restoratione et Mazzinghiaerae eo in loco erectione, pulchrae et numerosae illae figurae delectae fuerunt». Stando alle notizie biografiche relative al religioso fiorentino Modesto Biliotti (1531-1607) non è certo che egli avesse potuto vedere l'affresco di Bruno di Giovanni prima dell'intervento del Vasari (1565-1578), sebbene la presenza del domenicano presso la fondazione di Santa Maria Novella sia accertata almeno dal 1573 quando egli fu inviato dal priore, Taddeo Bartoli, quale confessore nel convento femminile di San Jacopo di Ripoli prossimo a quello di Santa Maria Novella.

posito con lapida di macignio figuratovi un huomo armato *con arme e lettere cancellate*, al lib[r]o delle cronache del Convento dice esservi sepolto messer Guidone da Campi» mentre, in differente luogo nel testo, rammenta che il medesimo Guidone «in detta Chiesa fece dipignere a fresco la Storia di San Maurizio Martire l'anno 1305 come innanzi si disse quando si notò l'altare [...]» giustappunto de' Mazzinghi<sup>234</sup>. Se dunque apprendiamo che, presumibilmente (essendo già nel primo Seicento quasi illeggibili lo stemma e l'iscrizione), il connestabile era sepolto vicino all'affresco da lui o per lui fatto realizzare, è evidente che per le sue notizie il Sermartelli si rifece a quelle fornite, pochi decenni prima, da fra' Modesto sebbene fosse proprio il Sermartelli, per primo, che ebbe a sciogliere il toponimo campese (del Vasari) e campense (del Biliotti) in «da Campi». Successivamente Domenico Maria Manni, nelle sue *Veglie piacevoli*, rammentò come l'affresco fosse stato eseguito per «Guido di Giovanni Campese» connestabile dei fiorentini, aggiungendo quel patronimico – *di Giovanni* – la cui derivazione non è dato conoscere, ma inserendosi, per il resto, sempre nell'alveo della descrizione vasariana<sup>235</sup>. Infine va menzionato un intervento di poco successivo al ritrovamento del frammento di affresco. I documenti rammentano infatti come, nel 1861, fosse posta, in luogo di quella originale descritta dal Sermartelli, una nuova lastra sepolcrale ancora oggi *in situ* che riporta, unitamente ad uno stemma definito di fantasia, pure un'iscrizione che, forse, data l'illeggibilità dell'originale che doveva sostituire, fu esemplata sui ricordi delle menzionate fonti conventuali. Infatti recita «S[EPULCRUM] D[OMINI] GUIDONIS A CAMPI M[AGNIFICI] TRIBUNI EXERCITUS C[OMMUNIS] FLO[RENTIE] A[NNO] D[OMINI] MCCC[V]»: vi si legge la data del 1305 (riferita a partire dal 1586) e il nome di Guidone da Campi (desunto dal 1617) personaggio che è sempre ricordato, elemento comune a tutte le te-

<sup>234</sup> Archivio di S. Maria Novella, Firenze, I.A., II, c. 52v: NICCOLÒ SERMARTELLI, *Capelle e sepolture di Santa Maria Novella* [1617] il manoscritto fu ricopiato in Biblioteca Riccardiana, Firenze, ms. 1935, [GAETANO MARTINI] *Sepolcrario della chiesa di S. M[aria] Novella, di Firenze copiato diligentemente dall'originale, che è appresso i padri della medesima chiesa da me p[adre] Gaetano Martini sacerdote e cittadin' fiorentino con l'armi emendate da molti errori, colorite e disegnate dalle originali da Gio[vanni] Batt[ista] Dei Anno Domini MDCCXXVIII* [1729], cc. 66v [numerazione moderna c. 33v], 102 [numerazione moderna c. 51v], (il riferimento, in parte, già in A. DE MARCHI, *Le milizie tebane* cit., pp. 97-98 e segnatamente la nota 5 p. 118).

<sup>235</sup> D. M. MANNI, *Le veglie piacevoli* cit., III, pp. 3-16: 11 («Notizie di Buonamico Bufalmacco pittore»); l'uso del corsivo nel testo è nostro.

stimonianze, quale militare dell'esercito fiorentino<sup>236</sup>. Appare evidente, dal vaglio dei differenti ricordi documentari e librari, come nessuna delle fonti ci fornisca una più chiara identificazione del personaggio e del suo possibile luogo di origine.

Senza avanzare dubbi riguardo la paternità dell'affresco di Bruno di Giovanni (paternità resa inoppugnabile, mi pare, dall'acribia vasariana) tali dubbi riguardano sia la composizione, a motivo delle differenti descrizioni offerte dalle fonti più antiche, sia, come detto, l'identificazione del personaggio che, per quello che pertiene questo studio, riveste un certo valore al fine di ricostituire, per quanto possibile, una biografia di Bruno di Giovanni, nel caso specifico partendo, come si è visto, dai primi ricordi di ser Matteo. La questione del nome del committente: Guido Campese / campese / da Campi, come pure le date: 1305 riferita da fra' Modesto Biliotti (che non sappiamo se vide l'opera e, al contempo, ignoriamo se la lapide già al suo tempo risultasse illeggibile), 1312 fornitaci dal Vasari (che bene poté conoscere il dipinto, ancora in essere, da cui desunse le informazioni estromettendo il ricordo di una lapide che esulava dai suoi interessi), ed infine quella compresa fra il 1315 e il 1320 (assegnata di recente per via stilistica al resto dell'affresco), nome e date lasciano il campo aperto a differenti ipotesi<sup>237</sup>.

Nei recenti studi dedicati all'affresco di Bruno in Santa Maria Novella si è cercato, comprensibilmente, di identificare Guido Campese, partendo tuttavia dal presupposto che, come riferito dalla lezione più tarda, quella seicentesca, egli provenisse da una località: Campi (in provincia di Firenze). Fra le non poche figure di nome Guido / Guidone 'de Campi' rintracciate nelle pergamene del fondo Diplomatico dell'Archivio di Stato di Firenze agli studiosi

---

<sup>236</sup> Sulla lapide ottocentesca è stato di recente sostenuto come «intorno a un'arme araldica senz'altro di fantasia in quanto ricorre identica in altre copie ottocentesche, è scritto in una maiuscola gotica d'imitazione [...]», che è stata letta: «S[EPULCRUM] D[OMINI] GUIDONIS A CAMPI M[AGISTRI] TRIBUNI EXERCITUS C[IVITATIS] FLO[RENTIE] A[NNO] D[OMINI] MCCCIV» (M. MERLO, *Le armi difensive* cit., p. 123); tuttavia, in virtù di una maggiore aderenza alla consuetudine delle antiche iscrizioni ho ritenuto di dover proporre nel testo (confortata in tal senso anche dalle considerazioni espresse dall'amico Davide Gambino) una trascrizione leggermente differente. Sulla lastra tombale, eseguita in luogo dell'originale nel 1859 e messa in opera nel 1861, si veda anche A. DE MARCHI, *Le milizie tebane* cit., p. 97 e la nota 5 p. 118.

<sup>237</sup> In un recente contributo Andrea De Marchi ha proposto un'articolata lettura dell'affresco a cui si rimanda per alcune considerazioni ed altri numeri assegnati per via stilistica, partendo dal lacerto fiorentino, all'artista (*Le milizie tebane* cit., pp. 97-121).

che si sono occupati della questione è apparso ben prestarsi al profilo del committente di Bruno, un ser Guido di Vigoroso da Campifiracchi (località presso Reggello nell'attuale provincia di Firenze), un notaio fiorentino che – in virtù delle sottoscrizioni in due atti rogati da suo figlio Alberto detto Rossello, pure lui notaio – risultava ancora in vita nel 1310 e già morto nel 1316, date che si attaglierebbero bene al possibile tempo di esecuzione dell'affresco<sup>238</sup>. Infatti nella ricostruzione, che qui sintetizziamo, il nome del notaio Guido, la sua provenienza da Campifiracchi e le date *ante* e *post quem* la sua morte, sono stati considerati elementi stringenti per identificarlo con il Guido 'vasariano', personaggio che, tuttavia, avrebbe dovuto svolgere (in guerra) la doppia funzione di notaio e di connestabile<sup>239</sup>. In tale ricomposizione ci sono alcune deduzioni e ipotesi che, a mio avviso, non reggono proprio al vaglio di considerazioni storiche e documentarie. Vediamole. A partire dalla più antica citazione, quella del Vasari, viene menzionato Guido Campese che, circa vent'anni dopo il ricordo nelle *Vite*, diventa Guidone campense (forse a voler meglio indicare un luogo di provenienza) e poi, dal primo Seicento, Guidone da Campi che è lo scioglimento dell'aggettivo che in seguito, e in modo direi definitivo, è perdurato fino all'oggi se si eccettua il ricordo, come abbiamo visto, di Domenico Maria Manni che rammenta un Guido di Giovanni Campese. Ora, se con l'utilizzo di Campese (letto, come si immagina, dal Vasari) ci si fosse riferiti ad una località (si fosse trattato davvero di un Guido / Guidone campense o da Campi), una località del territorio fiorentino, sembrerebbe assai strano che, all'inizio del XIV secolo, colui il quale aveva

---

<sup>238</sup> Riguardo alla ricostruzione della figura del committente: M. MERLO, *Le armi difensive* cit., pp. 125-128; devo riscontrare come, nelle note al testo, l'autore citi sempre le pergamene del fondo Diplomatico dell'Archivio di Stato di Firenze prive della loro provenienza (elemento fondamentale attraverso il quale esse possono essere individuate e consultate) e, parimenti, citi un protocollo notarile solo col nome del notaio e la carta. Un altro contributo, più sintetico, dello stesso autore, sempre dedicato all'affresco di Bruno di Giovanni: MARCO MERLO, *L'araldica apocrifa di Bruno. Un frammento enigmatico della cultura cavalleresca a Firenze*, in *L'arme segreta* cit., pp. 75-90. Si sono sempre indirizzate verso il fondo Diplomatico dell'Archivio statale fiorentino le indagini di cui dà conto Andrea De Marchi (*Le milizie tebane* cit., pp. 101-102 ma soprattutto la nota 15 p. 119) che ha ritenuto possibile la provenienza di Guido, patrocinatore dell'affresco in Santa Maria Novella, da Campi Bisenzio (i cui abitanti non si sarebbero riconosciuti in campensi), in virtù anche dell'origine da tale località del distretto di Firenze della famiglia Mazzinghi il cui altare venne realizzato (come già ricordato) in luogo dell'opera di Bruno di Giovanni.

<sup>239</sup> M. MERLO, *Le armi difensive* cit., p. 126.

forse predisposto di venire sepolto in Santa Maria Novella e, per certo, di eternare la propria memoria attraverso l'affresco lì realizzato, avesse stabilito e richiesto di essere ricordato attraverso l'aggettivazione del suo luogo d'origine che non solo sarebbe risultato, al tempo, di incerta individuazione (non riferendosi ad una città o a un luogo di pari dignità), ma anche e proprio per questo di utilizzo inconsueto. Mi chiedo cosa avrebbe significato per un *civis* fiorentino leggere, su una parete di Santa Maria Novella, campese (o campense) se davvero Guido il conestabile avesse voluto, con Campese, significare la sua provenienza da Campi nella valle del Bisenzio o dalla località proposta di Campifiracchi. Non solo. Ritengo al contempo poco plausibile che Guido Campese potesse aver svolto l'attività di notaio affiancandola a quella di conestabile poiché i notai com'è noto, evidente e riscontrabile, anche nella poca documentazione superstite per il primo Trecento, seguivano per certo gli eserciti ma non con mansioni specificamente militari<sup>240</sup>. Nell'indirizzare la ricerca al fondo delle Provvizioni degli Archivi della Repubblica fiorentina per uno specchio di anni compreso fra il 1300 e il 1316, non ho reperito alcuna menzione di un conestabile di tale nome, sebbene in quelle carte siano ricordati più *militēs* al soldo di Firenze anche nel ruolo di semplici testimoni alle diverse disposizioni<sup>241</sup>. Al contempo non ho riscontrato il ricordo di Guido Campese nell'unico documento giunto fino a noi (pubblicato da Alessandro Gherardi nel lontano 1885) in cui sono riportati i nomi e i ruoli degli stipendiati della Repubblica per l'anno 1303 dove, mi pare, che la distinzione fra notai e soldati (conestabili e capitani) fosse decisamente molto netta<sup>242</sup>. Alla luce di queste scarse considerazioni la mia ipotesi di

---

<sup>240</sup> Differentemente da quanto sostenuto da Marco Merlo (*ibidem*) che sottolinea come, «il maggior numero di ufficiali dell'esercito fiorentino, e più in generale degli eserciti delle città comunali, erano notai» rifacendosi in tali considerazioni alle ricerche di Fabio Baggia e Gianmarco De Angelis (*Scrivere in guerra. I notai negli eserciti dell'Italia comunale (secoli XII-XIV)*), «Scrineum Rivista», 5, 2008, pp. 1-69, [09/20]: <<https://oajournals.fupress.net/index.php/scrineum/article/view/8782>>), mi pare che i due autori sostengano che i notai seguissero gli eserciti ma con altre e precise mansioni diverse da quelle propriamente militari (a tal proposito si veda anche *infra*).

