



BUFFALMACCO. — Giuda impiccato e Pilato in carcere. — Firenze, Badia.



GLI AFFRESCHI DI BUFFALMACCO

SCOPERTI NELLA CHIESA DI BADIA IN FIRENZE.

I. Le vicende della chiesa di Badia e la cappella de' Giochi e Bastari.



La fortuna degli affreschi di Buffalmacco — recentemente tornati in luce per iniziativa di chi scrive questi rapidi appunti — è intimamente connessa alla storia costruttiva della Badia di Firenze, durante quel periodo che corse dalla fine del XIII° secolo ai primi anni del XVII°.

Il disegno per la seconda ricostruzione della Badia, sulle rovine di una più remota, fondata nel 978 dalla contessa Willa, fu attribuito, come si sa, ad Arnolfo, il quale ne avrebbe anche in parte curata l'edificazione: « fece la cappella maggiore e le due che la mettono in mezzo, della Badia di Firenze, rinnovando la chiesa e il coro ». Questo afferma il Vasari, ed ai lavori sembra assegnare una data di poco posteriore al 1285. Ma nessun documento storico viene a suffragare quel passo della vita d'Arnolfo, tanto che anche le avanzate tracce esterne dell'abside, le quali appaiono al Nardini sicuro elemento per affermare la 2ª Badia opera di Arnolfo — seguendo la tradizione accolta pure dal Puccinelli all'Uccelli — sono per il Supino indizio di una costruzione gotico-monastica ben distante dalla maniera arnolfiana (1).

(1) VASARI, ed. Milanesi, I. p. 284; NARDINI, *Il Duomo di s. Giov.*, Fir. 1902, p. 163; PUCINELLI, *Storia d'Ugo* etc., ed. Milano, 1664; SUPINO I. B., *Gli albori dell'arte fior. Architettura*. Firenze, 1906, p. 135.

Il frontespizio absidale concorda ad ogni modo coi caratteri costruttivi del 1° troncone esagono del campanile, eretto sul primitivo a forma circolare, e questo è per noi sufficiente per assegnare con sicurezza il compimento delle tre antiche cappelle che guardano levante, non oltre il 1307, nel quale anno il campanile fu in parte atterrato a furia di popolo per esser poi ricostruito nel 1330, dalla linea degli stemmi circa a tutta la cuspide, come attualmente si vede, « a prego e istanza » del cardinale legato Giovanni Orsini, concorrendo nella spesa il Comune di Firenze, secondo parrebbe desumersi dalla narrazione di Giovanni Villani (1).

Non è qui dunque il caso di discutere se Arnolfo fu o non fu l'architetto della 2ª Badia e se, iniziato l'edificio, fu continuato da altri, dopo la morte di Arnolfo, sulla scorta forse de' suoi disegni. Abbiamo fissato l'anno 1307, come un limite storico sicuro e non oltrepassabile per la costruzione delle cappelle absidali e conferma il nostro giusto asserto la data della consacrazione dell'altar maggiore, situato nella cappella centrale, consacrazione avvenuta nel 1310 sotto l'abate Azzone II, officiante l'arcivescovo Giovanni di Pisa. La cerimonia solenne dà affidamento a pensare che in tale anno la chiesa di Badia fosse finalmente compiuta.

La costruzione della chiesa rimase pertanto inalterata nel suo insieme, dagli inizi del secolo XIV° ai primi del 1600, sino a quando cioè all'abate Casolani non venne in animo di sovvertire il tempio, quasi dai fondamenti, dandogli maggiore ampiezza e diverso orientamento.

Abbiamo tentato una ricostruzione icnografica della distrutta chiesa del XIV° secolo, celebre per tanti eventi di lotte municipali, per gli artefici che vi lavorarono — da Giotto a fra Bartolomeo —, per le ombre che ancora par si aggirino fuori dai sepolcreti devastati — dal conte Ugo di Toscana

l' cui nome l' cui pregio
la festa di Tommaso riconforta,

a Giovanni Battista Perfetti da Montesecco che fu mozzo del capo per la parte presa nella congiura de' Pazzi —: tra quelle mura si sa che ebbe dimestichezza Dante; quel campanile che fu più tardi in parte diroccato, accennando per vetusta consuetudine l'ore canoniche, gli dettò il rimpianto di Cacciaguida:

Firenza dentro della cerchia antica
ond'ella toglie ancora e sesta e nona
si stava in pace sobria e pudica;

per l'anima di Dante, morto esule, in quella chiesa l'abate Azzone II, che gli fu amicissimo, celebrò suffragi. Solenni spiriti animano le rovine del passato!

Per la ricostruzione icnografica mi giovarono, oltre ricerche originali d'archivio e misurazioni e saggi fatti qua e là sulle mura, le notizie di Giov. Battista Uccelli. Il primo, che avendo modo di indagare tra le carte e le cronache del mo-

(1) Il SUPINO, loc. cit., vede due sole costruzioni nel campanile di Badia; noi ne vediamo tre. Il frammento circolare di base, è, per materiale e per carattere, cosa architettonicamente diversa dal 1° troncone esagono. Il modo irregolare e rozzo con cui l'esagono non si iscrive, ma si innesta sul muro circolare, la fondazione del campanile rotondo che ricorre sulla primitiva linea di facciata della piccola Badia del 978, e non su la linea di facciata della Badia dell'estremo sec. XIII, sono elementi di giudizio non trascurabili.

nastero, non ancora disperse, portò luce di verità e di critica tra le notizie confuse, messe insieme dal Puccinelli, dal Richa, dal Galletti, dal Gargani (1).

Nella pianta che riproduco, le parti tratteggiate stanno ad indicare le vecchie mura o esistenti o abbattute; le parti segnate in nero i rimpelli e le ricostruzioni del secolo XVII.^o

La 2^a chiesa di Badia rappresenta un ampliamento di quella della contessa Willa; ma un ampliamento costretto in uno spazio limitato da vie, da mura e da fossi pubblici. Ciò spiega la forma inusitata del suo sviluppo perimetrale e la linea obliqua dell'abside.

Il vano era costituito da una grande navata rettangolare coperta a cavalletti, fiancheggiata da due navatelle laterali che innestandosi sulla linea delle cappelle del presbiterio, ai lati della tribuna centrale, si estendevano a nord e a sud della navata medesima, poco oltre la sua metà.

Il presbiterio era orientato; la facciata guardava ponente. Della facciata rimane ancora scoperta la parte superiore, con l'occhio rotondo, ora murato, che sovrastava l'ingresso principale, e la cornice in cotto che ricorre sotto i due displuvi della tettoia.

Del frontespizio absidale esterno, a levante, sulla vecchia via de' Librai, sussistono i paramenti in pietra, le lesene, la traccia delle quattro alte finestre, con archetto leggermente acuto: due finestrone illuminavano la cappella centrale o tribuna, le altre due finestre minori le cappelle laterali a questa.

La porta del vestibolo della presente chiesa costituiva allora l'ingresso laterale a nord, che immetteva nella navatella di sinistra per chi guardasse la vecchia tribuna. Subito a destra, entrando dalla porta laterale, era costruita in volta la cappella di s. Maria Maddalena (e), proprietà dei Covoni che avevano quivi il loro stemma e le loro tombe.

Seguitando, lungo la parete, era il coro de' conversi, al quale pare si accedesse dall'attiguo campanile. Il coro era di fronte al muro, dove fu poi collocato l'organo costruito da Noferi Giusti di Cortona che in Badia ebbe sepoltura nel 1570.

Sotto l'organo era « in que' di, una cappella di macigno intagliata molto ricca e bella col disegno di Benedetto da Rovezzano » come narra il Vasari. Benedetto Buglioni aveva lavorato di terra cotta invetriata, « in alcune nicchie, figure ed angeli tutte tonde, per finimento, e fregi pieni di cherubini ed imprese » di



Decorazione dell'imbotte dell'antica finestra.
Firenze, Chiesa di Badia.

(1) RICHIA, *Chiese fior.* tomo I, p. 189, Fir. 1754; GALLETTI, *Ragionamento dell'origine della B. fior.* Roma 1773; GARGANI, *Memorie mss.*, consultate dall'Uccelli, etc.

Bernardo del Bianco che della cappella fu il fondatore. Fra Bartolomeo esegui, tra il 1506 e il 1507, la tavola dell'altare, ove raffigurò la Vergine che apparisce a s. Bernardo, ora nella Galleria dell'Accademia di Firenze. A questa piccola cappella, distrutta e dispersa, fu sostituita quella dedicata allo Spirito Santo (*i*), oggi del Nazzareno. Volgendosi ed entrando nella navatella a sud (*g*), lungo la linea dell'attuale altare e dove corrispondeva il muro che separava la chiesa dalla vecchia sagrestia (*d*), stava addossato il monumento a Bernardo Giugni (m. 1466), scolpito da Mino da Fiesole: per chi si affacciava sulla porta di lato, il monumento di Mino rimaneva quasi in linea diritta.

La porta principale d'ingresso era nel luogo dove ora sorge l'altare del Sacramento, entro la cappella dedicata a s. Mauro (*m*).

La lunetta della porta fu verosimilmente affrescata da Giotto, secondo ci lasciò scritto l'Anonimo Gaddiano: « fece nella Badia di Firenze sopra la porta in uno arco una Nostra Donna insino a mezo con altre fiure da lato ». Lo scrivere « porta » senz'altro, fa pensare alla porta principale della chiesa. Per l'arco della « porta principale » anche Mino da Fiesole esegui una Vergine in rilievo col Figlio in collo.

Tirando dritto da questo ingresso, oltre il mezzo della navata, restavano a destra e a sinistra due pilastri isolati, su cui poggiavano i doppi archi che immettevano nelle navatelle (*e*, *g*). Nel pilastro di sinistra (*f*), Masaccio, che ebbe le proprie botteghe nelle case di Badia, dipinse s. Ivone di Bretagna « figurandolo, dice il Vasari, dentro a una nicchia, perchè i piedi scortassino alla veduta di sotto; la qual cosa, non essendo si bene stata usata da altri, gli acquistò non piccola lode: e sotto il detto Santo, sopra un'altra cornice, gli fece intorno vedove, pupilli e poveri, che da quel santo sono nelle loro bisogne aiutati ».

Anche il piccone pare si arrestasse timoroso dinanzi a tanto prodigio d'arte e la testa del s. Ivone, segata insieme con la pietra su cui stava dipinta, fu trasferita nelle stanze dell'Abate, dove, a dir dell'Uccelli, era tuttavia nel 1858.

Ed eccoci al limite del presbiterio, al quale si saliva dal piano della chiesa per una scalinata di undici gradi che ricorrevano andanti dal muro nord al muro sud, lungo tutto il vano trasverso del tempio.

Il presbiterio era occupato da tre cappelle. Nel centro sorgeva quella maggiore o tribuna (*b*): due minori le stavano ai lati, una per parte (*a*, *c*). Sui muri di divisione si attestavano dei pilastri, e sui capitelli dei pilastri poggiavano i tre archi a sesto acuto, costituenti il frontespizio delle tre cappelle.

Sui capitelli dei pilastri della tribuna si impostavano pure gli altri due archi che andavano a terminare sui capitelli dei pilastri isolati, dei quali sopra facemmo menzione, da dove altri due archi si movevano ricadendo sui peducci posti in angolo all'intersezione dei muri della navata, coi muri che serravano le navatelle dalla parte di ponente. Sette insomma erano gli archi: due per parte lungo la navata mediana; tre, lungo la linea del presbiterio.

La cappella a destra della tribuna, dal lato dell'epistola (*c*), confinante col muro della vecchia sagrestia (*d*), appartenne ai Covoni al pari di quella di s. Maria Madalena. Era dedicata all'evangelista Giovanni e affrescata da Puccio Capanna, secondo l'affermazione del Vasari: « nella Badia di Firenze dipinse la cappella di s. Giovanni evangelista della famiglia Covoni, allato alla sagrestia ». Di questa cappella rimangono, nascoste dalla costruzione del secolo XVII^o, alcune parti della volta a crociera, rotta e scoperchiata nel suo colmo, con nervature di cotto sagomato che si impostano su peducci costituiti da pregevoli e mutile sculture in pietra del XIV^o secolo. Gli affreschi sussistono tuttavia, frammentariamente; ma la mano



BUFFALMACCO. — Salita al Calvario (particolare). — Firenze, Badia.



BUFFALMACCO. — Cristo insultato (particolare). — Firenze, Badia.



di Puccio è da escludersi, se a lui si vogliono attribuire le storie del cappellone nel s. Francesco di Pistoia.

La cappella centrale, o tribuna (b), anche per testimonianza del Ghiberti, di Antonio Billi e dell'Anonimo gaddiano, fu affrescata da Giotto: « dipinse nella Badia di Firenze la cappella dell'altar maggiore ». E il Vasari aggiunge: « nella quale fece tante cose molto belle; ma particolarmente una Nostra Donna quando è annunziata ». Della notizia dà conferma Raffaello Borghini, che assicura come Giotto dipingesse pure per quella tribuna la tavola dell'altar maggiore (1).