<sup>241</sup> Si sono consultati Provvizioni, *Registri*, 10 (1299, marzo 31 [1299, febbraio 27]-1301, marzo 15 [1301, luglio 3]); 11 (1301, maggio 2-1302, marzo 2); 12 (1303, marzo 26-1306, aprile 29); 13 (1306, giugno 18-1308, marzo 20); 14 (1308, giugno 7-1316, giugno 3) quest'ultimo registro con evidenti lacune.

<sup>242</sup> In tal senso, e nella penuria di documentazione giunta fino a noi, si veda quanto appare evidente dalle pagine di ALESSANDRO GHERARDI, *L'antica camera del comune di Firenze e un*

studio (da approfondire ulteriormente) è che Guido fosse un militare il cui ‘cognome’, Campese, poteva derivare sì da una località, ma non toscana, forse lombarda, segnatamente Campese (ora Motta Visconti) da cui, erano originari i de Campeis<sup>243</sup>. Tuttavia, e lo ritengo ancora più probabile, Guido avrebbe potuto essere un esponente della famiglia dei Compey – che furono fra l’altro signori di Thorens (Annecy) – da cui un secolo dopo, nel 1449, proverrà un altro militare, Giovanni detto giustappunto il Campese, capitano di Ludovico di Savoia nella guerra che, per la successione al ducato di Milano, lo oppose a Francesco Sforza<sup>244</sup>. Non è così da escludere che anche il Guido

---

*quaderno d'uscita de' suoi camarlinghi dell'anno 1303*, «Archivio Storico Italiano», XVI, 1885, pp. 313-361.

<sup>243</sup> Su Campese si veda PIERO PARODI, *Campese e le origini di Motta Visconti*, Abbiategrasso, Nicora, 1925 e soprattutto AMBROGIO PALESTRA, *Storia di Motta Visconti e dell'antico Vicus di Campese*, Clusone (Bergamo), Editrice San Marco, 1982, pp. 55-60 (specificamente per i signori di Campese – i de Campeis – ricordati nei documenti dal XII al XVI secolo). Sono confortata nell’ipotesi che Guido Campese non fosse un militare di origine fiorentina (intendendo con tale aggettivo anche i territori che afferivano a Firenze) dalle considerazioni espresse da alcuni eminenti storici medievalisti esperti dell’argomento quali William P. Caferro e Franek Sznura.

<sup>244</sup> Lipotesi suggestiva ma, al momento, non ulteriormente affinabile (a causa dell’impossibilità, nella primavera del 2020, di raggiungere gli archivi savoiarda) è quella dell’origine francese del Campese, nata proprio in virtù delle notizie su Jean de Compey (Giovanni Campese) vissuto alla metà del XV secolo. Intanto il ‘cognome’ Campese potrebbe essere il frutto, come per colui che visse durante il Quattrocento, dell’italianizzazione del casato di appartenenza. Infatti Jean de Compey (si veda su di lui, riassuntivamente FRANÇOISE-CHARLES UGINET, *Compey, Jean de*, in *DBI*, 27, 1982, pp. 689-692, [09/20]: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/jean-de-compey\\_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/jean-de-compey_(Dizionario-Biografico)/>)) signore di Tourens, «che gli storici italiani chiamano il Campese» è ricordato quale protagonista degli scontri bellici l’anno 1449, segnatamente in Lomellina; infatti, al comando dell’esercito del duca di Savoia col titolo di luogotenente generale, e con un discreto numero di soldati, per la più parte «forastieri», ebbe naturalmente la peggio e fu fatto prigioniero da Bartolomeo Colleoni (FRANCESCO PELUSO, *Storia della Repubblica Milanese dall'anno 1447 al 1450*, Milano, Bernardoni, 1871, pp. 207-208). Anche da fonti più antiche si apprende che egli, inviato con duemila cavalli dal re di Francia, non solo era di «grande autorità presso il Duca [Lodovico] e fra suoi di molta estimazione nell’armi» ma che nella battaglia di Borgomanero (presso il fiume Sesia) «con prova di maravigliosa virtù combattendo tra primi, vi rimase prigionio» (PIETRO SPINO, *Istoria della vita e fatti dell'eccellentissimo capitano di guerra Bartolomeo Colleoni*, Bergamo, Santini, 1732, pp. 112-115). Sebbene su Jean de Compey e su altri esponenti della sua schiatta si possano reperire numerose notizie, non così per coloro che, della medesima dinastia, vissero nel corso del secolo XIV (PANTALÉON COSTA DE BEAUREGARD, *Familles historiques de Savoie. Les Seigneurs de Compey*, Chambéry, Imprimerie de Puthod Lith. De Jules Aubert et C.ie, 1844).

Campese, il quale avrebbe lasciato ricordo di sé e della sua presenza a Firenze fosse membro della schiatta dei Compey, una provenienza geografica la sua che renderebbe ben comprensibile il riferimento al culto di san Maurizio – particolarmente diffuso nella Savoia – presente nelle pitture realizzate da Bruno. Al contempo è probabile che Guido potesse essere nel novero dei militi che giunsero in Toscana, nel suo caso di certo dopo il 1303, a motivo naturalmente delle guerre che vedevano protagonista la rampante Firenze, e forse già nel corso di quella dei cinque anni (1301-1306) che oppose Pistoia giustappunto a Firenze e ad altre città della regione sotto la guida di Roberto d'Angiò duca di Calabria e futuro re di Napoli<sup>245</sup>. E Guido avrebbe potuto essere rimasto in Toscana forse fino alla battaglia, disastrosa per Firenze, di Montecatini avvenuta nel corso del 1315<sup>246</sup>. Infatti, qualora la data del 1312 (presumibilmente) letta dal Vasari sull'affresco, fosse stata quella della realizzazione dell'opera per Guido mi chiedo se, la propria sepoltura nella stessa chiesa di Santa Maria Novella, il Campese non l'avesse già predisposta (essendosi consegnato alla posterità in quel luogo e in quell'affresco) forse dettando le sue ultime volontà testamentarie e dando per tramite di esse l'incarico, ad un esecutore, di far realizzare la propria lastra sepolcrale<sup>247</sup>. Sarebbe accaduto, in fondo, ciò che dovette avvenire, non molti anni prima, per il già ricordato Guglielmo di Durfort le cui spoglie mortali (per le disposizioni del suo testamento) vennero tumulate nella chiesa della Santissima Annunziata dopo che, sul campo di Montaperti, egli aveva perso la vita<sup>248</sup>. E mentre i documenti per il Durfort sono giunti fino a noi, a raccontarci della sua vi-

---

<sup>245</sup> In virtù delle figure di soldati ricordati al soldo della Repubblica nel 1303 (A. GHERARDI, *L'antica camera* cit., pp. 330-332) quell'anno può forse essere assunto a termine *post quem* per la presenza di Guido Campese nell'esercito fiorentino, sulla cui composizione, nell'anno precedente, si veda CESARE PAOLI, *Rendiconto e approvazione di spese occorse nell'esercito fiorentino contro Pistoia nel maggio MCCCII*, «Archivio Storico Italiano», VI, 1867, pp. 3-16. Per i differenti ruoli militari previsti dalla Repubblica in occasione della cosiddetta 'guerra dei cinque anni' si veda, ad esempio, in data 27 ottobre 1304: Provvisioni, *Registri*, 12, c. 91r.

<sup>246</sup> Sulla battaglia di Montecatini occorsa il 29 agosto 1315 si veda, riassuntivamente, CARLO CARBONE, ALESSANDRO COPPELLOTTI, SCILLA CUCCARO, *I luoghi delle battaglie in Toscana*, Firenze, Centro stampa regione Toscana, 2000, pp. 68-71.

<sup>247</sup> Riguardo alla datazione dell'affresco al 1315-1320/30 per considerazioni di natura stilistica rimando ad Andrea De Marchi (*Le milizie tebane* cit., *passim*), per quelle legate al fornimento militare indossato dalle figure eseguite da Bruno di Giovanni rinvio a Marco Merlo (*Le armi difensive* cit., pp. 133-141).

<sup>248</sup> Si veda *supra*.

ceda e delle sue scelte e disposizioni, la memoria del Campese dovette ben presto inabissarsi nelle carte d'archivio, impedendoci di andare oltre queste umili supposizioni.

Così, in virtù di tale ipotesi, l'incarico assegnatogli da Guido Campese avrebbe visto il pittore impegnato, intorno al 1312, a lavorare nella chiesa di Santa Maria Novella al cui popolo lo stesso Bruno afferiva in quei primi decenni del secolo, in un tempo peraltro non distante da quello nel quale, affiancando Buffalmacco, egli dovette essere attivo per un'altra fondazione religiosa della sua città, il monastero delle monache vallombrosane della beata Umiltà dette di Faenza<sup>249</sup>. Già Giovanni Boccaccio in una novella dell'ottava giornata ricorda come Bruno e Buffalmacco collaborassero ad affreschi, andati distrutti con l'edificio monastico atterrato, a partire dal 1534, quando fu costruita, nei pressi della fondazione occupata dalle religiose, la fortezza di San Giovanni Battista (la fortezza da Basso). Prima che le pitture andassero per-

---

<sup>249</sup> Non è possibile stabilire se sia veritiero quanto riferito, unicamente, dall'Anonimo magliabechiano circa la collaborazione di Bruno con Buffalmacco agli affreschi con le *Storie di sant'Jacopo* eseguiti da quest'ultimo per la Badia a Settimo, presso Firenze, («dipinono [...] nella badia di Settimo la storia di San Jacopo», *Il Codice* cit., p. 58). L'opera che già prima era stata ricordata da Lorenzo Ghiberti (*I commentarii* cit., p. 86) come realizzata dal solo Buffalmacco che «dipinse nella badia di Settimo le storie di sancto Iacopo e molte altre cose», venne menzionata dal Vasari, sempre con il riferimento a quest'ultimo, già nell'edizione torrentina (*Le Vite* cit., p. 146) e sempre Giorgio ne dette poi conto, in modo particolareggiato, nel 1568. Ricorda infatti il biografo aretino che «dipinse [Buffalmacco] nella Badia di Settimo alcune storie di San Iacopo nella cappella che è nel chiostro a quel Santo dedicata; nella volta della quale fece i quattro Patriarchi e i quattro Evangelisti, fra i quali è notabile l'atto che fa San Luca nel soffiare molto naturalmente nella penna, perché renda l'inchiostro. Nelle storie poi delle facciate, che son cinque, si vede nelle figure belle attitudini, ed ogni cosa con invenzione e giudizio»; alla descrizione fanno seguito alcune considerazioni di ordine tecnico sul modo di fare gli incarnati, modo quello adottato da Buffalmacco che, a detta del suo biografo, giustificò se, già ai suoi tempi l'opera era «guasta e consumata» (G. VASARI, *Le Vite* cit., I, pp. 505-506). Se dovesse essere confermata la partecipazione di Bruno a questi affreschi realizzati, dopo il 1314, per Lapo degli Spini il quale, a tale data, aveva destinato un cospicuo lascito a favore della cappella della Badia di suo patronato e dedicata all'apostolo Jacopo, il coinvolgimento di Bruno si situerebbe al tempo dell'affresco di Santa Maria Novella e dell'altra impresa, di poco successiva, per le monache del monastero fiorentino di Faenza. Sul'opera della Badia a Settimo in relazione con il patronato degli Spini sulla cappella si veda CARLO CELSO CALZOLAI, *Storia della Badia a Settimo*, Firenze, LEF, 1976 (2ª edizione completamente rifatta), pp. 79-80 e CLAUDIA TRIPODI, *Gli Spini tra XIV e XV secolo. Il declino di un antico casato fiorentino*, Firenze, Olschki, 2013, p. 213.