Sebbene si sapesse che la domenica dopo s. Martino, del 1569, la cappella maggiore arse, e si sapesse che, ad onta dei restauri dell'abate Zanobi, gli affreschi di Giotto ebbero a rimanerne assai malconci; pure, per un momento, ci sorrise l'idea che qualche traccia sarebbe ancora rimasta.

Ma le nostre ricerche, praticate nell'esiguo vano che pensavamo esistere tra i finestrini rimurati e la nuova parete del secolo XVII^o, dove è posto il monumento al conte Ugo, restarono purtroppo deluse. Il monumento affidato dall'abate e dai monaci a Mino da Fiesole, sino dal 1469, ebbe compimento nel 1481 e venne in origine innalzato a ridosso del muro che divideva la tribuna dalla cappella dei Giochi e Bastari (2).

A sinistra della cappella centrale, dalla parte dell'evangelio, era adunque la cappella de' Giochi e Bastari (a).

Il Vasari, nella vita di Bonamico di Cristofano (!), soprannominato Buffalmacco, s'indugia a descriverla dettagliatamente, parlando degli affreschi che ebbe ad eseguirvi questo maestro:

« Dipinse in fresco nella Badia di Firenze la cappella de' Giochi e Bastari, allato alla cappella maggiore; la quale cappella ancora che poi fosse conceduta alla famiglia de' Boscoli ritiene le dette pitture di Buffalmacco insino a oggi: nelle quali fece la passione di Cristo, con effetti ingegnosi e belli, mostrando in Cristo, quando lava i piedi ai discepoli, umiltà e mansuetudine grandissima, e ne' Giudei quando lo menano ad Erode, fierezza e crudeltà. Ma particolarmente mostrò ingegno e facilità in un Pilato che vi dipinse in prigione, ed in un Giuda appiccato ad un albero: onde si può agevolmente credere quello che di questo piacevole pittore si racconta, cioè che quando voleva usar diligenza e affaticarsi, il che di rado avveniva, egli non era inferiore a niun altro dipintore de' suoi tempi ».

Nel 1311 si sa, dal Puccinelli, che esisteva sotto l'altare di questa cappella un lastrone di pietra ricordante come un tal Michele di Dunello facesse rinnovare l'altare — e questo un anno dopo la consacrazione dell'altar maggiore — costituendo pure il reddito necessario per il sostentamento del sacerdote che doveva celebrarvi messa. Ai Bastari, consorti de' Giochi, la cappella dovè passare più tardi. Ritengo verso il 1330, come può desumersi da un ricordo della pietra sepolcrale de' Bastari, murato nel chiostro piccolo di Badia — detto degli arauci — insieme col breve marmo che rammemora le sepolture della famiglia Giochi.

(1) Il Milanese avvertì già come dal Ghiberti al Borghini forse si cadde in errore attribuendo a Giotto l'Annunziata che per la cappella centrale di Badia dipinse Lorenzo Monaco, tavola trasportata nel 1810, dopo le soppressioni religiose, nella Galleria dell'Accademia. Un'altra tavola, pure per l'altar maggiore di Badia, sappiamo che fu dipinta da Iacopo d'Antonio, abitante nel Corso degli Adimari, fra il 1451 e 1453. Cfr. *Miscellanea d'Arte* (1903), p. 145.

(2) Per i docum. relativi cfr. POGGI G., *Mino da Fiesole e la Badia fiorentina* in *Miscellanea d'Arte* (1903), pp. 98-103.

Quando le tombe degli uni e degli altri furono profanate nel sec. XVII^o, e abbattuta e trasformata la cappella ove erano poste, i monaci rinnovatori ebbero la pietà di perpetuare la traccia delle pietre distrutte, facendo incidere in nuovi marmi, i nomi, gli stemmi e le date delle sepolture originali (1). *S[epulcrum] de Giochis*, leggesi infatti in uno di questi marmi, sotto la stemma che sappiamo essere a doghe bianche e nere (2); *S[epulcrum] de Bastaris*, è scritto in un'altro, e vi è aggiunta la data: *MCCCXXX*. Lo stemma de' Bastari rappresenta un leone nero rampante in campo d'oro, campo carico di succhielli neri.

Nel 1393, i Bastari possedevano ancora le sepolture nella cappella di Badia, nelle quali venivano deposti insieme coi Drittafé loro consanguinei. A proposito de' restauri a queste tombe, l'Uccelli trascrive un ricordo dell'anno suddetto: « 1393. Filippo di Cionetto Bastari fece compiere la sepoltura in Badia dei suoi antenati, la quale è comune ai Drittafé e a noi, che dice Filippo, tutti siamo di casa Bastari è una cosa » (3).

I Giochi, che Dante ricorda nel XVI.^o canto del *Paradiso*

Sacchetti, *Giochi*, Sifanti e Barucci,

dai quali Giochi ancora prende nome una piazza non lontana dalla Badia, per le case e i fondachi che vi possedevano, e che già dieder nome alla volta « *que vocatur la volta de' Giochi in populo sancte Margherite de Florentia* » — sopra la qual volta si ergeva la torre venduta nel 1378 dai Riccardi a Giovanni Portinari, que' di Beatrice — cederono i diritti della cappella e della sepoltura di Badia ai Boscoli, per avarizia, possedendo un'altra tomba in s. Maria Novella (4).

I Boscoli, divenuti patroni della cappella, abbattono gli stemmi de' Giochi; ma in seguito ad una lite ingaggiata per tal contrasto, furono poi costretti a ricollocarli nel luogo primiero. Questo dopo il 1396, facendosi, in un testamento di Jacopo di Giraldo Giochi, mercatante a Parigi, ancor menzione della cappella de' Giochi in Badia, a beneficio della quale Jacopo assegnava un certo lascito.

Il trapasso della cappella e della sepoltura, dai Giochi ai Boscoli, illustra e conferma adunque storicamente l'esattezza delle notizie date dal Vasari, e dei Boscoli rimane tuttora l'arme scolpita in pietra, che tratta dalla cappella fu murata nel sec. XVII.^o presso l'ingresso dell'antico Capitolo, nel chiostro piccolo di Badia. Lo stemma è diviso in due campi: rosso il superiore, bianco l'inferiore, con tre rose rosse a cinque petali in campo.

(1) Le molte sepolture che occupavano il pavimento della chiesa furono, a differenza di quelle delle cappelle, remosse nel 1663, quando, scrive il Puccinelli: « fu presa risoluzione ridurre in buona forma il suolo della nostra chiesa che era molto difforme e ineguale ». Il 3 settembre 1663 fu fatta l'esequie de' morti e il 5 seguente, tra l'Abate di Badia e il m.^o Benedetto Castelli, si stipulava l'atto per la rimozione delle antiche pietre tombali e la fattura del nuovo pavimento.

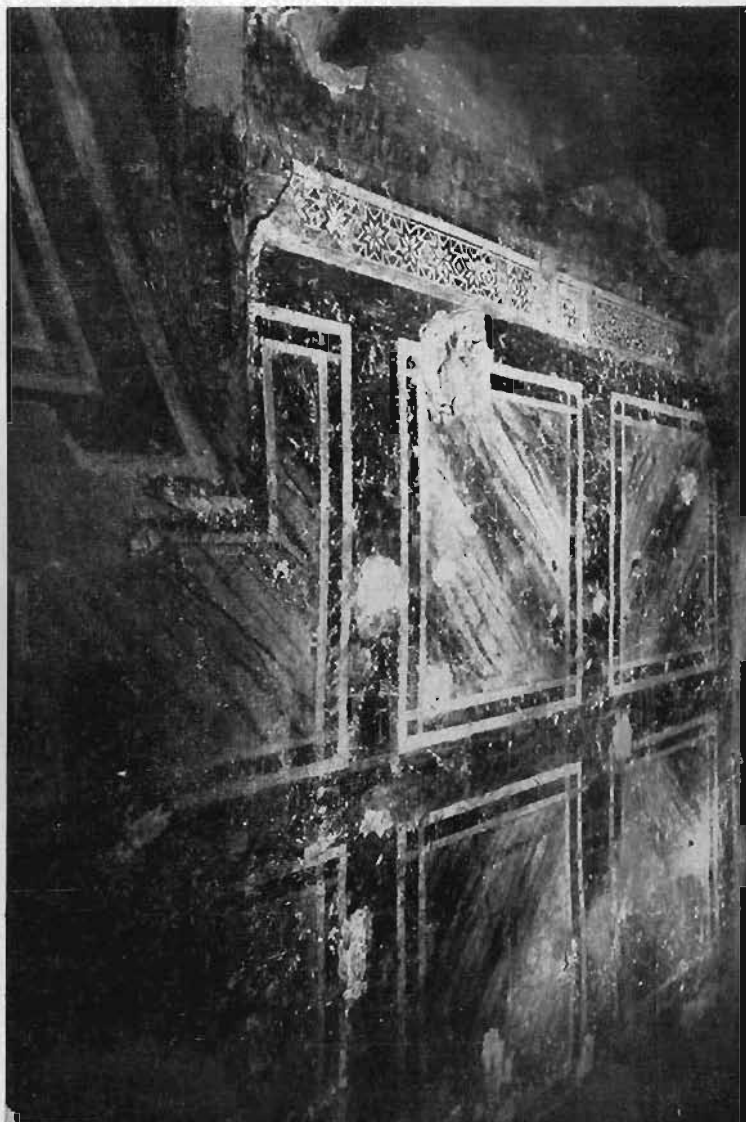
(2) Il segno delle doghe incise nel marmo indicherebbe erroneamente il color verde.

(3) I Bastari ebbero sepolture anche in S. Croce, come si rileva dal ben noto sepoltuario del Rosselli. La tomba di Cionetto di Girolamo Bastari e discendenti rimaneva nella nave verso tramontana, alla porta di chiesa, presso l'altare della Concezione, e la tomba di Giovanni di Michele di ser Giovanni, presso la cappella de' Berti « allato all'acqua benedetta, alla porta delle pinzochere ».

(4) I Boscoli avevano pure sepolture in S. Croce. Nel chiostro, verso mezzodi, era quella di Francesco di messer Giovanni di Giacchinotto Boscoli e di Francesco di Girolamo; nella nave di mezzogiorno, vicino al pilastro posto dinanzi alla cappella de' Cavalcanti, quella di Francesco di Bonaccorsi Boscoli morto il 4 luglio 1374.

Spentasi la famiglia de' Bastari, che continuarono nel patronato, la cappella passò ai Lenzoni.

Intanto il meditato proposito dell'abate Casolani, di voler rinnovare la chiesa dai fondamenti, si andò effettuando, e la semplice e austera costruzione del secolo XIV.^o e gli affreschi e le sculture che l'arte e la pietà di oltre tre secoli ave-



Decorazione dello zoccolo della cappella. — Firenze, Chiesa di Badia.

vano accumulate e accomunate tra quelle mura, doverono soggiacere alla rovina, alla remozione e alla dispersione. E fu come un lampo.

Il p. Placido Puccinelli, cronista coevo, ci indica il giorno nel quale si gettò la prima pietra a segnare lo scempio di tanta arte e di tanta storia: « si pose la prima pietra la mattina di s. Mattia il 24 febbraio 1627 sotto la base del pilastro contiguo all'organo e al campanile ». Il nuovo disegno della chiesa, ideato dall'architetto Matteo Segaloni e forse in parte dal Casolani medesimo, che ebbe fama in cose di matematica e di architettura, fu subito tradotto in un modello in legno.

Si ha infatti da ricordi dell'archivio di Badia che il dì 11 maggio 1627 si pagavano a Matteo Totti legnajolo 25 lire per il « modello della chiesa » (1).

Brevi accenni del tumultuoso sovvertire e rinnovare di muraglie e di pietrami ci sono fugacemente conservati in uno « stracciafoglio per la nuova fabbrica della chiesa di Badia ». Sotto il 26 febbraio 1627 troviamo memoria delle misure dei fondamenti di sei pilastri: quello « dal campanile », « dalla porta del coro », « da s. Maria Maddalena », « sotto l'organo », « dallo Spirito Santo », « dal Crocifisso », etc. Al Crocifisso fu pure dedicata la cappella de' Giochi e Bastari, poi Boscoli e Lenzoni.

Ancora nel 1627 si eseguiva il « fondamento del pilastro posto nel canto della Cappella grande (quella affrescata da Giotto), sopra la bottega del Fantucci, (corrispondente in via de' Libraj), alto braccia 4 1/2, largo br. 2 1/6, lungo br. 3 1/5 »; in appresso il « fondamento andante per il muro che serra la cappella del Lenzoni; alto braccia 7 3/4, largo br. 3, lungo br. 9 1/2 ».