dute ne dette conto Lorenzo Ghiberti il quale, tuttavia, non rammentò la partecipazione di Bruno all'esecuzione mentre, al contrario, secondo le notizie contenute nel *Libro di Antonio Billi*, i due sodali sarebbero stati affiancati nell'impresa anche da un altro coprotagonista e spesso vittima delle loro burle nell'opera del Boccaccio, Nozzo di Perino meglio noto come Calandrino<sup>250</sup>. La fonte cinquecentesca non fornisce informazioni sugli affreschi ma su alcuni scherzi, abituali per gli amici pittori, perpetrati ai danni delle monache<sup>251</sup>, episodi che vennero poi riportati dall'Anonimo Magliabechiano senza ulteriori informazioni ma sempre con i due artefici, Buffalmacco e Bruno, quali protagonisti<sup>252</sup>. Al contrario Giorgio Vasari, nell'edizione delle *Vite* del 1550, narrò l'attività del (solo) Buffalmacco per le «monache fuor della porta, a Faenza» alle quali egli dipinse «tutta la chiesa di sua mano» sottolineando, il biografo aretino, «come in pochi giorni lavorando finì una storia»<sup>253</sup>. Naturalmente in modo più diffuso e puntuale, e sempre senza menzionare Bruno di Giovanni, nelle biografie del 1568 Giorgio si occupò di questa che egli ricorda «fra le prime opere che [Buffalmacco] fece», fornendo l'aretino (unitamente al racconto di un'altra burla giocata dall'artista alle religiose) il tema degli affreschi che decoravano l'intero edificio – le storie della vita di Cristo – e dando non

<sup>250</sup> L. GHIBERTI, *I commentarii* cit., p. 86.

<sup>251</sup> Le innocenti burle messe a punto da Buffalmacco e Bruno ebbero quali vittime le religiose committenti. Infatti appreso i due pittori come esse custodissero della «vernaccia molto buona» si industriarono al fine di poterne godere decidendo, per tal motivo, di dipingere delle figure «scolorite» così che, quando l'amministratore del monastero chiese ai due burioni la ragione di quelle immagini dagli incarnati spenti, i pittori risposero «che bene si farebbono colorite se qualche volta si spruzzassino la boca con qualche buono vino»; da quel momento il castaldo talvolta offrì agli artisti la vernaccia così che alle figure affrescate «tornò il colore in viso». Poiché sempre le stesse monache, dispensavano ai pittori al pasto, molti agli e cipolle, essi cominciarono a realizzar loro delle figure che «voltavano le spalle» ai riguardanti, figure che non piacquero naturalmente alle religiose poiché di tali figure non si «vedeva il dinanzi», dunque gli artisti richiesti del motivo di tali disposizioni risposero: «non vi maravigliate» perché mangiando sempre agli e cipolle il «puzo tanto dispiace» a queste figure che «tutte ci voltano la schiena [...] per non sentire il nostro tristo fiato»; ed anche in questo caso venne posto, felicemente, rimedio (*Il Libro di Antonio Billi* cit., p. 64).

<sup>252</sup> *Il Codice* cit., p. 58.

<sup>253</sup> Giorgio Vasari oltre alla burla, già narrata, attraverso la quale venne estorta alle monache la vernaccia, ne narrò un'altra – non raccontata dalle altre fonti – in cui Buffalmacco giocò alle religiose vallombrosane uno scherzo in cui si prese gioco dei loro pregiudizi (*Le Vite* [1550], ed. 1986, cit., pp. 144-146).

solo la descrizione dell'episodio con la Strage degli Innocenti ma anche, e soprattutto, rammentando che di quell'opera, ormai perduta, «non si può altro vedere che una carta tinta nel nostro libro di disegni»<sup>254</sup>. Infine, fra le fonti più antiche, Filippo Baldinucci ricordò gli affreschi per la fondazione vallombrosana quale opera di Bruno e Buffalmacco nelle notizie su «Bruno di Giovanni e Nello di Dino pittori fiorentini»<sup>255</sup>.

Accolta, anche dalla critica più recente, la collaborazione fra i due artisti agli affreschi del monastero vallombrosano<sup>256</sup> fu proprio in virtù di alcuni particolari riferiti dal Boccaccio nella novella dell'ottava giornata già menzionata, che Peleo Bacci poté inquadrare, al 1314-1318 (in un tempo dunque coevo all'opera per Guido Campese), l'esecuzione delle pitture per le monache 'di Faenza'<sup>257</sup>. La data del 1314 deriverebbe da un dettaglio che il Boccaccio fornì narrando come un giorno Calandrino, trovandosi per caso nel battistero fiorentino di San Giovanni, «attento a riguardare le dipinture e gl'intagli del tabernacolo il quale è sopra l'altare della detta chiesa, non molto tempo davanti postovi» avesse udito il sensale Maso del Saggio (personaggio realmente esistito) raccontare ad altri, ma giusto per celiare Calandrino, della contrada del Bengodi e della pietra elitropia la quale donava l'invisibilità<sup>258</sup>. Il tabernacolo che Calandrino ammirava è quello già ricordato che Lippo di Benivieni avrebbe dovuto completare alle calende di gennaio del 1314, data che consentirebbe di inserire, cronologicamente, i perduti affreschi del monastero di Faenza in quanto Calandrino, dopo aver udito i racconti fatti da Maso, corse a cercare Buffalmacco e Bruno, al momento – in una calda estate – impegnati giustappunto presso la fondazione monastica vallombrosana, affinché essi lo seguissero a raccogliere quelle pietre (le elitropie) che si trovavano nel torrente Mugnone<sup>259</sup>. Non solo. È ancora Calandrino o meglio sono le po-

---

<sup>254</sup> G. VASARI, *Le Vite* [1568], in *Le Opere* cit., I (1878), pp. 503-504 (il biografo ripeté delle medesime burle che aveva narrato nella torrentina).

<sup>255</sup> F. BALDINUCCI, *Notizie de' Professori* cit., II, p. 245.

<sup>256</sup> Faccio riferimento soprattutto a L. BELLOSI, *Buffalmacco e il trionfo della morte* cit., p. 80.

<sup>257</sup> PELEO BACCI, *Gli affreschi di Buffalmacco scoperti nella chiesa di Badia a Firenze*, «Bollettino d'Arte», 5 n. 1 1911, pp. 1-27, alle pp. 13-14.

<sup>258</sup> G. BOCCACCIO, *Decameron* cit., giornata VIII novella 3, pp. 1222-1235, a p. 1223.

<sup>259</sup> Ivi, p. 1227. Un documento rogato il 20 luglio 1301 dal notaio Grimaldo di ser Compagno, ricordava Nozzo (probabilmente diminutivo di Giannozzo) chiamato Calandrino, pittore, figlio del defunto Perino del popolo fiorentino di San Lorenzo, in veste di testimone al testamento di Telda del fu ser Bonifacio e vedova di Meliorato di Dietisalvi lanaiolo del popo-

che notizie giunte fino a noi sulla sua esistenza, a fornire una sorta di termine *ante quem* sempre per la realizzazione di quegli affreschi, eseguiti dai suoi sodali. Infatti dall'atto di matrimonio del figlio di Calandrino, Domenico pittor (come il padre) del popolo fiorentino di San Lorenzo, atto rogato il 4 febbraio 1321 (secondo lo stile comune) apprendiamo che egli, dichiarandosi «filius quondam Nozzi vocati Calandrini» attestava come suo padre fosse, a tale data, già morto<sup>260</sup>. Un riferimento cronologico quest'ultimo che serve anche a circoscrivere un'altra impresa artistica condotta dagli amici pittori. Tutti e quattro gli artefici (con Bruno, Buffalmacco, Calandrino anche Nello) furono infatti impegnati ad affrescare la villa, «un orrevole e bello casamento», di Niccolò Cornacchini a Camerata – villa riconosciuta in quella che oggi porta il nome di Fontallerta – in cui, al tempo, non abitava nessuno ma dove il figlio del proprietario della dimora, Filippo «sì come giovane senza moglie», conduceva talvolta «alcuna femina a suo diletto e tenervela un dì o due e poscia mandarla via». Nel periodo in cui i pittori erano lì a dipingere, naturalmente prima del febbraio 1321, Filippo Cornacchini vi condusse una giovane di nome Nicolosa di cui Calandrino si invaghì<sup>261</sup>. I protagonisti della novella si mettono d'accordo per gabbare – l'artefice della burla fu soprattutto Bruno – il pittore innamorato il quale, pur partecipando gli altri della pro-

---

lo di San Pier Maggiore di Firenze (NA, 10398 (1300-1308), notaio Grimaldo di Compagno, c. 58r-v); l'atto che era stato rinvenuto da Domenico Maria Manni negli spogli strozziani, come ebbe a rammentare Gaetano Milanesi (G. VASARI, *Le Vite* [1568], in *Le Opere* cit., I (1878), nota 2 p. 449) fu poi ricordato da Peleo Bacci (*Gli affreschi di Buffalmacco* cit., p. 21 nota 21).

<sup>260</sup> NA, 11388 (1318-1326, notaio ser Lando di Ubaldino da Pesciola), c. LXVIIv; diversamente da quanto riferito da Gaetano Milanesi che dette conto della notizia (*Nuovi documenti* cit., p. 22 n. 36), Domenico del fu Nozzo non sposò Margarita (figlia del defunto Baldo di Giunta stamaiolo del popolo di San Remigio che abitava nel popolo e nel borgo di San Lorenzo), il 4 febbraio del 1320 (secondo lo stile comune) ma l'anno seguente, nel 1321 (sempre secondo lo stile corrente). Il documento riportato con la medesima imprecisione, venne utilizzato per inserire cronologicamente l'opera di Buffalmacco in P. BACCI, *Gli affreschi di Buffalmacco* cit., p. 14.

<sup>261</sup> G. BOCCACCIO *Decameron* cit., giornata IX novella 5, pp. 1414-1426; l'edificio, poi celebrato come la «bellissima villa di Fontallerta», dal primo Quattrocento e per tre secoli (fino al 1770) fu possesso dei Gaddi, famiglia di ben noti pittori, e come tale chiamato «il paradiso dei Gaddi», si veda GIULIO LENSÌ ORLANDI CARDINI, *Le ville di Firenze di qua d'Arno*, Firenze, Vallecchi, 1954, pp. 73-74; sulla proprietà giunta ai Gaddi non si trova ricordo in DANIELE GIUSTI, *I Gaddi da pittore a uomini di governo. Ascesa di una famiglia nella Firenze dei Medici*, Firenze, Olschki, 2019.

pria passione, temeva tuttavia di scoprirsi con Nello la cui moglie era imparentata con Tessa, che di Calandrino era la sposa. Dell'episodio e dell'impresa collettiva che naturalmente si concluse, dopo varie peripezie, con Calandrino scoperto e malmenato dalla consorte, fornì il ricordo Antonio Billi («dipin-sono in casa di Nicolò Cornachini in Camerata e in altri luoghi, dove si vede assai buoni tratti») <sup>262</sup> come poi l'Anonimo Magliabechiano che assegnò gli affreschi ai soli Bruno e Buffalmacco <sup>263</sup>, affreschi che furono brevemente menzionati da Filippo Baldinucci <sup>264</sup>. Per quanto pertiene questa ricerca l'episodio narrato nel *Decameron* e qui riferito è di un qualche interesse perché menziona l'attività di un altro pittore dell'*entourage* di questi artisti faceti, quella di Nello di Bandino (ricordato anche come Nello di Dino), pure lui privo di un *corpus* di opere, e di cui il primo documento, ora noto, lo si trova sempre nelle carte di ser Matteo di Biliotto <sup>265</sup>. Infatti il 10 luglio del 1301 egli, che si dichiarò del popolo fiorentino di Santa Maria Novella (lo stesso di Bruno di Giovanni), fu testimone al testamento di Bilìa del fu Aldobrandino vedova di Corso Borghi del medesimo popolo <sup>266</sup>, notizia questa che si unisce ad altre, leggermente più tarde: una, inedita, del 29 gennaio 1306 (1305 secondo lo stile fiorentino) <sup>267</sup>, un'altra del 14 settembre del medesimo anno, già riferita da Filippo Baldinucci <sup>268</sup> ed altre due ancora, pur esse inedite una del 27 dicembre

---

<sup>262</sup> *Il Libro di Antonio Billi* cit., p. 65; non fece menzione degli affreschi per la villa dei Cornacchini, Lorenzo Ghiberti.