Poi altri ricordi. Nel gennaio 1628 venner « disfatti due altari, del Crocifisso et santa M.^a Maddalena ». Il 28 di quel mese « si levarono li balaustri del coro (per il quale avevano lavorato gli stalli bellissimi e il leggio nel 1501 e 1502, Francesco e Marco del Tasso) (2) et si cominciò a disfare la volta sopra santa M.^a Maddalena ». « A dì 29 si mandò in terra tutta la sopradetta volta lavorandoci m.^o Benedetto, m.^o Baccio e 3 manovali ». Finalmente « a dì soprascritto [31] settembre [1628, si acquistò] una catena per l'arco della cappella Lenzoni con due pali et biette pesorno lib. 245 » (3).

Scarsi appunti, ma sufficienti per stabilire la trasformazione e distruzione della cappella affrescata da Buffalmacco. In conclusione: si alzò un muro per ostruire la cappella dalla parte che guardava ponente, un arco si aprì dalla parte sud, togliendo il divisorio tra la cappella centrale e quella de' Giochi e Bastari, addossando il monumento del conte Ugo sopra la parete dove prima era l'altar maggiore della tribuna; si ridusse infine il perimetro della cappella, restringendola con un altro muro, parallelo a quello costruito a chiusura dell'antico arco e frontespizio a sesto acuto verso ponente. Tra la parete absidale di via de' Libraj, obliqua a nord-est, e il nuovo muro di rettilineo della cappella, rimase pertanto una intercapedine (n²) di un metro e 1/2 circa di larghezza e lunga quanto l'originaria cappella affrescata da Buffalmacco.

L'intercapedine fu riannucata ed imbiancata; fu tagliata da una volticciola che divide in due l'originario finestrone, che un tempo illuminava la cappella da levante, e la stanzetta divenne infine ricetto di attrezzi e di paramenti da chiesa.

Scomparvero in tal modo, tra il 1627 e il 1628, le ultime tracce visibili degli affreschi di Buffalmacco che il Vasari aveva studiati, descritti, lodati. Infatti il Milanesi, nel 1878, annotando la vita di quel « piacevole pittore », avvertiva a proposito delle pitture di Bonamico in Badia: « e queste e quelle d'Ognissanti, sono perite ».

Ma la notizia fortunatamente era solo in parte precisa. Sono stati sufficienti e un po' di amore e un po' di iniziativa perchè il miracolo della resurrezione si compiesse. Il 13 luglio 1910 facevo inviare dalla nostra Soprintendenza per i monumenti di Firenze, un rapporto circa gli affreschi di Buffalmacco, domandando la

(1) ARCH. DI STATO DI FIR., *Badia*, 78, vol. 101, c. 81.

(2) Cfr. MILANESI, *Sulla storia dell'arte toscana*, ed. Siena, 1873, pp. 353-356.

(3) ARCH. DI STATO DI FIR., *Badia*, ins. 335. cc. 12', 13, 13', 41.

facoltà per tentarne la ricerca. Dava incoraggiamento a far ciò la presenza di un gruppo di quattro aureole le quali, di sotto il bianco, presso lo sguancio sinistro della finestra, lasciavano intravedere la sagrinatura e il rilievo, e tracce d'oro e di colore. Il 21 luglio, il direttore generale Corrado Ricci rispondeva affermativamente autorizzando le indagini. Sgombrato il ricetto, il lavoro fu affidato alle cure intelligenti del restauratore Domenico Fiscali.

Sotto l'imbiancatura e il rimpello a calce, del 1628, l'intonaco originale, affresco, fu a poco a poco scoperto: imbevuto di sali e d'umidità tremava e si sfarinava sotto l'azione dei ferri per quanto cautamente adoprati. Sul principio ogni speranza parve venire a mancare. Con iniezioni di cemento liquido si cercò di rimaritare l'intonaco affresco col muro, ristabilendone, per quanto era possibile, la coesione e la consistenza. Si comprese subito la discontinuità impaziente della tecnica usata da Buffalmacco. In alcune zone il buonfresco era ancora solidissimo, il colore vivace, smaltato, quasi da pensare ad un encausto; in altre, l'artista aveva lavorato e velato a secco: i colori più tenui, gli incarnati, i verde-chiari, i rosei, le sfumature gialle, sfiorivano e cadevano con la rezzola della calce sovrapposta. Si praticarono delle imbibizioni acetose per ottenere la fermatura del colore.

Con paziente e assiduo lavoro, in pochi giorni, la parete di fondo dell'antica cappella de' Giochi e Bastari, e le due pareti laterali erano completamente scoperte, dal pavimento all'impostare della volticciola. L'inizio dello zoccolo, affresco con formelloni di finto marmo venato a colori, indicava con precisione la linea e l'altezza del piano dell'antico presbiterio della 2ª Badia, spiegando perfettamente le parole del Puccinelli: nel disfare, l'anno 1663, il pavimento vecchio « si trovarono la tribuna e le cappelle laterali fondate dalla principessa Willa, le quali erano state tagliate fin'al fine delle finestre e ripiene di terra l'anno 1284, sopra delle quali si era fabbricato l'altro presbiterio con una lunga e alta scalinata che tirava dove di presente è il pilastro contiguo al coro, verso al corno dell'evangelio, sin'all'altro contiguo alla porta dove finisce la muraglia dell'altare della cappella di s. Bernardo ». La cappella cioè fondata sulle rovine di quella de' Giochi e Bastari e detta non più del Crocifisso, ma di s. Bernardo dalla celebre tavola ivi-esistente, dipinta da Filippino Lippi, fra il 1480 e 82, per commissione di Piero di Francesco del Pugliese e pervenuta nella chiesa di Badia, a tempo dell'assedio di Firenze, del 1530, dal monastero cassinese delle Campora fuori la Porta romana.

II. Le quattro scene della « passione » di Cristo e alcuni elementi storici per la vita di Buffalmacco.

Per chi entri oggi in quell'angusto angolo della Badia, cara a Dante, sarà agevole ricostruire idealmente la cappella de' Giochi e Bastari, e aver completa la visione delle grandi scene della « passione » di Cristo, le quali si svolgevano in doppio ordine, da destra verso sinistra, istoriando le tre pareti di mezzogiorno, di levante e di tramontana.

Le storie, date le dimensioni di quelle tornate in luce, che misurano circa due metri e mezzo di larghezza per altrettanto di altezza, non potevano essere più di dodici: di eguale misura le otto storie delle pareti laterali; di minore ampiezza le quattro affrescate sulla parete di levante, dato il vano occupato dall'apertura della lunga finestra a doppio sguancio.

Più ardua è la determinazione delle singole scene, data la libertà interpretativa degli apocrifi e le novità iconografiche proprie di Buffalmacco; nè altrettanto facile è supporre che cosa fosse dipinto nei pennacchi della volta a nervature e lungo i pilastri.

Delle dodici storie, quattro sole sono tornate in luce, e frammentariamente. E cioè: *Cristo insultato*, *Cristo fustigato*, *Cristo sulla via del Calvario*, *Giuda impiccato* e *Pilato in carcere*. Le quattro scene appartengono alla zona inferiore del ciclo, fra la linea dello zoccolo affrescato e l'impostare della volticciola. Assai deperiti, per le condizioni dell'intonaco, sono i dipinti rappresentanti *Cristo insultato*, sulla parete a sud, e *Cristo fustigato*, presso lo sguaucio destro della mezza finestra; in migliori condizioni il *Cristo sulla via del Calvario*, a sinistra della finestra, e le scene di *Giuda impiccato* e *Pilato in carcere*, sulla parete nord.

Degli affreschi che il Vasari ammirò e descrisse nel 1568, soltanto sono rimaste le figure di Pilato e Giuda: « ma particolarmente mostrò ingegno e facilità in un Pilato che vi dipinse in prigione ed in Giuda appiccato a un albero ». Sono irrimediabilmente perdute le scene che rappresentavano *Gesù quando lava i piedi ai discepoli*, dove Buffalmacco aveva atteggiato il volto di Cristo a « umiltà e mansuetudine grandissima », e *Gesù menato a Erode*, dove l'aspetto dei giudei ispirava « fierezza e crudeltà ».

Lo zoccolo, già l'abbiamo detto, è costituito da grandi formelle a imitazione di marmo venato, d'intonazione rosea. Una fascia, lavorata a tarsie policrome, ricorre attorno alle storie; gli sguauci interni del finestrone hanno intagli a chiaro-scuro e quadrilobi figurati, ridipinti in gran parte. Il mezzo busto di un Cristo benedicente occupa il fastigio strombato dello sguaucio. L'elemento decorativo apparisce adunque, nel suo insieme, di schietta derivazione giottesca. E così dicasi dei nimbi circolari intaccati da sagrinature profonde.

Non altrettanto può ripetersi della composizione delle scene e della costruzione delle figure. Una originalità schietta di ideare e una larghezza di rappresentare, colpiscono all'improvviso. Si comprende subito che non siamo dinanzi ad un timido ripetitore di composizioni già pensate da altri, di scene già fatte e vedute, di aggruppamenti con disposizione, ispirazione e stilizzazione gotica. Negli affreschi ritrovati vi è la fattura di una mano ancor rude, ma pronta e sincera; vi è la rivelazione di uno spirito innovatore che non ha freni che lo impiglino, nè ha orme da ricalcare. Le sue donne sono quelle che si affliggevano e pregavano nei monasteri e nelle chiese di Firenze; i suoi uomini, duri e volgari, erano i popolatori de' fondachi e della taverna.

L'arte trecentesca rivela qui un suo accento nuovo di passione e di verità. Gli insultatori dalla faccia camusa che si gonfiano le gote di saliva e si protendono per sputare addosso al Signore; i due manigoldi dalle spalle quadre che tengono con una mano fermo Gesù vibrando con l'altra la sferza; il Cristo nudo che ha plasticità di statua; le Marie che esprimono per l'atteggiamento del viso un accordo supremo di dolore, dal pianto urlante e disperato al pianto chiuso e muto senza più lacrime oramai; la ferocia del giudeo inesorabile, armato e minacciante anche contro delle povere donne — uomo dalla faccia torva di sanguinario con gli zigomi ossuti e la fronte bassa e aggrottata —; la malinconia di Cristo che sulla via della morte si volge sotto la croce ed ha un rassegnato estremo saluto per le donne che piangono; la spettrale figura di Giuda penzoloni dal ramo curvo dell'albero, stretto alla gola dal laccio, col livido capo piegato sul petto, con la bocca semi-aperta, co' bianchi denti sbarrati; Pilato nella carcere di Tiberio che apparisce tra

le spranghe della finestra in atto di suicidarsi, mentre nell'aria due diavoli volteggiano e attendono per ghermir l'anima dannata appena esalerà dal corpo, tutto questo può dare una sicura idea della grande arte di Buffalmacco.



Buffalmacco. — Particolare della salita al Calvario. — Firenze, Chiesa di Badia.

Ho tentato invano de' raffronti. Nella prima metà del XIV° secolo, noi dobbiamo constatare che s'inizia con Buffalmacco la scuola del naturalismo pittorico. Bonamico apparisce come un solitario che le correnti giottesche, impetuose sul nascere, non sanno trascinar seco. Taddeo Gaddi e i gaddiani, Andrea Orcagna e gli orca-gneschi, Bernardo Daddi e i daddeschi costituiscono una linea coeva e collaterale, ma ben separata e distinta da quella segnata dal maestro di Badia. A mezzo il 300,

o poco oltre, la fonte dei giotteschi è presso che inaridita e non dà più artefici, ma degli umili coloritori di immagini e di schemi. Buffalmacco prelude e prepara Masolino e Masaccio, e in questo precipuamente sta l'importanza degli affreschi scoperti.

Chi prima di Bonamico avea interpretato con tanto senso realistico, tragico e umano, il suicidio di Giuda? L'evangelista Matteo narra che appena Gesù fu arrestato « tunc videns Judas, qui eum tradidit, quod damnatus esset, poenitentia ductus, retulit triginta argenteos principibus sacerdotum et senioribus, dicens: peccavi tradens sanguinem justum. At illi dixerunt: quid ad nos? Tu videris. Et, projectis argenteis in templo, recessit, et abiens laqueo se suspendit ». Ma sin qui non vi è dramma, e Buffalmacco ne trae gli elementi da Jacopo da Voragine che al testo del vangelo aggiunge come il corpo del traditore crepò per metà vuotandosi degli intestini, che scivolarono al suolo. Il vomito interno non salì alla sua bocca perchè le labbra, che avevano baciato il volto glorioso di Gesù Cristo, non potevano essere profanate, e poichè aveva recato ingiuria agli angeli, nel cielo, e agli uomini, sulla terra, meritò di morire sospeso tra cielo e terra.

Ora, nell'affresco di Buffalmacco tutto questo è avvenuto: il ventre si vede squarciato e le budella ammatassate, e il corpo e la testa e gli arti hanno la pesantezza e l'abbandono di chi penzola nel vuoto, e dietro a quel cadavere e a quell'albero fronzuto l'aria circola e dà l'illusione che al primo alito di brezza lo spettrale suicida, tenuto dal laccio, oscillerà, dondolando e girando su sè medesimo.

Questo senso di realtà è ottenuto da Buffalmacco con un metodo che gli affreschi ritrovati additano chiaramente. Egli disegna d'impressione; non graffia l'intonaco. Ferma rapidamente col pennello le linee essenziali della rappresentazione, poi con le masse di colore, coi toni, con le luci dà consistenza e rilievo alle sue figure: le atteggia, le fa di ossa e di carne, le veste. L'insieme è sempre raggiunto: largo, movimentato, evidente. Il dettaglio, se non è colpito alla prima, tradisce la cura e lo sforzo dei tentativi susseguenti. Così si indugia attorno ad un lembo di veste che non piega come vorrebbe o ad una mano che non stringe e non serra, nervosamente, come egli sentiva. Si deve a questa inquietudine il veder trapassato il momento del buon fresco e la necessità di rifare, di ritoccare, di sovrapporre colori a secco.

L'occhio è felice, equilibrato: le architetture, i cui elementi sono di pretta derivazione romanica, rivelano qualità prospettiche naturali. Le costruzioni massicce, le logge sostenute da esili colonne, rese più svelte dagli alti piedritti impostati sui capitelli, si allineano, svolzano, si allontanano.

Ai fondi proporziona le figure, e le imposta e le pianta con tentativi e con ardimenti di scorci, spesso riusciti.

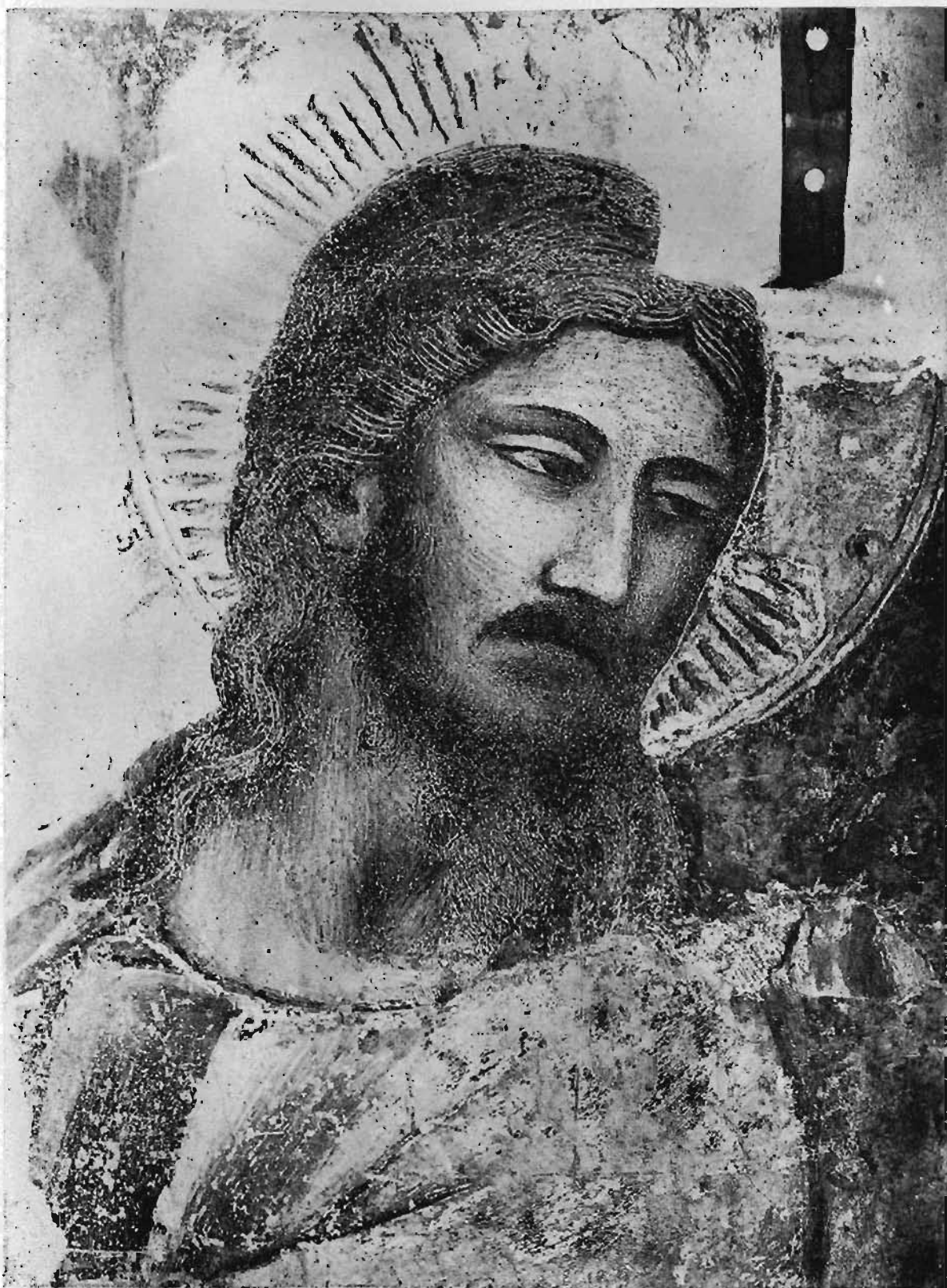
Della tavolozza è signore; ma quattro note predilige: il rosa, il verde, il giallo e l'amaranto, e le accozza e ne sfuma le tonalità in modo delizioso, dando all'insieme un senso di calma e di vigore.

La ricomparsa di questo artefice sconosciuto, che illumina di nuova luce la storia della pittura fiorentina del primo 300 e conferma in Firenze l'esistenza di una corrente pittorica che precorre e prepara Masaccio, indipendentemente dalle più dirette influenze brunelleschiane e donatellesche, spinge con legittima curiosità a rintracciare la vita di Buffalmacco per fissarne gli elementi storici, per studiare i limiti di tempo in cui egli svolse la propria attività, per indagare le influenze d'ambiente e d'arte che poterono su lui.





BUFFALMACCO. — Flagellazione di Cristo. — Firenze, Badia.



BUFFALMACCO. — Testa di Gesù (particolare della Salita al Calvario). — Firenze, Badia.



Le prime e più autentiche notizie sulla vita di Buffalmacco — prime in ordine di tempo rispetto allo scrittore che le tramandò, ma non prime in ordine biografico rispetto all'artista — ci sono conservate dal Boccaccio.

Gli storici dell'arte i quali, sino ad oggi, si sono riferiti a questa fonte, sembra che sieno stati come distratti dal lieto elemento narrativo del Certaldese, in modo da trascurare affatto il prezioso materiale biografico che dalle novelle poteva ricavarsi. Dilettò più la burla, di quello che non interessasse il pittore, e la sfortuna che annullò e distrusse presto le opere di Buffalmacco non invogliò alcuno ad indagarne la vita, ponendo a confronto le lodi che gli vennero tributate nei diversi secoli con le manifestazioni artistiche di cui si mostrò capace.

Il *Decameron* fu messo insieme dopo la peste del 1348. Il Boccaccio, nato nel 1313, aveva allora 35 anni. Da Elisa, nell'ottava giornata, fra i lieti ozii della villa fiorentina, dove l'allegra brigata si era raccolta immemore della morte, fa narrare la « novelletta non men vera che piacevole » ricordante i « dipintori » Buffalmacco e Bruno, « uomini sollazzevoli molto, ma per altro avveduti e sagaci »; sono gli spensierati compagni di Nozzo di Perino, pittore esso pure, conosciuto più comunemente col soprannome di Calandrino, abitante in Firenze, al Canto alla Macina, nel popolo di s. Lorenzo. — Vecchio e ingenuo Calandrino, giovani e arguti i compagni, « de' modi suoi e delle sue simplicità sovente gran festa prendevano ».

Dalle parole della novella: « fu, ancora non è gran tempo, un dipintore chiamato Calandrino », noi possiamo arguir subito come il Boccaccio facesse raccontare di persona da lui non conosciuta, ma vissuta pochi anni avanti l'epoca della pestilenza.

Dei dati assai più interessanti aggiunge poco appresso:

Quando Maso del Saggio, presi accordi con un compagno, per burlarsi della dabbennaggine di Calandrino, parla alto, in modo da esserne udito, delle virtù delle varie pietre e descrive la beata contrada di Bengodi co' suoi monti di parmigiano e i rivoli di vernaccia, Nozzo si trovava « nella chiesa di s. Giovanni » « attento a riguardar le dipinture e gl'intagli del tabernacolo, il quale è sopra l'altare della detta chiesa, non molto tempo avanti postovi ».

Appena Nozzo ebbe attaccato discorso con Maso del Saggio ed ebbe saputo che nel fiume Mugnone si trovava la bruna pietra virtuosa, detta *elitropia*, « la quale chi la porta sopra non è veduto da niun'altra persona », corse a cercare di Buffalmacco e di Bruno, « li quali spezialissimamente amava », per confidar loro il segreto e iniziare insieme il rinvenimento della pietra. « Diessi adunque a cercar di costoro, acciò che senza indugio, e prima che alcuno altro, n'andassero a cercare, e tutto il rimanente di quella mattina consumò in cercargli. Ultimamente, essendo già l'ora della nona passata, ricordandosi egli che essi lavoravano nel Monistero delle donne di Faenza, quantunque il caldo fosse grandissimo, lasciata ogni altra sua faccenda, quasi correndo n'andò a costoro, e chiamatigli, così disse loro: Compagni, quando voi vogliate credermi, noi possiamo divenire i più ricchi uomini di Firenze », « potremo arricchire subitamente, senza avere tutto 'l dì a schiccherare le mura a modo che fa la lumaca ».

Il restante dell'avventura è noto, ma da questi elementi, ed è ciò che preme, noi possiamo determinare con precisione l'epoca nella quale Buffalmacco e Bruno affrescarono la chiesa per le monache di Faenza.

Nel 1313 i consoli dell'arte di Calimala stabilivano che il pittore Lippo di Benivieni, « qui presentialiter pingit figuras et picturas tabernaculi ponendi in ecclesia sancti Johannis », fosse confermato col consueto salario, sino alle calende di gennaio

dell'anno seguente, allo scopo di completare le figure e ornamentazioni al tabernacolo medesimo, « que multum alluminant et delectant corda et oculos civium et singularum personarum aspicientium eas » (1). Una concordanza più stretta e diretta tra queste parole e il passo della novella del Boccaccio sarebbe difficile riscontrarla.

Nel 1318 (stile fior.), il 17 febbraio, e cioè a meno di un quinquennio di distanza, si ha per certo che Calandrino era morto, e da tempo. In un atto testamentario, di tale anno e giorno, rogato da ser Lando di Ubaldino da Pesciola, il figlio di Calandrino infatti è così ricordato: *Dominicus olim Calandrini* (2).

Se nel 1313 le pitture del tabernacolo — da non confondersi con quello posteriore di Andrea Pisano — non erano terminate, e Calandrino, morto verso la fine del 1317, entrò nel Battistero di s. Giovanni « a riguardar le dipinture e gl' intagli del tabernacolo » « non molto tempo avanti postovi », si deve con certezza pensare che ciò avvenisse nel ristretto limite de' tre anni corsi fra i primi del 1314 e il cadere del 1317; e se, uscito dal Battistero, « ricordandosi egli » che Buffalmacco e Bruuo « lavoravano nel Monistero delle donne di Faenza », « quasi correndo n'andò a costoro », si può con sicurezza storica affermare e stabilire che durante questo medesimo triennio 1314-1317 Buffalmacco era già innanzi nella fama e nell'arte, se imprendeva ad affrescare scene della vita di Cristo nella chiesa annessa al Monastero delle donne di Faenza.

La chiesa infatti, a questo tempo, doveva essere di recentissima costruzione. Ce lo confermano un deliberato del Comune di Firenze del 21 dicembre 1291, col quale si stabiliva di venire in soccorso alle monache di Faenza, dimoranti in Campo Corbolini, presso il ponte del Mugnone, con una elemosina di 50 lire per contribuire all'edificazione della loro chiesa (3), e un ricordo della consacrazione dell'altare avvenuta il 5 maggio 1297 (4).