<sup>263</sup> Nel *Codice Magliabechiano* (*Il Codice* cit., p. 58) sono ripetute le medesime informazioni date dal *Libro di Antonio Billi*.

<sup>264</sup> F. BALDINUCCI, *Notizie de' Professori* cit., II, p. 296; non ne dette conto Giorgio Vasari nelle sue biografie.

<sup>265</sup> Anche per Nello, come per altri artefici sui quali poca (o nulla) è la documentazione che fornisca indicazioni utili a ricostruirne l'identità artistica, si fa riferimento alle sole fonti più antiche (nel caso giustappunto di Nello: Giovanni Boccaccio e Filippo Baldinucci); sir Dominic Colnaghi (*A Dictionary* cit., p. 189) fornì per il pittore il riferimento all'iscrizione all'Arte dei medici e speziali antecedente il 1340.

<sup>266</sup> *Matteo di Biliotto*, II, 236.

<sup>267</sup> *NA*, 3141 (1304-1308, notaio Uguccone di messer Ranieri Bondoni), c. 19v: nell'atto Nello di Bandino, pittore, risulta testimone ad un atto di procura.

<sup>268</sup> F. BALDINUCCI, *Notizie de' Professori* cit., II, p. 296; si veda anche DOMENICO MARIA MANNI, *Istoria del Decamerone di Giovanni Boccaccio*, in Firenze, si vende da Antonio Ristori dirimpetto alla Posta, 1742, p. 526. La notizia riportata in *NA*, 3141, c. 27r: nell'atto Nello di Bandino pittore risulta testimone (unitamente a Michele di Compagno) ad un atto in cui Fiorentino del fu Benintendi, del popolo di Santa Reparata, vendette a Cinuzzo di Barone, del popolo di San Severo di Legri, un terreno in detto luogo.

sempre del 1306<sup>269</sup> e l'altra del 13 marzo 1307 (stile comune)<sup>270</sup> mentre da una di molto successiva, il 12 agosto del 1356, apprendiamo non solo l'identità della moglie di Nello, Puccina figlia del fu Naccio, ma pure che, a tale data, essa era già vedova del pittore<sup>271</sup>.

Proprio in virtù di queste notizie che ridanno vita, anche se in modo assai parziale, a figure di artisti eternati solo letterariamente, e considerando verosimili i termini cronologici proposti pure per i perduti affreschi eseguiti per la villa della famiglia Cornacchini, di lì a poco, nel 1320, Bruno di Giovanni (e così Buffalmacco) si iscrisse alla matricola dell'Arte dei medici e speziali<sup>272</sup> e, qualche anno dopo, nel 1322 – secondo documenti resi noti da Robert Davidsohn (e conservati fra le Carte strozziane dell'Archivio di Stato di Firenze) – egli, ricordato come «Bruno», dovette realizzare, con altri tre artisti, Bartolo, Panicaccio e Romolo, il «tetto» nella chiesa fiorentina di San Miniato al Monte<sup>273</sup>. Infine l'ultima testimonianza dell'esistenza e della car-

<sup>269</sup> NA, 3141, c. 3 Iv.

<sup>270</sup> Ivi, c. 36r.

<sup>271</sup> NA, 8017 (1356-1359, notaio Francesco di Maso), cc. 70v-71r; dall'atto ricaviamo come Puccina fosse del popolo fiorentino di Santo Stefano al Ponte, chiesa nella quale dispose di voler essere sepolta e a cui destinò un legato; apprendiamo inoltre che dal suo matrimonio con Nello non erano nati figli (o che essi, come il padre, non fossero più in vita) tanto che la testatrice elesse erede universale di tutti i suoi beni, per l'intero tempo dell'esistenza, la sorella Datina, mentre alla morte di quest'ultima i medesimi beni sarebbero stati ripartiti fra più enti e persone: sostanzialmente il nipote Filippo del fu Lapo del popolo di Santa Maria Maggiore, figlio della defunta monna Imperiere e l'ospedale fiorentino di Santa Maria Nuova. Nello stesso giorno fece testamento Francesca del fu Tino di Tegno, vedova di Andrea di Stagio Tornari, la quale lasciava alla medesima Puccina un legato di 50 fiorini d'oro di cui quest'ultima avrebbe potuto far uso in caso di indigenza (ivi, cc. 69r-70r).

<sup>272</sup> *Arte medici e speziali*, 7, c. 26r già in I. HUECK, *Le matricole* cit., p. 119.

<sup>273</sup> Si veda R. DAVIDSOHN, *Forschungen zur Geschichte* cit., IV, p. 465 (sotto l'anno 1322); il documento venne pubblicato successivamente da Karl Frey in G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* [1568], a cura di K. Frey, München, Müller, 1911, parte prima, p. 321. Il documento che riporta l'anno 1322 (e non il 1323 come erroneamente riportato dopo la citazione del Davidsohn) si trova in *Carte Strozziene*, serie II, 51, n I, c. 112r (c. 103r antica numerazione) e recita «Uscita di S. Miniato 1322. 1322. Bartolo, Bruno, Panicaccio e Romolo dipintori dipingono il tetto della Chiesa di S. Miniato. Panicaccio dipigne la via del tetto e le cornici, Bartolo dipigne le faccie del coro, l'arco e frontispizi». Nel ricordo fornito anche da Luigi Damì (*La basilica di S. Miniato al Monte: la costruzione della basilica, caratteri costruttivi e stilistici; decorazioni plastiche-musaici; decorazioni pittoriche; la Cappella di San Miniato; legni, oreficerie, vetri etc.; sacrestia e campanile; il Palazzo dei Vescovi e il Convento*, «Bol-

riera di Bruno di Giovanni parrebbe rimontare, in questa ricostruzione, al decennio successivo, il terzo del secolo quando, sempre al fianco di Buffalmacco viene ricordato, da alcune fonti, come attivo a Pisa<sup>274</sup>. Se stando alle diverse testimonianze Bruno non dovette coadiuvare Buonamico nella realizzazione degli affreschi del Camposanto pisano – l'opera più celebre di Buffalmacco – né in altre imprese in quella città<sup>275</sup>, tuttavia il Vasari introducendo proprio l'attività pisana di Buonamico, prima di dedicarsi alla descrizione degli affreschi del Camposanto, narra come quest'ultimo

*dipinse nella Badia di San Paolo a Ripa d'Arno, allora de' monaci di Vallombrosa, in tutta la crociera di quella chiesa da tre bande, e dal tetto insino a terra, molte istorie del Testamento vecchio, cominciano dalla creazione dell'uomo e seguitando insino a terra la edificazione della torre di Nembrot. Nella quale opera, ancorché oggi per la maggior parte sia guasta, si vede vivezza nelle figure, buona pratica e vaghezza nel colorito, e che la mano esprimeva molto bene i concetti dall'animo di Buonamico; il quale non ebbe però molto disegno. Nella facciata della destra crociera, la quale è dirimpetto a quella, dov'è la porta del fianco, [...] alcune storie di Santa Nastasia [...]. Fu compagno in quest'opera di Buonamico, Bruno di Giovanni pittore, che così è chiamato in sul vecchio libro della Compagnia; il quale Bruno, celebrato anch'egli come piacevole uomo dal Boccaccio<sup>276</sup>.*

---

lettino d'Arte», IX, 1915, pp. 217-244, a p. 227 e nota 2) Bruno non è menzionato, mentre si fa riferimento agli spogli strozziani pubblicati da Karl Frey e si sintetizza, a proposito delle pareti dell'edificio: «nel 1323 Panicaccio dipinge le cornici e Bartolo “dipinge le faccie del coro, l'arco e frontespizi”»; più di recente, la citazione di queste fonti a stampa in A. DE MARCHI, *Le milizie tebane* cit., p. 116 e particolarmente la nota 40 p. 121.

<sup>274</sup> Il riferimento al terzo decennio del secolo si basa, ipoteticamente, su documenti relativi a Buffalmacco, in data 10 marzo e 4 aprile 1336 secondo i quali, al tempo, il medesimo pittore fiorentino si dichiarava abitante «cappella sancte Marie Maiori ecclesie pisane civitatis» (rimando, in estrema sintesi, a R. OFFNER, *A critical and historical* cit., pp. 41-46, a p. 119; il documento non riportato in MIRIA FANUCCI LOVOTICH, *Artisti attivi a Pisa fra XIII e XVII secolo*, Pisa, Pacini, 1991-1995, 2 voll.,) sebbene, e comprensibilmente, tale notizia non renda certa la contemporanea presenza di Bruno di Giovanni a Pisa attivo per San Paolo a Ripa.

<sup>275</sup> Lorenzo Ghiberti (*I commentarii* cit., p. 86) riferisce come Buffalmacco «fece in Pisa moltissimi lavorii. Dipinse in Campo santo a Pisa moltissime istorie. Dipinse a sancto Pagolo a ripa d'Arno istorie del testamento vecchio e molte istorie di Vergini». L'Anonimo magliabechiano sempre riguardo a Buonamico riporta solo i «molti» lavori da lui eseguiti nel Camposanto di Pisa (*Il Codice* cit., p. 58).

<sup>276</sup> G. VASARI, *Le Vite* [1568], in *Le Opere* cit., I (1878), pp. 511-512 (l'uso del corsivo nel testo è nostro). Il biografo aretino (*Le Vite* cit., p. 146) ricorda come «fece [Buffalmacco] ancora in San Paolo a Ripa d'Arno in Pisa certi lavori, et in Campo Santo alcune storie dove comincia il principio del mondo».

Nella narrazione il biografo aretino prosegue ricordando anche di un'attività autonoma di Bruno per l'altare di Sant'Orsola della medesima chiesa di San Paolo a Ripa, descrivendo, con una certa precisione l'opera, forse (ma non parrebbe probabile) quella custodita nel Museo di San Matteo, che raffigura la santa, in compagnia delle vergini, la quale tiene in mano uno stendardo con l'insegna del Popolo pisano mentre porge la destra ad una figura di donna con in testa una corona d'oro ed indosso un manto trapunto di aquile imperiali nere, la rappresentazione di Pisa che, sorgendo fra due montagne e toccando con i piedi il mare, porge le mani ad Orsola raccomandandosi a lei. Naturalmente il biografo aretino non poté non esprimere il proprio giudizio assai crudo: Bruno stesso si sarebbe dispiaciuto che le sue figure non avessero «il vivo, come quelle di Buonamico» il quale, al solito «burlevole», per insegnargli «a fare le figure non pur vivaci ma che favellassono, gli fece far alcune parole che uscivano di bocca» dalla personificazione di Pisa rivolte alla santa e la risposta di quest'ultima a lei, il quale espediente, sintetizzò il Vasari, «piacque a Bruno e agli altri uomini sciocchi di quei tempi»<sup>277</sup>. Il dipinto, come detto, è giunto fino a noi tuttavia non solo è stato sottoposto, e da sempre, ad una accesa critica conforme peraltro alle parole vasariane, ma anche la sua attribuzione a Bruno di Giovanni (sebbene l'unico possibile confronto con altre sue opere sia con il lacerto conservato a Santa Maria Novella) è stata sempre messa in dubbio<sup>278</sup>. Molto difficile capire se il Vasari utilizzò l'opera per ridicolizzare un pittore che, per la sua arte e per il suo modo di vivere, egli stimò poco. Del resto trattando di Buffalmacco (di cui il biografo aretino riconobbe spesso le doti) sottolineandone l'attitudine alla burla ma, soprattutto, il vivere smodato, con l'uso dissennato del denaro ricavato dal lavoro che lo fece giungere alla vecchiaia poverissimo «per aver più speso che guadagnato», il Vasari dette un'immagine e un giudizio non solo su Buonaccorso ma anche sui suoi sodali e naturalmente, sebbene in modo indiretto, sullo stesso Bruno: essi in fondo differivano, e non poco, dall'idea che Giorgio aveva dell'artista e del posto che, giustappunto, un artista avrebbe dovuto tenere nel mondo.