L'aver potuto determinare con sicurezza l'epoca degli affreschi per la chiesa delle donne di Faenza, significa aver circoscritte nel tempo le prime manifestazioni rivelatrici del valore di Buffalmacco. Tutti gli storici dell'arte prendon le mosse da questa chiesa, sulle cui rovine sorse qualche secolo più tardi l'attuale Fortezza da Basso, per narrare la vita artistica del giocondo pittore. Tra gli altri, primo e più autorevole, il Ghiberti ne' suoi *Commentarii* con parole di altissima lode:

(1) Cfr. MILANESI G., *Nuovi docc. dell'arte toscana*. Firenze 1901, p. 19.

(2) ARCH. DI STATO DI FIR. *Protocolli di ser Lando di Ubaldino*, I, 38, c. 15. Cfr. BALDINUCCI F., *Notizie de' professori del disegno*, ed., Firenze, 1845, vol. I°, p. 150 e MILANESI G., op. cit. p. 22.

(3) Cfr. PASSERINI L., *Il corso del torrente Mugnone in Curiosità storico-artistiche fior.* Firenze 1875, serie II, p. 98.

(4) Il Convento delle Donne di Faenza prese nome dalla fondatrice beata Umiltà da Faenza, seguace della Regola vallombrosana. E diede nome, e lo conserva tuttora, alla via che vi adduceva e alla porta della città vicina al convento, presso un ponte del Mugnone. La prima pietra del convento, che vuoi fosse architettato da Niccolò pisano, fu posta il 14 marzo 1282 (st. fior.). Nel 1291 sussidiò la costruzione della chiesa il Com. di Fir.; il 5 maggio 1297 ne consacrò l'altare, dedicato a s. Giov. evang., il vescovo di Fir. Franc. Monaldeschi. Ma la chiesa non era terminata come appare da un diploma del detto vescovo che concedeva indulgenze a chi aiutasse con elemosine il termine della costruzione. Nel 1324 il monastero subì i primi danni per la 3ª cinta delle mura cittadine; nel 1331 le suore chiedevano alla Repubblica riparo per il danno sofferto, finchè, iniziati i lavori per l'assedio, la notte del 24 sett. 1529, i cittadini rovinavano la chiesa e il convento e vi posero il fuoco, dopo di aver fatto sgombrare le suore. Cfr. RICCA, tomo I, pp. 357-361; GUIDUCCI, *La vita di s. Umiltà*; Fir. 1722, lib. II, cap. 18; D. M. MANNI, *Sigilli*, Fir. 1739, tomo I, p. 24; ID. *Illustr. stor. al Boccaccio*, Fir. 1742, pag. 496; LAMI G. *Antich. toscane*, Fir. 1766, tomo I, c. XXXIII-XXXV.

« Bonamico fu eccellentissimo maestro; ebbe l'arte da natura; durava poca fatica nelle opere sue. Dipinse nel monistero delle donne di Faenza, ch'è tutto egregiatamente di sua mano dipinto, con moltissime istorie molto mirabili. Quando metteva l'animo nelle sue opere, passava tutti gli altri pittori. Fu gentilissimo maestro. Colori freschissimamente » (1). Antonio Billi aggiunge le argute trovate di Buffalmacco e di Bruno, mentre dipingevano per le suore. Saputo « che quelle havevano vernaccia molto buona et feciono disegno come potessino assaggiarla, et cominciorno a dipignere le fiure scolorite. Et addimandati dal castaldo, perchè così le facdessino, rispuosono, che bene si farebbono colorite, se qualche volta si



Buffalmacco. — Gruppo delle Marie piangenti. — Firenze, Chiesa di Badia.

spruzzassino la bocha con qualche buono vino; onde il castaldo cominciò a dare loro alle volte di decta vernaccia et alle fiure tornò il colore in viso ». E un'altra astuzia ancora narra il Billi, che riferisco secondo la lezione del codice Petrei: « Usavano le monache anchora dare loro[cioè a Buffalmacco e Bruno]a mangiare assai agli et cipolle, et loro cominciorno a far le fiure, che volgievano le spalle nè si vedeva il dinanzi, et dimandati perchè in tal modo le facevano volte, che alle monache non satisfacievano niente, così rispuosono: Non vi maravigliate di questo, perchè le suore ci danno a mangiare tanti agli e cipolle, el quale puzzo tanto dispiace a queste figure che tutte ci voltano la stiena, come vedete, per non sentire il nostro tristo fiato. Et così fu cambiato loro vita et le fiure tornarono ben fatte » (2).

Altrettanto, ricopiando il Billi, ripete l'Anonimo gaddiano (3). Il Vasari, nell'edizione del 1568, entra ne' dettagli artistici: « Buffalmacco dunque, fra le prime

(1) In VASARI, *Vite* ecc. ediz. Le Monnier, Firenze 1846, Vol. I.

(2) Cfr. *Il libro di Ant. Billi*, ediz. FREY, Berlin, 1892, pp. 11-13.

(3) Cfr. *Il cod. dell'Anonimo gaddiano*, ediz. C. DE FABRICZY, Firenze, 1893, pp. 38, 39.

opere che fece, lavorò in Firenze nel monastero delle donne di Faenza, che era dov'è oggi la cittadella del Prato [detta di s. Giov. Batt. o Fortezza de Basso] tutta la chiesa di sua mano, e fra l'altre storie che vi fece della vita di Cristo, nelle quali tutte si portò molto bene vi fece *l'Occisione che fece fare Erode de' putti innocenti*. Nella quale espresse molto vivamente gli affetti così degli uccisori come dell'altre figure, perciocchè in alcune balie e madri, che strappando i fanciulli di mano agli uccisori si aiutano quanto possono il più, colle mani, coi graffi, coi morsi e con tutti i movimenti del corpo, si mostra nel di fuori l'animo non men pieno di rabbia e furore che di doglia ».

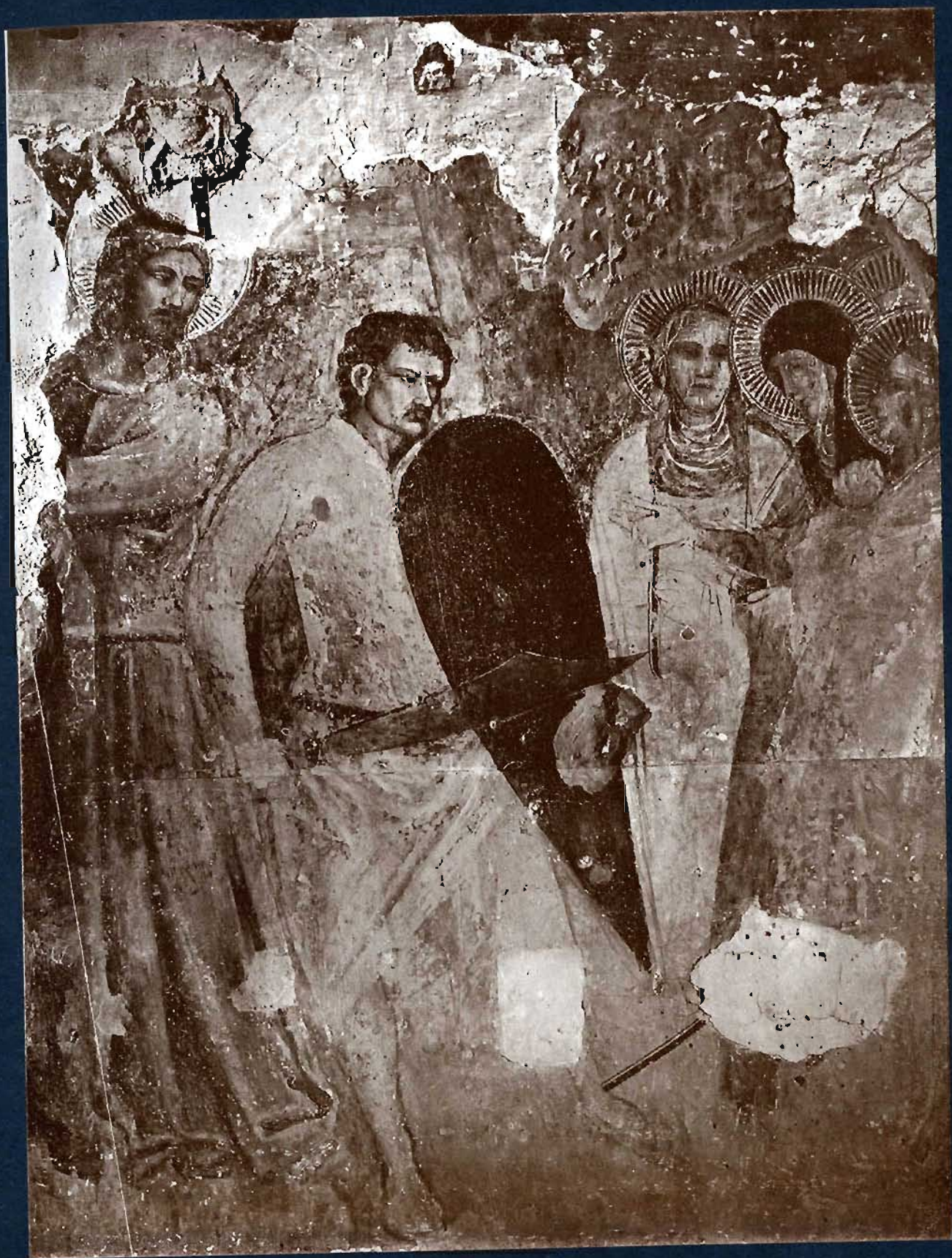
Il sentimento naturalistico, che spiega le parole del Ghiberti « ebbe l'arte da natura », si manifestava dunque già vivo in lui sino dalle prime ideazioni pittoriche.

Alle burle narrate dal Billi, il Vasari ne aggiunge una nuova, sempre relativa agli affreschi delle monache di Faenza. Le suore che talora occhieggiavano e spiavano tra le assi dell'intavolato, fatto costruire da Buffalmacco a mo' di chiusa, vedendo Bonamico lavorare in farsetto e non portare nè cappuccio nè mantello, temerono che invece di un artista si trattasse di « qualche garzonaccio da pestar colori » e gli fecer sapere che avrebbero voluto vedere il maestro e non colui. Buffalmacco intese. Posti due deschi uno sopra l'altro, e in alto una brocca, copri tutto acconciamente con un « mantello alla civile » e, messo un pennello di traverso al beccuccio della brocca, se ne andò. Le monache pensando che il vero maestro oramai fosse giunto, ne furono liete; ma altrettanto fu grande lo stupore quando, dopo quindici giorni, salite una sera sul palco per vedere il progredire de' lavori compresero la beffa.

Si era certo nel periodo della giovinezza spensierata. Nuove indagini nel campo novellistico potranno servire a coordinare altri fatti, utili a delineare storicamente la vita del pittore.

Abbiamo già accennato come l'arte di Buffalmacco cammini parallela ma lontana dalla maniera de' giotteschi. Il Sacchetti, che si ritiene morto nel 1400, ci dà notizia infatti come Buffalmacco « nella sua giovinezza » fu « discepolo d'uno che avea nome Tafo, dipintore » e come con lui convivesse in qualità di garzone. Fu a Tafo, uomo « attempato », che Bonamico apparecchiò la burla facendo processionare di notte tempo sulle mura della camera del maestro gli scarafaggi, con le candeluzze accese infisse sulle reni, per non alzarsi troppo di buon'ora al lavoro, rivelando a Tafo impaurito come tali apparizioni fossero dovute ai demoni irati contro il maestro che dipingeva altro che Dio e santi: « quando la notte, ch'è demoni hanno maggiore potenza, ci sentono levare a vegliare, per audare a dipingere quello, di che portano grand'ira e dolore, giungono con grand'impeto a turbare questa così fatta faccenda ». La trovata ebbe il proprio effetto, finchè Tafo, visto che i diavoli non riapparivano oramai da parecchio tempo, una notte si risolse di svegliare Buffalmacco per dar compimento ad una tavola che Tafo medesimo aveva preso a dipingere per l'abazia de' monaci cassinensi di Buonsollazzo. La notte seguente gli scarafaggi processionavano di nuovo, e l'interpretazione, data alla cosa da Buffalmacco, parve per la gente semplice dovuta « a ispirazione divina o per rivelazione ». Dalla storia degli scarafaggi comincia la sua emancipazione d'artista: « e da questa ora innanzi da molto più fu tenuto e di discepolo con questa fama diventò maestro. Parteudosi da Tafo, non dopo molti di fece bottega in suo capo, avvisandosi d'essere libero e potere a suo senno dormire » (1).

(1) Cfr. SACCHETTI F., *Le novelle*, Firenze 1861, nov. 191, pp. 146 a 151.



BUFFALMACCO. — Particolare della Salita al Calvario. — Firenze, Badia.

Il Sacchetti chiama il maestro di Bonamico, Tafo, usando il soprannome con cui più comunemente solevasi appellare l'artista, e, « Andreas, vocatus Tafus, olim Ricchi », trovasi scritto nella matricola de' medici e speciali del 1320 (1).

Una pagina dei primi tempi della emancipazione di Bonamico dal maestro, che ebbe fama di buon musaicista e dal quale dovè apprendere il modo largo del comporre, se non la vivacità e naturalezza del fare, è pur narrata dal Sacchetti nella novella 192, allorchè « essendo Bonamico » « maestro in suo capo e vago di dormire e di vegliare secondo il tempo, perocchè gli convenia esercitare l'arte altramente quando era sopra sé che quando era sotto altrui come discepolo », inciampò in quella vicinanza che si levava avanti giorno a filar lo stame al filatoio, disturbandolo grandemente per esser uso Buffalmacco di vegliare « da dopo cena infino a mattutino sì che a mattutino andava a dormire. E 'l pennello si riposava quando il filatojo cominciava ».

Ma presto troviamo Bonamico che fa compagnia d'arte con Bruno di Giovanni, orditore inesauribile di bèffe, quanto artista di poca fama e di più umile merito, se, non riuscendo a dare alle figure l'espressione voluta, fu consigliato da Buffalmacco di fare uscire dalla bocca delle figure medesime una iscrizione che indicasse quello che ciascuna voleva significare. Fu un compagno adunque, non un collaboratore, un « dipintore di camere », come allora si diceva, non un maestro (2).

Appartengono a questo tempo le *storie della vita di Gesù* per le donne di Faenza, già sopra ricordate, e le pitture decorative eseguite per Niccolò Cornacchini nelle sue belle possessioni di Camerata, sui colli fiesolani, quando i due compagni, « per ciò che il lavoro era molto », si associarono il pittore Nello di Bandino e il vecchio Calandrino, parente a Nello per parte di moglie (Bocc., nov. 5^a, giorn. IX^a). Sempre di questo periodo è il lauto banchetto scroccato da Buffalmacco, da Bruno e da Nello alle spalle del povero Nozzo al quale avevano dato ad intendere che era gravido (nov. 3^a, giorn. IX^a), e l'altra burla del porco, ordita pure ai danni di Calandrino (nov. 6^a, giorn. VIII^a), e quella infine, più tremenda, preparata a maestro Simone medico, che venuto in Firenze « prese casa » nella « via del Cocomero », vicino ai due pittori « la compagnia de' quali era continua » (nov. 9^a, giorn. VIII^a) (3).

Quest'ultima novella, dove Buffalmacco ci è descritto come « grande et atante della persona » e dove si fa ricordo della « piazza nuova di s. Maria Novella » e degli « avelli rilevati che poco tempo ha si fecero di fuori a s. Maria Novella », per tale particolare circostanza sembrerebbe dovesse riferirsi a qualche anno avanti il 1314, quando cioè, dopo aver costruiti gli avelli dinanzi alla chiesa domenicana, si cominciarono ad addossarne anche esternamente alle mura del chiostro. Del 12 gennaio 1314 (st. fior.) è infatti l'allogagione dell'avello marmoreo de' Mannelli, preso a scolpire da m.^o Lapo di Ricevuto per esser posto vicino all'ingresso del chiostro de' Predicatori, accanto alla sepoltura di Taddeo di Tiero Diotalvi (4). Ma l'inciso della novella ricordante « santa Maria della Scala, verso il prato d'Ognissanti », sposta la data della novella medesima a qualche anno dopo il 1316, sapendosi per certo che solamente in tale epoca lo Spedale della Scala di Siena ottenne dalla Signoria di Firenze di poter erigere lo Spedale di s. Maria

(1) Cfr. VASARI, ed. Milanese, vol. I. p. 336, in nota.

(2) Ne potrebbe essere testimonianza la tavola 39 del Museo civico di Pisa, attribuita a Bruno di Giovanni. Cfr. BELLINI PIETRI, *Catalogo del Museo civ. di Pisa*. Pisa 1906, pp. 89-91.

(3) Si credè di identificare questa casa, ai tempi del Balducci, con quella dove oggi trovasi il Tabernacolo delle 5 lampade, in via Ricasoli, attribuendo pure a Buffalmacco un affresco ivi scoperto.

(4) MILANESI, *Nuovi doc.*, cit. p. 20.

della Scala verso il prato d'Ognissanti, fondato co' denari di Cione di Lapo Pollini (1).

Dati gli elementi cronologici e il contenuto delle novelle, si deve verosimilmente arguire che le avventure narrate dal Boccaccio doveron precedere in ordine di tempo l'andata di Buffalmacco e di Bruno di Giovanni a Pisa, ove può credersi fosser chiamati dopo la fama divulgatasi per gli affreschi condotti nella chiesa delle Monache di Faenza.

Il Ghiberti, continuando la breve biografia di Buffalmacco, attesta che Bonamico « fece in Pisa moltissimi lavorii. Dipinse a santo Pagolo a Ripa d'Arno istorie del Testamento Vecchio, e molte istorie di Vergini. Fu prontissimo nell'arte; fu uomo molto godente. Fece moltissimi lavorii a moltissimi signori, per insino all'Olimpia 408. Fuori Etruria, molto egregiamente fece molti lavorii nella città di Bologna. *Fu dottissimo in tutta l'arte*. Dipinse nella Badia di Settimo le *Storie di Santo Jacopo* e molte altre cose ».

Delle gite fuori di Firenze sono utile testimonianza altre due novelle del Sacchetti: quella che narra le prodezze della bertuccia di proprietà del vescovo d'Arezzo e quella relativa al s. Ercolano di Perugia dipinto con un diadema di lasche in capo. E la lode del Sacchetti non è meno superlativa e significativa della lode del Ghiberti. « Fu uno dipintore fiorentino, il quale ebbe nome Bonamico, che per soprannome fu chiamato Buffalmacco, e fu al tempo di Giotto e fu *grandissimo maestro*. Costui per esser buon artista della sua arte, fu chiamato dal vescovo Guido d'Arezzo » (nov. 161). E nell'altra di s. Ercolano: « Fu nei tempi di detto Bonamico allora che Perugia era in prospero stato, deliberato per li perugini che in su la piazza di Perugia fosse dipinto un santo Ercolano tanto magnificamente, quanto dipignere si potesse. E cercato qual dipintore *in superlativo grado* potessero avere fu messo loro innanzi questo Bonamico e così presono di mandare per lui » (nov. 169).

Il celebre vescovo ghibellino, Guido Tarlati d'Arezzo, sappiamo che fu mitrato da Clemente V nel 1313 e deposto da Giovanni XXII nell'aprile 1326. Se Buffalmacco « fu chiamato dal vescovo Guido d'Arezzo a dipingere una sua cappella, quando il detto vescovo *era signore d'Arezzo* », ciò non dovè avvenire che dopo il 1320, quando il Tarlati assunse il governo della repubblica aretina e in lui bollivano irrequieti gli spiriti ghibellini di conquista. Anche l'impresa parlante che il Tarlati commise a Buffalmacco « pregandolo gli dovesse fare nel suo palagio un'aguglia che paresse viva che fosse addosso a un leone e avesselo morto », confermerebbe, nel simbolo ghibellino vittorioso del simbolo guelfo, l'idee e i propositi del futuro incoronatore di Lodovico il Bavaro (2). Ma Buffalmacco, si sa, da buon fiorentino guelfo volle disperso l'augurio, al contrario « facendo un fiero e gran leone addosso a una sbranata aguglia » e se ne fuggì a Firenze.

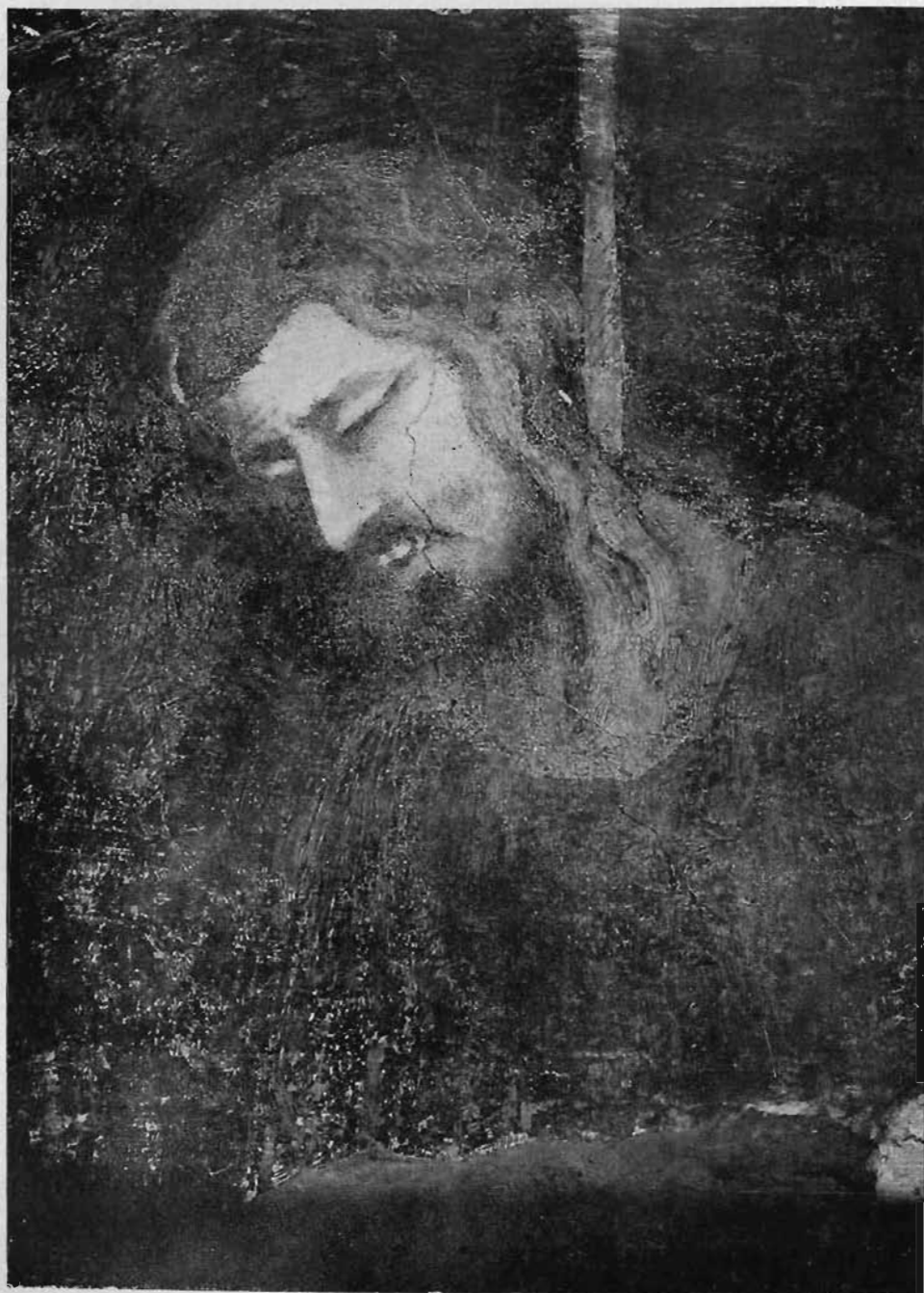
Mentre di Nozzo, di Nello e di Bruno sono rimasti alcuni accenni nei documenti d'archivio, ciò non è avvenuto, per quanto sino ad oggi conosciamo, per Bonamico.

Dagli scrittori moderni di storia dell'arte, compreso il Milanese, si era sempre stabilito come unico e ultimo limite, storicamente accertato, della vita di Buffal-

(1) MANNI D. M., *Illustr. ist. cit.*, p. 515.

(2) La cappella del Tarlati esisteva, nel Duomo d'Arezzo, sotto l'invetrata del Marcilla. Frammenti di figure si conservarono per molto tempo e si dice portassero la data 12 agosto 1333. O la data era 1323, o i dipinti, così datati, non furono quelli commessi a Buffalmacco dal vescovo Guido, morto nell'ottobre 1327. Cfr. PASQUI A. e M., *La Cattedrale aretina*. Arezzo, 1880, pp. 24 e 132.

macco, il 1351, desumendo la data dall'elenco degli artisti fiorentini iscritti nella Compagnia di s. Luca (1). L'elenco è posto di seguito ad una copia degli antichi



Buffalmacco. — Particolare del Giuda impiccato. — Firenze, Chiesa di Badia.