<sup>277</sup> G. VASARI, *Le Vite* [1568], in *Le Opere* cit., I (1878), p. 512. Riportò il ricordo di tale opera, secondo il portato vasariano, anche F. BALDINUCCI, *Notizie de' Professori* cit., II, pp. 292-293.

<sup>278</sup> Rimando, in sintesi, ad un recente contributo in cui, per considerazioni di ordine storico e iconografico il dipinto è stato assegnato ad un anonimo pittore che dovette realizzare l'opera intorno al 1393: VITTORIA CAMELLITI, *La Sant'Orsola che salva Pisa dalle acque e altri dipinti del Trecento pisano*, in *L'arme segreta* cit., pp. 142-158, alle pp. 142-149 (con bibliografia precedente).

Da questo breve *excursus* appare evidente del numero esiguo di note biografiche che possediamo anche su Bruno di Giovanni. Non è dato neppure sapere, per esempio, se egli realizzasse davvero alcuni affreschi per il medico bolognese maestro Simone da Villa (come si potrebbe arguire da una novella del Boccaccio), per una casa che questi, personaggio realmente esistito, aveva a Firenze in via del Cocomero; un personaggio il medico che considerato dal pittore «uno animale» divenne ben presto vittima dei lazzi suoi e di Buffalmacco<sup>279</sup>. Non conosciamo neppure quando ebbe fine l'esistenza del medesimo Bruno considerando che, la sua iscrizione alla compagnia di San Luca o dei pittori di Firenze, sotto l'anno 1350 (possibile *post quem* per la sua dipartita), a cui egli si sarebbe sottoscritto definendosi del popolo di San Simone, potrebbe essere, come quella di Buffalmacco, frutto di una falsificazione<sup>280</sup>. Anche in questa penuria di informazioni, che potrebbe apparire sconcertante, i documenti di Matteo di Biliotto per gli artisti che abbiamo ricordato e in virtù di quella naturale fitta rete di rapporti e relazioni che si dipana (naturalmente) nelle sue ordinate carte, quei registri appaiono, vagliandoli e misurandoli con altra documentazione, un viatico eccezionale per lo studio, per via documentaria, della pittura fiorentina fra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo.

---

<sup>279</sup> Giovanni Boccaccio (*Decameron* cit., giornata VIII novella 9 pp. 1305-1332), narmando il feroce scherzo giocato da Buffalmacco e da Bruno ai danni di Simone da Villa il quale era «più ricco di ben paterni che di scienza», ci consegna una straordinaria risposta alla stupidità umana. Il medico bolognese era infatti turbato dalla circostanza che i due artisti, pur essendo «poveri uomini e dipintori», potessero «lietamente vivere»; ritenne pertanto che fossero essi «astuti uomini» e volle conoscere il loro 'segreto'. Mentre Buffalmacco e Bruno per rispondere a tali ridicoli preconcetti cominciarono ad ordire la beffa, proprio Bruno, prendendo confidenza con Simone e al fine di ringraziarlo della sua ospitalità, gli dipinse «nella sala sua la Quaresima» ovvero una donna in penitenza, disadorna e molto magra, poi un «Agnus Dei all'entrar della camera e sopra l'uscio della via uno orinale, acciò che coloro che avessero del suo consiglio il sapessero riconoscer dagli altri; e in una sua loggetta gli aveva dipinta la battaglia de' topi e delle gatte, la quale troppo bella cosa pareva al medico» (G. BOCCACCIO, *Decameron* cit., giornata VIII novella 9 pp. 1305-1332).

<sup>280</sup> G. MILANESI, in *Le Opere* cit., I (1878), p. 512 nota I; per la falsificazione dell'iscrizione di Buffalmacco P. BACCI, *Gli affreschi di Buffalmacco* cit., pp. 19-21.



## 5. FRA I TESTAMENTI E GLI INVENTARI

Un'ultima notazione, marginale forse, riguarda le poche opere d'arte che troviamo menzionate nei testamenti e negli inventari redatti da ser Matteo di Biliotto e conservati in entrambi i suoi registri superstiti. La penuria di tali ricordi, a questa altezza cronologica, in verità non stupisce chi abbia consuetudine con la ricerca d'archivio. Poiché in questo scritto abbiamo, e in più di un'occasione, trattato di armi ed armati è interessante notare come, perlomeno in un rogito del 20 maggio 1295, in un inventario fatto redigere da Lapa vedova del rigattiere Lore del fu Manetto del popolo di Santa Maria Novella, si trovino elencati «unum corettum de ferro de mallis [...] et unum par cirotecarum de maglis ferreis et duas gorgerinas de ferro de maglis et duas spatas et uno ciloferrum et unam targiam pitta ad crucem populi»<sup>281</sup>. Tuttavia l'unica opera d'arte, *stricto sensu*, di cui dà testimonianza il più antico registro di imbreviature di ser Matteo, si trova in alcuni codicilli testamentari dettati il 15 agosto del 1295 da Guelfo del fu Michele dei Beccanugi del popolo di San Michele Berteldi il quale, *eger corpore*, lasciò sei lire di fiorini piccoli «pro reffetione et reparatione tabule crucis de lingno ecclesie Sancti Michelis Berteldi», un'opera già custodita, dunque, nella chiesa di appartenenza del codicillante, e al cui priore Cante, Guelfo lasciava il compito (come pure alla propria moglie Giovanna) di spendere parte del suo denaro in opere di carità<sup>282</sup>. Se per l'opera conservata in San Michele Berteldi si predisponneva una riparazione, pochi anni dopo, l'8 novembre del 1300, Bonina del fu Cambio cassettaio (rimasta vedova di Cecco Ciuffoli) la quale risiedeva nel popolo di San Piero Buonconsiglio, stabilì nel proprio testamento che alla sua morte fosse realizzata «unam tabulam pictam ymaginis beate Marie virginis» del valore di tre lire di fiorini piccoli «ponendam et permansuram in ecclesia Sancte Reparate». La presumibile giovane età della testatrice, che al momento di dettare le sue ultime volontà attendeva un figlio che (con un'altra figlia, Bilìa) sarebbe stato erede universale, rendono dubbia la possibilità che tale commissione fosse stata realizzata di lì a breve<sup>283</sup>. Come, del resto, non sappiamo se fosse realmente esperita la promessa fatta, il 24 settembre 1301, al morente Fiorentino Ranghi del popolo di San Michele Berteldi, dai

<sup>281</sup> Matteo di Biliotto, I, 429 (20 maggio 1295).

<sup>282</sup> Ivi, 534 (15 agosto 1295).

<sup>283</sup> Matteo di Biliotto, II, 5 (8 novembre 1300).

suoi figli, entrambi cambiatori, Pieruzzo e Borgognone, di donare al priore della medesima chiesa di San Michele (il già menzionato Cante), «unum calicem de argento deauratum ponderis unius libre»<sup>284</sup>. A tale proposito poco ricaviamo dalle abbreviature di ser Matteo anche riguardo ad opere di oreficeria o ad orefici come pure a manufatti tessili. Se infatti, nel primo caso, in un atto del 14 gennaio 1303, è ricordato un *aurifex*, Duccio del fu Chiaro del popolo di Santa Lucia de' Magnoli<sup>285</sup>, riguardo ad opere tessili si apprende solamente che, il 16 maggio del 1301, Ermellina del fu Michele di Ammannato dei Beccanugi vedova di messer Tedaldo dei Malaspini, destinò nel proprio testamento cinque fiorini di piccoli alla chiesa fiorentina di Santa Cecilia per realizzare «unam planetam cum stolis et manipulis»<sup>286</sup>.

Gli scarni ricordi di opere d'arte nei registri di ser Matteo di Biliotto si fermano qui. Solo un'ultima laconica disposizione, il 12 novembre del 1303, quando Lotto detto Berrettino del fu Corso del popolo fiorentino di San Michele Visdomini, dettando le ultime volontà, stabilì che su un suo podere nella villa di San Marco fosse edificato un ospedale per i poveri pellegrini sulla cui facciata avrebbe dovuto essere dipinta «signa armorum eius ad birric-tas in eius memoriam»<sup>287</sup>.

Ma al di là di queste parole niente altro apprendiamo dai rogiti del notaio fiorentino<sup>288</sup>.

---

<sup>284</sup> Ivi, 265 (24 settembre 1301).

<sup>285</sup> Ivi, 439 (14 gennaio 1303), nell'atto Duccio, unitamente al maestro intagliatore di pietra e legname (si veda nota 222), fu fideiussore in un mutuo.

<sup>286</sup> Ivi, 194 (16 maggio 1301).

<sup>287</sup> Ivi, 452 (12 novembre 1303).

<sup>288</sup> Al termine di questo saggio poche parole e sono parole di gratitudine. Abbandonando il consueto periodo di ricerca, periglioso è stato addentrarsi nei meandri della pittura fiorentina della fine del Duecento, purtuttavia piacevole, a tratti esaltante, misurarsi con un tempo (molto diverso da quello che stiamo vivendo, la primavera dell'anno 2020 con la pandemia che ci lascia attoniti) in cui ben si capiva che Firenze (ora tanto silente e preziosa) avrebbe avuto un futuro – come del resto quel presente – assai radioso. In questa ricerca avrei potuto soccombere ma alcuni luoghi con le loro collezioni di libri e di manoscritti, alcune persone con il loro sapere, e alcuni volumi con il loro contenuto, hanno reso possibile la conclusione di questo saggio. Vorrei così ringraziare la Biblioteca e la Fototeca del Kunsthistorisches Institut in Florenz, l'Archivio di Stato di Firenze, e non di meno la Biblioteca Comunale di Motta (Milano), la National Gallery of Canada / Musée des beaux-arts du Canada di Ottawa e, naturalmente, l'Associazione di Studi Storici Elio Conti. Devo sostegno e consigli a Vanna Arrighi e Davide Gambino nella ricerca di una 'perduta' pergamena e a Franek Sznura che ha con me discusso (alla distanza richiesta dal morbo) su un milite dimen-

## APPENDICE DOCUMENTARIA I

### PAGAMENTI DEL COMUNE DI SAN GIMIGNANO A FAVORE DI AZZO DI MAZZETTO (1291 E 1293)

[TUTTI I DOCUMENTI DI SEGUITO CITATI PROVENGONO DALL'ARCHIVIO DI STATO DI FIRENZE]

I.a.

*Comune di San Gimignano*, 182 («Stanziamenti degli Otto», 1 luglio-28 ottobre 1291), c. 10r<sup>289</sup>

29 luglio [1291]

[...] Item solidos II Azzo Pictori pro IIII.or scudiciolis quos fecit in quandam balista communis dicte armis communis.

I.b.

*Comune di San Gimignano*, 182 («Stanziamenti degli Otto», 1 luglio-28 ottobre 1291), c. 13r<sup>290</sup>

27 agosto 1291

[...] Item denarios XII Azzo pictori pro emendo setolas porci operatas ad pingendam dictam cameram.

I.c.

*Comune di San Gimignano*, 182 («Stanziamenti degli Otto», 1 luglio-28 ottobre 1291), c. 13v<sup>291</sup>

---

ticato e ha letto, con il suo solito rigore, queste pagine. Sono inoltre debitrice per aiuto nel reperimento di materiale bibliografico e non solo a Patrizia Agnorelli, Andrea Barlucchi, Monica Bietti, William P. Caferro, Andrea De Marchi, Enrico Faini, Francesca Fiori, Francesco Martelli, Maria Grazia Gaetani-Montinaro, Roberto Nannucci, Luca Pileri, Alessandro Savorelli, Ughetta Sorelli, Simonetta Staderini, Angelo Tartuferi, Elena Testaferrata, Claudia Timossi. Giunta al termine di un lungo studio *voglio ricordare con affetto e dedicare queste pagine a Claudio Ficozzi (notaio) che assai prematuramente ci ha lasciati, il quale tanti anni fa sorrideva, felice e perplesso, dei miei studi sui suoi colleghi del passato.*

<sup>289</sup> Già edito in R. DAVIDSOHN, *Forschungen zur Geschichte* cit., II, p. 310 n. 2355; la data alla carta 7r.

<sup>290</sup> Ivi, p. 311 n. 2356; la data a carta 12r.

<sup>291</sup> Ivi, p. 311 n. 2357.

27 agosto 1291

[...] Item libras III et denarios XXVIII Beccho Tedini pro azzuro et aliis coloribus emptis ab eo pro communi et datis Azzo pictori pro pingendo cameram supradictam.