Capitoli et ordinamenti della Compagnia anzidetta, copia redatta, a quanto sembra, nel 1350, sopra un più antico originale del 1349. A quest'anno anche il Baldinucci

(1) Cfr. GUALANDI, *Mem. orig. di B. A.*, Bologna, 1845, p. 178. ARCH. DI STATO DI FIR., *Acc. del Disegno*, cod. n. I.

fa risalire l'origine della Compagnia, dove ebbero parte, nel primo consiglio, Bernardo Daddi e Jacopo da Casentino; ma il Baldinucci medesimo trascrivendo, nel 1686, la copia de' *Capitoli* per il suo 5° decennale del sec. II, lasciò mutilo appunto l'anno della fondazione della Compagnia, per essere, anche al suo tempo, indecifrabile e annullato da una macchia che ha corrosa la cartapeccora: « et fu trovata et cominciata nelli anni domini. . . . xxxviii a di xvij d'ottobre ». Se tuttavia per la data dei *Capitoli* si può dubitare, tanto più non hanno cronologicamente un valore assoluto — almeno per moltissimi artisti — le date poste a fianco di ciascun nome elencato, per le aggiunte, le correzioni e le falsificazioni avvenute durante il corso di diversi secoli. Quasi tutti i nomi sono preceduti da una croce (✕) o da un punto (.); sono susseguiti dall'anno *mcccl* e dalle iniziali dei dodici mesi dell'anno: *g, f, m, a, m, g, l*, ecc. La data base, 1350, è poi sempre o diminuita o aumentata per ogni singolo iscritto; ma sarebbe difficile dire se la correzione si riferisca all'anno di entrata d'ogni singolo artista nella Compagnia, o, se invece, stia a determinare l'anno della morte di ciascuno di essi, come farebbe supporre il caso di Taddeo Gaddi al cui nome fa seguito la data base *mcccl* (1350) e l'aggiunta *xvj* (= *mcccl[xvj]*), anno certo della sua morte. Nel medesimo modo non possiamo assicurare se il punto (.), che trovasi presso qualche iniziale de' mesi, stia ad indicare l'anno dell'iscrizione nel ruolo o quello della morte.

Questo elenco della *Compagnia* ha dunque un valore e un interesse molto discutibili nella maggior parte de' casi; non ne ha affatto per quanto concerne Buffalmacco, tanto che meraviglia come non siasi fino ad oggi rilevato da alcuno.

✕ Bonamjco Cristofani d° Buffalmacco, MCCCLI

g f. m a. m g l a s o n d

leggesi attualmente nel cod. della vecchia Accademia del Disegno; ma in origine era tutt'altro che così. Studiata attentamente la scrittura del sec. XIV, si rileva che il nome originale dell'artista, segnato nell'elenco della Compagnia di s. Luca, era *Bonanno*, corretto, anzi falsificato, in *Bonamjco*, e ciò forse nel XVI.° secolo, riunendo in un *m* le prime tre aste delle due *nn*, riducendo l'ultima asta della seconda *n* in un *c*, e interpolando infine tra le corrette lettere *m c* un *j* lungo. Il patronimico *Cristofani* è di scrittura originale, ma grave rivelazione è che dopo *Cristofani* cominciava un nome per *to* che fu abraso per sostituirvi l'aggiunta grossolana, e credo cinquecentesca, d° *Buffalmacco*. E la falsificazione continuò nella data. Pensando alla tradizione dotta che poneva Buffalmacco, discepolo del Tafi e amico di Calandrino, morto assai avanti la pestilenza del Boccaccio, parve non fosse coerente lasciar la data *mcccl*, e convertito il terzo *c* (cento) in un *x* (dieci) si aggiunse alla cifra *l* (cinquanta) un *i* (uno), forse avendo in animo di scrivere 1-3-41 e non 1-2-41.

Cade in tal modo l'unico presunto documento storico, e a delimitare in qualche modo la vita del giocondo pittore, non rimane che la famosa disputa (Sacch. nov. 136), sorta a s. Miniato a Monte, intorno al « maggior maestro di dipignere, che altro, che sia stato da Giotto in fuori ». Ad essa presero parte Andrea Orcagna, Alberto Arnoldi e Taddeo Gaddi, a quel tempo già ricordato come colui che era stato « capo maestro dell'oratorio nobile di Nostra Donna d'Orto s. Michele ». La disputa può dunque assegnarsi a poco dopo l'anno 1359, e Buonamico era già tra i lontani ricordi di una generazione ormai spenta. Il sapere ad ogni modo il suo nome accomunato con quello di Cimabue, di Stefano e di Bernardo Daddi, è atte-

stazione di indiscusso valore, che trova conferma nelle parole pronunziate in quella disputa da Taddeo Gaddi, accennanti alla decadenza della pittura giottesca, quale appariva ne' primi decenni della seconda metà del secolo XIV: « per certo assai valenti dipintori sono stati, e che hanno dipinto per forma che è impossibile a natura umana poterlo fare; ma questa arte è venuta e viene mancando tutto di! »

III. Note di commento al testo Vasariano per l'autenticità degli affreschi di Badia.

Il Rumohr, nelle sue *Italinische Forschungen*, dedica una nota interessante a Bonamico Buffalmacco, negandone l'esistenza storica. Dopo avere accennato che anche l'esistenza e l'attività di Cimabue, dal Vasari in poi, non sono state documentate da nessun fatto ben fondato — il Rumohr scriveva nel 1827 — annota: « nemmeno dal diligente Domenico Manni, il quale pure nelle *Veglie piacevoli*, tom. II, pag. 26, il Calandrino delle novelle, contemporaneo di Cimabue, ha « illustrato con documenti. Da queste ricerche del Manni, risulta che Calandrino « visse e dipinse verso la fine del XIII secolo (1), per la qual cosa sarebbe da con- « cludere che quel Buffalmacco che burla Calandrino nelle *Novelle* del Boccaccio, sia « pure un contemporaneo di Cimabue ed abbia dunque dipinto con maniera bizan- « tina; un fatto che non sembra concordare con le pitture ad esso attribuite. Però « è da temersi che detto Buffalmacco appartenga solamente alla fantasia, ma in nes- « sun modo alla storia dell'arte. Come carattere allegro, egli poteva avere avuto una « certa celebrità popolare, e inoltre que' soprannomi, Buffalmacco e Bonamico, che gli « vengono dati dal Boccaccio e dal Sacchetti. Come pittore, invece, l'avremmo a cercare « nei vecchi contratti e pagamenti, però solamente sotto il suo vero nome di bat- « tesimo e paterno, il quale è dubbio. Imperocchè quello che il Vasari dice di questo « artista si fonda sopra un impasto di notizie del Ghiberti, relative ad un certo pit- « tore Bonamico, con quelle contenute nelle novelle del Boccaccio e del Sacchetti. « A ciò il Vasari sarà stato certamente persuaso dal fatto che il Ghiberti, dopo molte « lodi sul talento di Bonamico, fa menzione del suo carattere personale: *fu huomo « molto godente* — una cosa che può riferirsi certamente a quelle novelle. Il sopran- « nome Buffalmacco, appartiene al Boccaccio; Bonamico, al Sacchetti e al Ghiberti. « Vasari è il primo che ha fuso i due, nella sua pretesa biografia di Bonamico Buf- « falmacco. Qui sarà impossibile separare la storia dall'invenzione; tanto più che il « Manni asserisce — *Veglie piacevoli*, tom. III, Ed. Ven. 1762, p. 3 — che il pittore « Bonamico di Cristofano, che egli, forse per amore al novelliere, chiama pure Buf- « falmacco, solo nell'anno 1351 sia stato accolto nella Compagnia de' Pittori. Questo « certo non poteva essere il medesimo che alla fine del XIII secolo ha burlato Ca- « landrino, e, secondo il Vasari, già nel 1304 aveva ideato una festa allegorica.

(1) Dai documenti conservati nell'ARCHIVIO DI STATO DI FIR., che ho avuto cura di riscontrare, risulta:

1301, 20 luglio. — Calandrino è testimone ad un atto (*Protocollo di ser Grimaldo di ser Compagno da Pesciola*, G, 676, c. 59).

1318, 17 febbraio. — Domenico, figlio del fu Calandrino, è testimone ad un atto relativo a Tuccio da Monterecci (*Protocollo di ser Lando d'Ubaldo da Pesciola*, L, 38, c. 15).

1320, 4 febbraio. — Contratto matrimoniale di Domenico figlio del fu Nozzo, detto Calandrino, con m. Margherita (*Prot. id.*, L, 38, c. 671).

« Dunque qui si confondono diversi pittori, fatti e fantasie. Cfr. *Leti. pitt.*, tom. IV, « Lett. CXXXI, p. 128 » (1).

L'indagare linea per linea i passi del Boccaccio e del Sacchetti, relativi a Buffalmacco, era dunque necessario prima di giungere a commentare, in parte, quello che del « piacevole pittore » scrisse il Vasari. Era conveniente ricostruire storicamente la figura dell'artista, prima di attribuirgli definitivamente delle opere che segnano un'orma tanto importante nella storia dell'arte e che dissipando ombre così fitte, aprono la via a criteri nuovi sullo svolgimento della pittura fiorentina nella prima metà del 300.

Abbiamo, con documenti coevi, potuto fissare solamente pochi dati sicuri della vita di Bonamico; ma questo riflesso della storia nelle novelle, è di per sè sufficiente per distruggere l'ardita argomentazione architettata dal Rumohr.

Lo storico tedesco si palesa d'altronde allettato da un preconconcetto che vuol dimostrare corrispondere ad ogni costo alla verità. E sacrifica la verità stessa. È falsa asserzione infatti l'affermativa che la riunione del nome e soprannome, in Bonamico Buffalmacco, debbasi ad un fantastico accoppiamento del Vasari, il quale avrebbe tolto al Sacchetti e al Ghiberti il nome Bonamico, al Boccaccio il soprannome Buffalmacco, per poi fondere in una, due persone separate e distinte. Già sopra l'osservammo. Il Sacchetti, nella sua 161^a novella, quando parla del nostro artista, scrive: « fu uno dipintore fiorentino, il quale ebbe nome Bonamico, che per soprannome fu chiamato Buffalmacco, e fu al tempo di Giotto e fu grandissimo maestro ». Il nome e il soprannome del pittore ci erano dunque dati oltre un secolo e mezzo avanti che il Vasari compilasse la sua prima biografia su Buffalmacco, sapendosi che il Sacchetti è morto verso il 1400, e la prima biografia vasariana è del 1550. Del resto ad accomunare in una unica persona il « Bonamico », dei *Commentari* del Ghiberti, col « Buffalmacco » delle novelle del Boccaccio, basta l'identico ricordo che i due scrittori fanno della pittura « nel monistero delle donne di Faenza », per persuadersi che non si tratta di una « fusione » di nomi di persone diverse, ma di un unico artista appellato in due maniere differenti.

Il Rumohr ha voluto distruggere, con critica superficiale, quanto il Vasari aveva scritto. Con più acuta osservazione, sarebbe giunto invece ad altre conclusioni, circa la vita vasariana su Buffalmacco; sarebbe arrivato, almeno in parte, a separare la storia dall'invenzione — ciò che a lui sembrò impossibile — e i fatti dalle fantasie.

Sofferamoci pertanto sopra alcuni punti caratteristici della biografia di Bonamico, lasciataci dal Vasari.

Il confronto delle due redazioni, quella cioè del 1550 con quella del 1568, rivela anche sommariamente delle cose inattese.

... Buonamico detto Buffalmacco pittor fiorentino, celebrato dalla lingua di m. Giovanni Boccaccio nel suo Decamerone (Ed. 1550).

Buonamico di Cristofano, detto Buffalmacco pittore fiorentino, il quale fu discepolo di Andrea Tafi e come uomo burlesco celebrato da m. Giovanni Boccaccio nel suo Decamerone (Ed. 1568).

La interpolazione della 2^a redazione, « di Cristofano », ci serve di chiave per stabilire quando nel ruolo della Compagnia di S. Luca avvenne la falsificazione più

(1) RUMOHR VON C. F., *Ital. Forschungen*, tom. 2, Berlin, 1827, pp. 14-15 in nota.

sopra accennata. Il patronimico « *di Cristofano* » apparisce la prima volta nel Vasari, e nel 1568. Prima di lui il Boccaccio, il Sacchetti, il Ghiberti, Antonio Billi e l'Anonimo gaddiano, non ne avevano fatto cenno; il Vasari medesimo esclude il



Buffalmacco. — Pilato in carcere. — Firenze, Chiesa di Badia.

patronimico della 1^a redazione del 1550; si può dunque asserire, senza tema di confutazione, che il « *Bonanno Cristofani to...* », della Compagnia di S. Luca, fu falsificato in « *Bonamico Cristofani detto Buffalmacco* », anteriormente alla 2^a redazione del Vasari, cioè prima del 1568. Conosciamo troppo poco il processo elaborativo, di aggiunte e di correzioni, che ebbe per conclusione la 2^a ristampa delle *Vite* vasariane, per poter pensare, anche lontanamente, a chi spetti la responsabilità

della falsificazione del ruolo di S. Luca, e il suggerimento della errata notizia al Vasari. Questo fragrante episodio di falsità, certo deve metterci in sospetto, e si deve riconoscere che gli eruditi dei quali il Vasari si servì, per consiglio e per notizie, non sempre furono sinceri e coscenziosi. E la constatazione è tremenda, riflettendo che il Vasari è la fonte precipua della nostra storia dell'arte.