I.d.

*Comune di San Gimignano*, 182 («Stanziamenti degli Otto», 1 luglio-28 ottobre 1291), c. 15v<sup>292</sup>

27 agosto 1291

[...] Item libras quattuor Aczo pictori pro suo salario eo quod depinsit cameram novam palatii comunis et pro coloribus suis quos misit in dictis depinturis.

I.e.

*Comune di San Gimignano*, 187 n. 2 («Entrate e uscite del Camerario», 1293, gennaio-giugno 23), c. 38v

aprile 1293

[...] Item solidos XX Azzo pictori pro suo salario lecterarum qua scripsit, pinxit et fecit in Palatio comunis pro communi predicto.

I.f.

*Comune di San Gimignano*, 187 n. 2 («Entrate e uscite del Camerario», 1293, gennaio-giugno 23), c. 39v<sup>293</sup>

aprile 1293

[...] 35 solidos Azzo pictori pro suo salario eo quod pinxit et pingere debet hapotecam cabelle palatii dicti comunis.

I.g.

*Comune di San Gimignano*, 194 («Entrate e uscite del Comune», luglio-31 dicembre 1293, c. 21v<sup>294</sup>

s.g. agosto 1293

[...] 12 solidos Azzo pictori eo quod pro comuni dipinsit IIII scudos de armis comunis et fecit quasdam licteras grossas pro comune in palatio cabelle.

---

<sup>292</sup> Ivi, p. 311 n. 2358.

<sup>293</sup> Ivi, p. 311 n. 2360.

<sup>294</sup> Ivi, p. 311 n. 2361.

## APPENDICE DOCUMENTARIA II.A

### ISCRIZIONI DELLE DONNE ALLE MATRICOLE DELL'ARTE DEI MEDICI E SPEZIALI DI FIRENZE, 1297-1408

[TUTTI I DOCUMENTI DI SEGUITO CITATI PROVENGONO DALL'ARCHIVIO DI STATO DI FIRENZE]

#### *Arte dei medici e speziali, 7 (1297-1408 [1444])*

[Lettera A]

(c. 3r) «Al libro delle matricole di Firenze quarto segnato D che comincia nell'anno dell'incarnazione di Dio MCCC°XX°»

[...] (c. 3v) [...] madonna Agostanza figl[i]uola di Nardo di Braccio spetiale [c.] 16

[...] (c. 5v) «Al libro quinto delle matricole di Firenze segnato / E / che comincia l'anno della incarnazione di Dio MCCC°LIII° et finisce nel MCCC°LXXXVI°»

[...] (c. 9v) [...] madonna Agnesa figl[i]uola fu di Iacopo di Miglore..... [c.] 161

[...] madonna Andrea figl[i]uola di Giovanni di Gherardo..... [c.] 187

[...] (c. 10r) [...] madonna Antonia del maestro Daniello ebrea, medicha..... [c.] 221

[...] (c. 11r) [...] madonna Agnesa di Lodovicho d'Andrea..... [c.] 48

[...] (c. 12r) [...] madonna Ambrogina d'Ambruogio da Melano..... [c.] 133

[Lettera B]

(c. 26v) «Al libro quinto delle matricole segnato / E / che comincia nell'anno MCCC°LIII et finisce nell'anno MCCC°LXXXVI°»

[...] (c. 30r) madonna Bandecha di Stefano di Piero..... [c.] 334

[...] «Al libro sexto delle matricole segnato F che comincia nell'anno MCCC°LXXXVI et finisce nell'anno MCCC°VIII°»

[...] madonna Bartola di Stefano di Vanni..... [c.] 216

[...]

[Lettera C]

(c. 43v) «Al libro sexto delle matricole segnato F comincia nell'anno M°CCC°LXXX°VI° et finisce nell'anno MCCC°VIII°»

[...] madonna Caterina di Donato merciaia..... [c.] 56

[...] (c. 44r) [...] madonna Caterina donna fu di Nicholo..... [c.] 96

[...] (c. 45r) madonna Caterina di maestro medicuolo..... [c.] 305

[...]

[Lettera F]

(c. 55r) «Al libro quarto delle matricole di Firenze segnato D che comincia nell'anno MCCC°XX°»

[...] (c. 57r) [...] madonna Francha del maestro Filippo di ser Bindo..... [c.] 45

[...] (c. 58r) «Al libro quinto delle matricole segnato / E / che comincia nello anno MCCC<sup>o</sup>LIII<sup>o</sup> et finisce nell'anno MCCC<sup>o</sup>LXXXVI<sup>o</sup>»

[...] madonna Francesca di Loncio et donna di Rondello.....[c.] 34

[...] madonna Fiore donna di Francesco Bonini.....[c.] 71

[...] (c. 61r) madonna Francescha di Thommaso di Giovanni.....[c.] 62

[...] (c. 62r) [...] madonna Francescha di Nicholo del Fede.....[c.] 193

[...] madonna Francesca d'Agnolo di Cece.....[c.] 207

[...] (c. 62v) [...] madonna Filippa di Bartolo di Spinello.....[c.] 248

[...]

[Lettera G]

(c. 69v) «Al libro quarto delle matricole di Firenze segnato D che comincia nell'anno MCCC<sup>o</sup>XX<sup>o</sup>»

[...] (c. 70v) [...] madonna Giovanna di Lapo di Guccio spetiale.....[c.] 8

[...] (c. 78v) «seguita il libro che comincia nel 1386 et finisce nel 1408»

[...] (c. 79r) [...] madonna Ghita donna fu di Marcho vocato Battaglio.....[c.] 28

[...] (c. 79v) [...] madonna Gemma di Deo Saltini.....[c.] 95

[...] (c. 80v) [...] madonna Giovanna d'Andrea di Nicholo.....[c.] 138

[...] (c. 82v) «Al libro delle matricole di Firense segnato G che comincia nell'anno MCCC<sup>o</sup>VIII<sup>o</sup> adì primo di gennaio»

[...] (c. 83r) [...] madonna Gora di Domenicho di Buoso.....[c.] 67

[...] (c. 86r) [...] madonna Giovanna di Piero d'Antonio battiloro.....[c.] 303

[...] (c. 86v) madonna Giovanna donna di Felce sensale medica.....[c.] 325

[...]

[Lettera J]

(cc. 90v-91r) «Al libro sexto delle matricole segnato F che comincia nell'anno della incarnatione di Dio MCCCLXXXVI et finisce nell'anno MCCC<sup>o</sup>VIII<sup>o</sup>»

(c. 91r) [...] madonna Jacopa di Manetto di Iacopo da Gaglano.....[c.] 36

[...]

[Lettera M]

(c. 111r) «Al libro quinto delle matricole di Firenze segnato E che comincia nell'anno MCCC<sup>o</sup>LIII<sup>o</sup> et finisce nell'anno MCCC<sup>o</sup>LXXXVI<sup>o</sup>»

[...] (c. 112v) [...] madonna Mattea di Matteo di Ciechello.....[c.] 230

[...] (c. 113r) [...] madonna Margherita di Mone di Cambio.....[c.] 308

[...] (c. 113v) «Al libro sexto segnato F delle matricole che comincia nello ano MCCCLXXXVI et finisce nell'anno MCCC<sup>o</sup>VIII<sup>o</sup>»

[...] (c. 115r) [...] madonna Magdalena di Giovanni di Ventura del Pechia.....[c.] 220

[...] (c. 117r) [...] madonna Mattea di Guido spetiale.....[c.] 291

[...] madonna Magdalena di Puccio di Tura.....[c.] 303

[...]

[Lettera N]

[...] (c. 123r) «Al libro quinto delle matricole di Firenze segnato E che comincia nell'an-

no MCCC°LIII° et finisce nell'anno MCCC°LXXXVI°»  
 [...] (c. 123v) [...] madonna Nicholosa del maestro Giovanni di Francesco.....[c.] 40  
 [...] (c. 124v) «Al libro sexto delle matricole segnato F che comincia nell'anno  
 MCCC°LXXXVI° et finisce nell'anno MCCC°VIII°»  
 [...] madonna Nicholosa di Bonaiuto di Bartolo.....[c.] 11

[Lettera P]

(c. 135v) «Al libro sexto delle matricole che comincia nello anno MCCC°LXXXVI° et fi-  
 nisce nell'anno MCCC°VIII°»  
 [...] (c. 137r) [...] madonna Pasqua di Giovanni di Ristoro.....[c.] 260  
 [...]

[Lettera R]

(c. 143r) «Al libro sexto delle matricole di Firenze segnato F che comincia nell'anno  
 MCCC°LXXXVI° et finisce nell'anno MCCC°VIII°»  
 [...] madonna Richardina di Giuliano di Pagolo.....[c.] 31  
 [...]

[Lettera S]

(c. 146v) «Al libro delle matricole di Firenze segnato d che comincia nello anno  
 MCCC°XX°»  
 [...] (c. 147v) [...] madonna Simona donna fu d'Antonio dell'Ammanato.....[c.] 29  
 [...]

[Lettera T]

(c. 156r) «Al libro quinto delle matricole segnato / E / che comincia nello anno  
 M°CCC°LIII° et finisce nell'anno MCCC°LXXXVI°»  
 [...] madonna Tessa donna di Masino merciaio.....[c.] 4  
 [...] madonna Tessa di Guido del Rosso medica.....[c.] 75  
 [...] (c. 157r) «Al libro sexto delle matricole che comincia nell'anno MCCC°LXXXVI° et  
 finisce nell'anno MCCC°VIII° segnato F»  
 [...] (c. 157v) [...] madonna Tancia di Giovencho di Berto spetiale.....[c.] 196  
 [...] (c. 157v) «Al libro septimo delle matricole di Firenze segnato G che comincia nell'anno  
 MCCC°VIII° adi primo di gennaio»  
 [...] (c. 158r) [...] madonna Tora di Marcho merciaia.....[c.] 81  
 [...]

[Lettera V]

(c. 163r) «Al libro sexto delle matricole segnato F che comincia nell'anno MCCC°LXXXVI°  
 et finisce nello anno MCCC°VIII°»  
 (c. 163v) [...] madonna Verde di Bartolomeo di Giovanni Cambi.....[c.] 163  
 [...]

APPENDICE DOCUMENTARIA II.B

ISCRIZIONI DELLE DONNE ALLE MATRICOLE  
DELL'ARTE DEI MEDICI E SPEZIALI DI FIRENZE, 1358-1386

[TUTTI I DOCUMENTI DI SEGUITO CITATI PROVENGONO DALL'ARCHIVIO DI STATO DI FIRENZE]

*Arte dei medici e speziali, 9 (agosto 1358-3 luglio 1386)*

FIRENZE ANNO 1358

[Lettera A]

(c. 1v) [...] domina Agostantia filia olim Nardii Braccii speciarii [...]

[Lettera F]

(c. 11v) [...] domina Francha filia quondam magistri Filippo ser Bindi medica [...]

[Lettera J]

[...] (c. 16v) [...] domina Johanna figlia olim Lapi Ghucci spetiarii

[...] domina Jacoba uxor Jacobi et filia quondam Justi medica populi Sancti Ambroxii [...]

[Lettera S]

(c. 32r) [...] domina Simona uxor olim Antonii Ammannati spetiarii [...]

COMITATINI ANNO 1363

(c. 45r) [...] domina Johanna vidua uxor quondam Contri Villani et filia quondam Bachette dicti populi Sancti Stephani [di Monteficalle]

[...] (c. 49r)

1363 [matricole]

[...] (c. 49v)

[22 settembre 1363] domina Fiore vidua uxor olim Francisci Bonini et filia olim Ghelli Migl[i]orati descripta fuit in presenti matricula per me Dominichum notarium supradictum quia juravit er supposuit dicte arti XXII semptribris anni [1363] indicione [II] predictis.

[...] [7 novembre 1363] domina Tessa vidua olim Guidi del Rosso medica descripta fuit in presenti matricula per me Dominichum notarium supradictum quia juravit et supposuit dicte arti sub anni Domini MCCCLXIII indicione secunda die VII novembris.

[...]



APPENDICE III  
INDICE DEI PITTORI E DEI PERSONAGGI AD ESSI COLLEGATI

- Agnesa di Iacopo di Migliore 273n, 317  
*Agnesa di Lodovicho d'Andrea*, 317  
*Agostanza figl[i]uola di Nardo di Braccio spetiale / Agostantia filia olim Nardii Braccii speciarrii*  
317, 320  
Aimery de Narbonne, condottiero 267n, 268, 268n, 270, 270n  
Alberti, Gherardo di Piero 291n  
Alberto detto Rossello di Guido di Vigoroso da Campifracchi, notaio 300  
Albizzi, famiglia degli 290  
Albizzino di Pericciolo 251  
Albizzo di Guccio, notaio 250n  
Aldobrandino di Pinuccio, notaio de' Pelerciani 250n  
Alessandri, famiglia degli (già ramo della famiglia Albizzi) 290  
Alfredo, capitano della Terra di Prato 247  
Alighieri, Dante 265  
Amadore di Giovanni 249  
*Ambrogina d'Ambruogio da Melano* 317  
Anchioni, Durante degli 260n  
Andrea di Cante, pittore 244, 246, 246n  
Andrea di Giovanni di Gherardo 273n, 317  
Andrea di ser Lancillotto *scriba*, notaio 288n  
*Antonia del maestro Daniello ebrea medicha* 317  
Ardinghelli, Scolaio, arcivescovo 269n  
Azzo di Mazzetto (Masetto), pittore 243n, 244n, 245, 261, 262, 263, 263n, 264,  
265, 265n, 266, 269n, 270, 271, 272, 293, 315, 316
- Baldo di Giunta, stamaiolo 307n  
*Bandecha di Stefano di Piero*, 317  
Bardi, Nepo de' 271  
*Bartola di Stefano di Vanni* 317  
Bartoli, Taddeo, priore 297n  
Bartolino di Amadore, apprendista pittore 246n, 250, 250n, 277  
Bartolino di Lapo, apprendista pittore 246  
Bartolo, pittore 309, 309n, 310n  
Bartolo di Fredi, pittore 269n  
Bartolo di Lapo di Bonino 246n  
Beccanugi, Ermellina di Michele di Ammannato vedova di messer Tedaldo dei

- Malaspini 314  
 Beccanugi, Guelfo di Michele dei 313  
*Beccho Tedini* 316  
 Bencivenni, Salvi, notaio 260n, 261n  
 Bene da Barberino, notaio 246n  
 Bene di Bencivenni da Rufina, notaio 243n  
 Bernardi, Pacino di Jacopo 260n  
 Bertino della Marra, pittore 245, 249  
 Berto di Restorino di Rustichello 247, 255  
 Bilia di Aldobrandino vedova di Corso Borghi 260n, 308  
 Biliotti, Modesto 296, 297, 297n, 298  
 Biliotto 237, 237n  
 Bindaccio di Bruno, pittore 251, 283  
 Boccaccio, Giovanni 260, 292, 292n, 293n, 296, 304, 305, 306, 308n, 310, 312, 312n  
 Boccadibue, Biagio, notaio 235n  
 Bogolesi-Fifanti, famiglia 237n  
 Bonafede di Migliorato 240n  
 Bondoni, Ugucione di messer Ranieri, notaio 308n  
 Bonina di Cambio cassettaio vedova di Cecco Ciuffoli 313  
 Bruno di Giovanni, pittore 234, 240, 242n, 259, 260n, 261n, 262, 263, 263n, 274, 291, 293, 293n, 294, 295, 296, 296n, 297n, 299, 300, 300n, 303, 303n, 304, 304n, 305, 305n, 306, 307, 308, 309, 309n, 310, 310n, 311, 312, 312n  
 Buffalmacco, Buonamico di Martino detto, pittore 254n, 256n, 260n, 292, 292n, 293, 293n, 294, 295, 296, 296n, 304, 304n, 305, 305n, 306, 307, 307n, 308, 309, 310, 310n, 311, 312, 312n  
 Buonamico di Martino detto Buffalmacco vedi Buffalmacco, Buonamico di Martino detto  
 Buondelmonti, Bengo de' 267, 271, 271n  
 Buono di Bonaccolto, *marmorarius* 275, 275n  
 Buoso 237  
 Buto di Tommaso, cassettaio 261
- Calandrino, Nozzo (Giannozzo) di Perino detto, pittore 260n, 292n, 293n, 305, 306, 306n, 307, 308  
 Cambio da Montughi, maestro di pietra e legname 235n  
 Campeis, famiglia de' 302, 302n  
 Campese Guido vedi Guido Campese  
 Cante, priore 313, 314  
 Carmanni, Bonamico 238  
 Carmanni, Monachino di Bonamico, apprendista pittore 238, 245  
 Caruccio di Biliotto, linaiolo 236, 236n, 237, 240, 240n, 247n  
 Casini, Jacopo 294

- Casini, Lippo, setaiolo 294  
*Caterina di Donato merciaia* 317  
*Caterina donna fu di Nicholo* 317  
*Caterina di maestro medicuolo* 317  
 Cecco di Salimbeni da Campi, apprendista pittore 248  
 Cerchi, Niccola de' 272  
 Chabot, famiglia 268  
 Chatillon, famiglia 268  
 Chele di Naccio di Panzano 281n  
 Chele di Pino, pittore 245, 249  
 Chierico di Falco, maestro di pietra e legname 291n  
 Ciampello di Ventura 245n  
 Ciano, legnaiolo, 235n  
 Cimabue, Cenni di Pepo detto 270, 277, 278n, 281  
 Cinghietti, Jacopo, notaio 262, 262n  
 Cino di ser Baldino, notaio 281n  
 Cinuzzo di Barone 308n  
 Ciolo di Buono, pittore 242n, 260, 260n  
 Cione di Piero 247  
 Cipriani, Diana di Gherardo vedova di Cosa Falchi 261n  
 Ciuffoli, Bilia 313  
 Ciuffoli, Cecco 313  
 Ciullo di Rosso 285  
 Colleoni, Bartolomeo 302n  
 Coluccio di Guido, pittore 245, 249, 250n  
 Compagno di Vanni di Solvi, apprendista pittore 249, 250n  
 Compey, famiglia de' 302, 303  
     Jean (Giovanni detto il Campese), signore di Tourens 302n  
 Cordoni, Gherardo del maestro Gianni, apprendista pittore 246, 258n, 277, 284  
 Cornacchini, famiglia 308n, 309  
 Filippo 307  
 Niccolò 307, 308  
 Corso di Bonagiunta 284n  
 Corso di Buono, pittore e rettore della 'compagnia' dei pittori 234, 234n, 239, 239n, 244, 246n, 249n, 250, 259, 260n, 274, 275, 275n, 276, 276n, 277, 278, 278n, 280, 281n, 282n, 283, 283n, 284  
 Cresta di Piero, pittore 245, 250, 250n, 277  
  
 Datina di Naccio 309n  
 Diana moglie di Azzo, pittrice 243n, 244n, 245, 250n, 261, 262, 263, 272  
 Diedi di maestro Mannello 260n  
 Dino di Benivieni, pittore 242n, 244, 246, 258n, 277, 277n, 283, 284, 284n, 285, 285n, 288

- Dino di maestro Mannello 260n  
 Domenico, notaio 320  
 Domenico di Nozzo (Giannozzo) di Perino detto Calandrino, pittore 307  
 Duccio di Boninsegna 284  
 Duccio di Chiaro 314, 314n
- Erbolotti, Luti di Guardo 261n
- Faccioli, Bonaccorso, notaio 285n  
 Fedè di Bardellino, maestro di pietra e legname 291n  
 Federico di Compagno, notaio 251, 252n  
 Filicaia, famiglia da 286  
*Filippa di Bartolo di Spinello* 318  
 Filippo di ser Jacopo 279, 279n  
 Filippo di Lapo 309n  
*Fiore donna di Francesco Bonini / Fiore vidua uxor olim Francisci Bonini et filia olim Ghelli Migl[i]orati* 318, 320  
 Fiorentino di Benintendi 308n  
*Francesca d'Agnolo di Cece* 318  
*Francesca di Loncio et donna di Rondello* 318  
 Francesca di Tino di Tegno vedova di Andrea di Stagio Tornari 309n  
*Francescha di Nicholo del Fedè* 318  
*Francescha di Thommaso di Giovanni* 318  
*Franca del maestro Filippo di ser Bindo medica / Franca filia quondam magistri Filippo ser Bindi medica* 273, 273n, 317, 320  
 Francesco di Guido di Sala, notaio 250n  
 Francesco di Maso, notaio 309n  
 Franchino di Migliore, calzolaio 262, 262n  
 Frescobaldi, Bardo di Lamberto de' 271n  
 Frescobaldi, Fresco di Lamberto de' 271, 271n  
 Frescobaldi, Geri di Lamberto de' 271n
- Gaddi, famiglia 307n  
*Gemma di Deo Saltini* 318  
 Geri di Anselmo di Gerardino, apprendista pittore 245, 249, 255, 258n  
 Gherardini, de'  
     Accerrito di Naldo di messer Lotto 281  
     Agnolo di Naldo di messer Lotto 281  
     Baschiera di Bernardo di messer Lotto 281  
     Bernardo di Naldo di messer Lotto 281  
     Davizzo di Bernardo di messer Lotto 281  
     Fruosino di Naldo di messer Lotto 281  
     Giovanni di Bernardo di messer Lotto 281

- Giovanni di Naldo di messer Lotto 281  
 Lotto, messer 281  
 Naldo di Bernardo di messer Lotto 281  
 Niccolò di Naldo di messer Lotto 281  
 Gherbiglio di Spada 284  
 Ghiberti, Lorenzo 292n, 304n, 305, 308n, 310n  
 Ghita di ser Bindo di Montanino 285  
*Ghita donna fu di Marcho vocato Battaglio* 318  
 Giotto di Bondone 237n, 286, 286n, 287, 291, 291n  
 Giovanni, detto Asinello, di Alberto, pittore 244, 247, 248n, 251n, 259, 260n, 280, 281n  
*Giovanna d'Andrea di Nicholo* 318  
*Giovanna donna di Felce sensale medica* 273, 273n, 318  
 Giovanna moglie di Guelfo di Michele dei Beccanugi 313  
*Giovanna di Lapo di Guccio spetiale / Johanna figlia olim Lapi Ghucci spetiarii* 318, 320  
*Giovanna di Piero d'Antonio battiloro* 318  
 Giovanni di Bruno di Papa vedi Vanni di Bruno di Papa  
 Giovanni di Nuto di Barlino, apprendista pittore 248  
 Giuntino di Bene, *magister lapidum* 291n  
 Goccio di Ciampello di Ventura, apprendista pittore 245  
*Gora di Domenicho di Buoso* 318  
 Gozzoli, Benozzo 269n  
 Grazianello di Coluccio di Guido, apprendista pittore 249  
*Grifa di Tancredo* vedi Grifo di Tancredi  
*Grifa Tancredi* vedi Grifo di Tancredi  
*Griffa di Tancredi* vedi Grifo di Tancredi  
 Grifo di Tancredi, pittore 234, 244, 247, 259, 260n, 274, 276n, 278, 278n, 279, 279n, 280, 280n, 281, 282, 282n  
 Grillo padre di Nuto 247  
 Grimaldo di Compagno, notaio 250n, 306n, 307n  
 Guarnieri di Bonaiuto Bellaiiffe 294  
 Guccio di Lippo, pittore 242n, 245, 252, 260, 261n, 294  
 Guglielmo di Durfort (Guillaume Bertrand de Durfort), militare 270, 270n, 303  
 Guglielmo di Ricovero, maestro di pietra e legname 235n  
 Guido Campense vedi Guido Campese  
 Guido Campese (Guido da Campi, Guidone da Campi, Guido Campense), conestabile 295, 296, 297, 297n, 298, 300, 300n, 301, 302, 302n, 303n, 304, 306  
 Guido da Campi vedi Guido Campese  
 Guido da Leccio notaio vedi Guido di Manetto da Leccio notaio  
 Guido di Manetto da Leccio, notaio 246, 246n, 250n  
 Guido di Spigliato 284n  
 Guido di Vigoroso da Campifiracchi, notaio 300

Guidone da Campi vedi Guido Campese  
 Guiduccio di Maso, pittore 245, 248n, 251, 251n, 259, 260n  
 Guy de Monfort, conte di Nola 268

Imperiere 309n

*Jacoba uxor Jacobi et filia quondam Justi medica populi Sancti Ambroxii* 320  
*Jacopa di Manetto di Iacopo da Gagliano* 318  
 Jacopo del Casentino, pittore 272n  
 Jacopo di Meliore *de Mungnone*, notaio 284  
*Johanna vidua uxor quondam Contri Villani et filia quondam Bachtette dicti populi Sancti Stephani* 320

Lamberti, Banduccio 261n  
 Lando di Ubaldino da Pesciola, notaio 307n  
 Lapa vedova di Lore di Manetto rigattiere 313  
 Lapo di Bencivenni 260n  
 Lapo di Biliotto, pittore 235, 235n, 236, 236n, 237, 238, 239, 239n, 240, 240n, 241, 242, 242n, 244, 245, 249n, 252, 277  
 Lapo di Cambio, pittore 240n, 245, 245n, 250  
 Lapo di Cambio, speciale 237, 238n, 245n  
 Lapo di Palmerino 288  
 Lapo di Rinaldo della Doccia 240  
 Lapo di Taldo, pittore 235, 239, 244, 245, 249n, 277  
 Lapo di Ugolino 284n  
 Lapo di Ventura, 252  
 Lapo Scatapecchia di Compagno, pittore 242n, 260, 260n  
 Latini, Latino, ser 291n  
 Lippo di Benivieni, pittore 234, 242n, 245, 246, 251, 252n, 259, 260n, 274, 277n, 283, 283n, 284, 284n, 285, 285n, 286, 286n, 287, 287n, 288, 288n, 289, 289n, 290, 291n, 306  
 Lotteri di Pietro, *magister lapidum* 291n  
 Lottieri di Rosso 250, 251n  
 Lotto detto Berrettino di Corso 314  
 Luca da Campi, notaio 248, 248n  
 Luto di Lapo di Ventura, apprendista pittore 252

Macinghi (Macingni), Cione di Gianni 240n, 260n  
 Maestro della Maddalena, pittore 270, 275, 276, 276n, 281  
 Maestro di San Gaggio vedi Grifo di Tancredi  
*Magdalena di Giovanni di Ventura del Pechia* 318  
*Magdalena di Puccio di Tura* 318  
 Magnano di Gualdino da Milano 291n

- Mancini, Tiziana 269, 269n  
 Manetto di Bovattieri, apprendista pittore 244n, 261, 272  
 Manetto di Giovanni, apprendista pittore 249  
 Manetto di Orlando 285  
 Mannelli, Bartolino (Bartolo) di Taldo, pittore 239, 239n, 245, 249n, 277  
 Margarita moglie di Domenico di Nozzo (Giannozzo) detto Calandrino 307n  
 Margherita di Mone di Cambio, pittrice 273, 318  
 Marino di Mazzetto 294  
 Martino di Guardo 251, 283  
 Martino di Simone 240n  
 Maso del Saggio, sensale 306  
*Mattea di Guido spetiale* 318  
*Mattea di Matteo di Ciechello* 318  
 Mazzetti, Ricco 261n  
 Mazzetto (Masetto), maestro 262  
 Mazzinghi, famiglia de' 295, 297, 297n, 298, 300n  
     Ugolino di Jacopo 295  
 Memmi, Lippo, pittore 268, 269n  
 Michele di Compagno 308n  
 Michele di Soldo da Gangalandi, notaio 243n  
 Mone di Cambio, pittore 273  
 Morello di Tommaso di Ristoro 250
- Naldini, Giovan Battista 295  
 Nello di Dino (Bandino), pittore 260, 260n, 292, 306, 307, 308, 308n, 309, 309n  
 Neroni, famiglia 237n  
 Neri di Bindaccio di Bruno, apprendista pittore 251, 252n, 283  
 Neri detto Scarponella di Corso, nunzio 236n  
 Neri di Mone di Cambio, pittore 273  
 Nerio di Guido, *magister lapidum* 291n  
 Niccolò IV (Girolamo Masci), papa 266  
 Niccolò di Leone, apprendista pittore 251  
 Niccolò di Picchino, pittore 242n, 260, 260n  
 Niccolozzo di Nuto, pittore 247n  
*Nicholosa di Bonaiuto di Bartolo* 319  
*Nicholosa del maestro Giovanni di Francesco* 319  
 Nicolosa 307  
 Nozzo (Giannozzo) di Perino detto Calandrino vedi Calandrino, Nozzo  
     (Giannozzo) di Perino detto  
     Nuto di Grillo da Prato, apprendista pittore 247, 279, 282  
     Nuto *Millioris* 260n
- Ordelaiffi, Scarpetta degli 280

- Panicaccio, pittore 309, 309n, 310n  
*Pasqua di Giovanni di Ristoro* 319  
 Perino padre di Nozzo (Giannozzo) detto Calandrino pittore 306n  
 Picchino, fornaio 260n  
 Pressigny, famiglia 268  
 Puccina di Naccio moglie di Nello di Dino (Badino) pittore 309, 309n  
 Pulci, Sinibaldo de' 265n
- Ranghi, Borgognone 314  
 Ranghi, Fiorentino 313  
 Ranghi, Pieruzzo 314  
 Ranieri detto Nuccio 279n  
 Renuccio di Bogolo, pittore e rettore della 'compagnia' dei pittori 234n, 244, 251, 252, 283, 284  
 Restorino di Rustichello, conciatore di panni 247  
 Ricco di Mazzetto, ser 294, 294n  
 Ricco di maestro Mugnaio 291n  
*Richardina di Giuliano di Pagolo* 319  
 Rinaldo del maestro Giunta, maestro di pietra e legname 291n  
 Romolo, pittore 309, 309n  
 Romano di Ciano legnaiolo, presbitero 235n  
 Rosa madre di Lapo di Rinaldo della Doccia 240  
 Rossello di Lottieri di Rosso, pittore e rettore della 'compagnia' dei pittori 234n, 244, 245, 245n, 248n, 249, 249n, 250, 250n, 251n, 254, 258n, 259n, 260n, 261, 277  
 Rossi, Fantone de' 271
- Sacchetti, Franco 254n, 256n, 257n, 292n, 293n  
 Scalore di Lottieri, pittore 245, 248  
 Schiatta di Fummo, pittore 242n, 260, 260n  
 Sermartelli, Niccolò 297, 298  
 Sforza, Francesco 302  
*Simona donna fu d'Antonio dell'Ammannato / Simona uxor olim Antonii Ammannati spetiarii* 273n, 319, 320  
 Simone da Villa, medico 312, 312n  
 Simone di Niccolò di Monteagliari, notaio 281n  
 Soave vedova di Ugucione di Leccio 250n  
 Spinello di Ruggero 260n  
 Spini, Lapo degli 304n
- Tafo, pittore 254n, 256n  
 Taldo di Cione 236n  
*Tancia di Giovencho di Berto spetiale* 319



- Tarlatti, Guido vescovo 292n  
 Telda di ser Bonifacio vedova di Meliorato di Dietisalvi lanaio 306n  
 Terio di Lottieri di Rosso, apprendista pittore 250, 250n, 254  
 Tessa, 285  
*Tessa di Guido del Rosso medica / Tessa vidua olim Guidi del Rosso medica* 319, 320  
*Tessa donna di Masino merciaio* 319  
 Tessa moglie di Nozzo (Giannozzo) di Perino detto Calandrino pittore 308  
 Tiezo *Bencii* 237  
*Tora di Marcho merciaia* 319  
 Tura di Benci, correggiaio 240n  
 Tura di Ricovero, pittore 244, 245, 245n  
 Tura di Torello 291n
- Vanni di Bertino della Marra, pittore 249, 250n  
 Vanni (Giovanni) di Bruno di Papa, pittore 243n, 262, 263, 263n, 293  
 Vanni di Rinuccio, pittore 245, 248, 248n, 251n  
 Vanni di Romeo 291n  
 Vanni di Solvi 250n  
 Vanni di Tommaso di Ristoro, apprendista pittore 250  
 Vanni di Torello 291n  
 Vannuccio di Duccio, pittore 242n, 261, 261n, 294  
 Vasari, Giorgio 272n, 287n, 288n, 292n, 293n, 294, 295, 296, 297, 297n, 298,  
 300, 303, 304n, 305, 308n, 310, 311  
 Ventura padre di Ciampello 246n  
*Verde di Bartolomeo di Giovanni Cambi* 319  
 Vieni di Chiarino 284n  
 Villani, Giovanni 267, 267n
- Zoccolo di messer Zoccolo, ser 248



1. *Stemma del notaio ser Matteo Biliotti da Fiesole, Archivio di Stato di Firenze, Ceramelli Papiani, 693.*



2. *Chiesa di Sant'Andrea a Sveglia, Fiesole (Firenze).*



3. Azzo di Mazzetto (attribuito), *Omaggio a Carlo III d'Angiò*, San Gimignano (Siena), Palazzo Comunale, sala di Dante.



4. Azzo di Mazzetto (attribuito), *Cavalieri che giostrano* (registro superiore), *Scena di caccia* (registro inferiore), San Gimignano (Siena), Palazzo Comunale, sala di Dante.



5. Azzo di Mazzetto (attribuito), *Cavalieri che giostrano*, San Gimignano (Siena), Palazzo Comunale, sala di Dante.



6. Azzo di Mazzetto (attribuito), *Scena di caccia*, San Gimignano (Siena), Palazzo Comunale, sala di Dante.



7. Azzo di Mazzetto (attribuito), *Motivo araldico*, San Gimignano (Siena), Palazzo Comunale, sala del Museo.



8. Anonimo scultore della seconda metà del XIII secolo, *Monumento sepolcrale di Guglielmo di Durfort*, Firenze, Chiesa della Santissima Annunziata, chiostro dei voti.



9. Corso di Buono, *San Giovanni dà la propria veste ad Aristodemo che, con essa, resuscita due morti*, Montelupo fiorentino (Firenze), Chiesa di San Lorenzo.



10. Corso di Buono, *Madonna in trono col Bambino, angeli, san Giovanni Battista e un vescovo*, Remole (Firenze), Chiesa di San Giovanni Battista.



11. Corso di Buono, *Crocifisso*, Castelfiorentino (Firenze), Museo di Arte Sacra di Santa Verdiana.



12. Grifo di Tancredi, *Madonna col Bambino in trono e i santi Paolo, Pietro, Giovanni Battista e Giovanni Evangelista*, Firenze, Galleria dell'Accademia.



13. Grifo di Tancredi, *Madonna con il Bambino; un santo vescovo, un santo martire e due santi martiri* (a sinistra); *Crocifissione, Flagellazione* (a destra), Berlino, Gemäldegalerie.



14. Grifo di Tancredi, *Il rogo dei filosofi* (dalle *Storie di Santa Caterina*), Castelpulci (Firenze), Oratorio di San Giacomo.



15. Lippo di Benivieni, *Croce*, Firenze, Museo dell'Opera di Santa Croce.





16. Lippo di Benivieni, *Maestà fra i santi Pietro e Lucia*, Firenze, Museo Horne.



17. Bruno di Giovanni, *Scena di cavalieri*, Firenze, Basilica di Santa Maria Novella.

CREDITI FOTOGRAFICI

Nel saggio di Nicoletta Baldini *Per la pittura fiorentina fra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo. Il notaio Matteo di Biliotto, l'Arte, l'apprendistato e alcuni artisti del suo tempo*: la foto 1 (documento conservato presso l'Archivio di Stato di Firenze) è pubblicata per concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e il turismo della Repubblica italiana (MiBACT); l'utilizzo delle foto 3, 4, 5 e 6 (degli affreschi del Palazzo Comunale di San Gimignano, Siena) è stato gentilmente concesso dal Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max Planck-Institut. Sono dell'archivio privato dell'autrice le foto numero 2, 7, 8, 9, 10, 11 (con autorizzazione a pubblicare del Museo di Arte Sacra di Castelfiorentino, Firenze), 12, 13, 14, 15 (per gentile concessione della Basilica di Santa Croce, Firenze, che rientra nel patrimonio del Fondo Edifici di Culto amministrato dal Ministero dell'Interno della Repubblica Italiana, Dipartimento per le Libertà civili e l'Immigrazione – Direzione Centrale per l'Amministrazione del Fondo Edifici di Culto), 16 (per gentile concessione della Fondazione Horne, Firenze) e 17.

L'editore resta a disposizione degli aventi diritto che non è stato possibile contattare o dai quali non è giunta risposta alla richiesta di concessione.