Compilando la 1^a redazione della biografia di Bonamico, il Vasari ebbe certo presente l'Anonimo gaddiano; ignorava ancora il testo delle novelle del Sacchetti. L'interpolazione del 1568 — « *il quale fu discepolo d'Andrea Tafi* » — deriva direttamente dalla nov. 191: « costui nella sua giovinezza essendo discepolo d'uno che avea nome Tafi dipintore ».

Lavorò nelle monache fuor della porta a Faenza (luogo oggi ruinato per farvi il Castello) tutta la chiesa di sua mano (Ed. 1550).

... Lavorò in Firenze nel monisterio delle donne di Faenza, che era dov'è oggi la cittadella del Prato, tutta la chiesa di sua mano: e fra l'altre storie che vi fece della vita di Cristo, nelle quali tutte si portò molto bene, vi fece l'occisione che fece fare Erode de' putti innocenti etc. (Ed. 1568).

Il Boccaccio e il Ghiberti dissero « monistero »; il Billi e l'Anonimo gaddiano « la chiesa ». Il Vasari aggiunse nella 2^a redazione, e per il primo, che gli affreschi rappresentavano storie della vita di Cristo. Il Vasari, descrivendo la strage degli Innocenti, è però da osservarsi che lo fece, non riferendosi all'affresco, già distrutto avanti il 1550, ma ad una « carta tinta » che ei possedeva, afferma di mano di Buffalmacco:

Finito il lavoro delle monache dipinse nella Badia a Settimo alcune istorie di s. Iacopo a' monaci di quel luogo (Ed. 1550).

Finita quest'opera, dipinse nella Badia a Settimo alcune storie di s. Iacopo nella cappella che è nel chiostro a quel santo dedicata, nella volta della quale fece i quattro patriarchi e i quattro evangelisti etc. (Ed. 1568)..

Il Ghiberti accenna alle « storie di s. Iacopo » nella Badia di Settimo in fine all'elogio di Buffalmacco; il Billi non ne fa menzione; l'Anonimo gaddiano, al quale attinse il Vasari, ricopia l'inciso del Ghiberti. Il Vasari per il primo enumera le figure de' santi, accenna al naturalismo espressivo di s. Luca; ma quello che per noi più interessa, s'indugia a studiare la tecnica del pittore. Rileva come Buffalmacco « per fare l'incarnato più facile » « usava di campeggiare per tutto di pavonazzo di sale, il quale fa col tempo una salsedine che si mangia e consuma il bianco e gli altri colori ». « L'io, soggiunge, che già pensava che a queste pitture avesse fatto nocimento l'umido, ho poi provato per esperienza considerando altre opere del medesimo, che non dall'umido, ma da questa particolare usanza di Buffalmacco, è avvenuto che sono in modo guaste, che non si vede nè disegno nè altro; e dove erano le carnagioni non è altro rimasto che il pavonazzo ».

Il Sirèn avverte infatti che le quasi svanite tracce di affreschi, fanno più intuire l'artista che conoscerlo (1).

(1) SIRÈN O., *Giottino*. Leipzig, 1908, p. 14 in nota.

Fece ancora in san Paolo a Ripa d'Arno in Pisa certi lavori... (Ed. 1550)

...dipinse nella Badia di s. Paolo a Ripa d'Arno, allora de' monaci di Vallombrosa, in tutta la crociera di quella chiesa da tre bande etc. (Ed. 1568).

Abbiamo già accennato come l'andata di Buffalmacco a Pisa debba collocarsi, in ordine di tempo, assai dopo le pitture del Monastero delle donne di Faenza. È da tener conto, a questo proposito, di una consuetudine comune agli antichi ordini; quello cioè di commettere, quasi sempre, ad alcuni esclusivi artisti le pitture delle loro chiese. Come i francescani e i domenicani ebbero i loro artisti, così, avanti, i loro artisti preferiti ebbero i vallombrosani propaginati dal tronco benedettino. Ed uno degli artefici prediletti dell'ordine benedettino fu Buffalmacco. Forse egli ereditò queste speciali simpatie dal maestro Tafo, che, come dicemmo, ebbe già a lavorare per la Badia cassinese di Buonsollazzo.

Il fatto di trovare Buffalmacco a dipingere per le monache vallombrosane della Porta a Faenza, poi nella chiesa di s. Paolo a Ripa d'Arno, pure tenuta dai vallombrosani, dà rilievo alla nostra ipotesi circa una speciale predilezione della famiglia benedettina per il pittore, ed avvalora in qualche modo la certezza dell'andata di Buffalmacco a Pisa.

Ma un commento sistematico ci porterebbe oltre i limiti del nostro proposito, involgendo questioni che esulano dalla via logica che ci siamo tracciati per giungere ad una conclusione più direttamente relativa agli affreschi di Buffalmacco, scoperti in Badia.

Nell'edizione del 1550, il Vasari poco si allontana dall'elenco delle opere assegnate dall'Anon. gaddiano a Buffalmacco: ai dipinti per la chiesa di Porta a Faenza, a quelli della Badia a Settimo, agli altri di Bologna e di Pisa, aggiunge solo un *S. Cristofano*, condotto per un abitante del contado di Valdimarina, ed una *Vergine col Figlio* dipinta a Calcinaia. L'elenco invece si accresce, notabilmente, nell'edizione del 1568: due tavole a tempera per i monaci della Certosa di Firenze; degli affreschi per il convento d'Ognissanti pure in Firenze; le pitture per il vescovato, per il duomo vecchio e il s. Giustino d'Arezzo; per il vescovato, s. Francesco e s. Margherita di Cortona; gli affreschi di s. Domenico e il famoso santo Ercolano di Perugia; i lavori condotti nella duplice andata ad Assisi, una delle quali gite — quella del 1302 — il Vasari salvaguarda con un « dicesi » significativo; un disegno per un affresco condotto da Bruno, suo compagno, in s. Maria Novella, ed infine gli affreschi della cappella de' Giochi e Bastari in Badia e quelli di s. Giovanni fra l'Arcore, fuori le mura di Firenze, che ebbero, nel 1529, comune la sorte con quelli della chiesa delle monache di Porta a Faenza e comune con gli affreschi di Badia la rappresentazione pittorica e il senso naturalistico: « a san Giovanni fra l'Arcore era una *Passione di Cristo* di mano di Bonamico molto bella; e, fra l'altre cose che vi erano molto lodate, vi era un Giuda appiccato ad un albero, fatto con molto giudizio e bella maniera. Similmente un vecchio che si soffiava il naso, era naturalissimo; e le Marie, dirotte nel pianto, avevano arie e modi tanto mesti, che meritavano, secondo quell'età, che non aveva ancora così facile il modo d'esprimere gli affetti dell'animo col pennello, di essere grandemente lodate ».

E qui giunti, ecco un'improvvisa obiezione che potrebbe venirci dalla critica, o diffidente o speciosa: gli affreschi scoperti in Badia appartengono veramente a Buffalmacco?

Al Vasari non valse avere affermato nella sua dedica, del 1550, a Cosimo de' Medici, che, mettendo insieme le vite degli artisti del disegno, si era ingegnato di farlo « con quella accuratezza e con quella fede che si ricerca alla verità della storia e delle cose che si scrivono ». Le inesattezze in cui cadde, per la superficialità del metodo critico de' suoi tempi, e dovute anche talora alla poca coscienza di alcuno che lo aiutò, bastarono a gettare il discredito su tutta una vasta e originale opera di ricerche storiche, di tradizioni orali raccolte, se non sempre con scrupolo, certo sempre con entusiasmo, su tutto un prezioso materiale per la compilazione del quale non trascurò le fonti artistiche come i *Ricordi* del Ghirlandaio, i *Commentari* del Ghiberti, l'Anonimo gaddiano e così via, oltre la diretta, personale, autorevole osservazione, intesa a rilevare d'ogni singolo artefice le qualità intrinseche di disegno e di tecnica, di espressione e di rappresentazione.

Della pura e semplice attestazione del Vasari, circa gli affreschi di Badia, non ci saremmo appagati neppure noi, e fu a tal fine che ci dilungammo in un lavoro di preparazione per convergere e arrivare ad un fine convincente.

Le vicende della cappella de' Giochi e Bastari, accennate dal Vasari, noi confortammo e illuminammo con dati e documenti che ei non conobbe, e rimase provata la verità di quanto egli aveva affermato. Esatta la notizia dei primi patroni della cappella, esatta la notizia del posteriore trapasso, di una parte di tal patronato, ne' Boscoli. Perchè si dovrebbe dubitare della attribuzione degli affreschi a Buffalmacco, dataci dal Vasari, quando tutti gli altri ricordi, che alla cappella affrescata si riferiscono, concordano con una indiscussa esattezza storica? La conoscenza di documenti, oggi perduti, certo lo soccorsero. O derivarono dall'archivio de' Giochi e Bastari, o dalle carte della Badia. Nè è da dimenticarsi che Vincenzo Borghini, che fu di tanto e autorevole aiuto al Vasari, nella pubblicazione della 2^a ristampa delle *Vite*, apparisce, nel 1539, tra i novizi del Monastero della Campora fuori di Porta Romana, il quale riunito da Eugenio IV al Monastero di Badia, venne in possesso de' cassinensi. E del Borghini è conosciuto lo scrupolo e l'erudizione in cose storiche fiorentine.

Il medesimo metodo di portar luce alla tradizione novellistica per mezzo di documenti storici coevi, noi adoperammo allo scopo di determinare i limiti di tempo entro i quali l'attività del pittore Buffalmacco si svolse. Se sino al 1320 circa, può circoscriversi il periodo giovanile, nel ventennio susseguente devono collocarsi le manifestazioni dell'arte sua più evoluta e pensata, più elaborata ed efficace, che comprende la permanenza a Pisa, i lavori per il vescovo Tarlati d'Arezzo, gli affreschi pe' Giochi e Bastari. Se i Bastari provvidero alla costruzione delle loro sepolture, in Badia, nel 1330, niente di più semplice indurre che più tardi pensassero, co' Giochi, al completamento e arricchimento decorativo della cappella di loro pertinenza, affidandone l'affrescatura a Buffalmacco. Ad onta del sentimento naturalistico che invade quelle pitture, non è chi non vegga le impronte marcate di un'arte che non può oltrepassare il secondo ventennio della vita artistica di Buffalmacco, cioè il 1340. Una tradizione decorativa, una fattura di nimbì, una piegatura di panni, una tenacia di forme costruttive romanicheggianti, lo confermano e lo dimostrano.

Nè deve far meraviglia se il Ghiberti degli affreschi di Badia non fa menzione. I suoi sono cenni rapidi, sommari. Deve invece soffermarci l'altissima lode tributata a Bonamico: « quando metteva l'anima nelle sue opere, passava tutti gli altri pittori ».

Anche il Vasari omise di accennare agli affreschi di Badia nella redazione del 1550. Lo fece nel 1568, quando cioè, accresciute le notizie biografiche intorno al

pittore, ne indagò le opere d'arte. Come potremmo dubitare che il Vasari attribuisse a Buffalmacco opere non spettanti a lui, dopo averne, e lo vedemmo, studiata da vicino e con tanto amore e con tanta cura la tecnica? Scrivendo degli affreschi della Badia di Settimo, chiaramente afferma di aver « considerato altre opere del medesimo », cioè di Bonamico. Non siamo dunque dinanzi ad un narratore di semplici tradizioni, ma di fronte ad uno studioso che aveva occhio sperimentato per confrontare e per giudicare.

Il ricordo medesimo che il Vasari fa degli affreschi di s. Giovanni tra l'Arcore, conferma l'autenticità di quelli di Badia. Il « Giuda impiccato » e « il pianto diretto delle Marie », si comprende come derivassero da un unico pennello. L'originalità iconografica e il senso realistico, ravvicinano le pitture del s. Giovanni, con le pitture ora tornate in luce a Badia. Nè il Vasari può avere scambiato quelle distrutte nel 1529, con queste, che non furono ricoperte sino al 1628.

Ma anche tutto trascurato, rimane un supremo e decisivo argomento. Se non si vuol chiamare Buffalmacco, quale altro nome d'artista porremmo innanzi per attribuirgli i significativi dipinti?

Esclusi i caratteri di tutti i maestri giotteschi a noi noti, lontana ogni maniera di arte umbra, distante ogni affinità, se non ogni sapore, di arte senese, quale artefice di una individualità così schietta e decisa, e tutta fiorentina, noi potremmo evocare per assegnargli la paternità degli affreschi di Badia? Forse l'oscuro Stefano? Per farlo dovremmo rinnegar tutto: le vicende della Cappella de' Giochi e Bastari, la personalità storica di Buffalmacco, le lodi di grande maestro tributatagli dal Sacchetti al Ghiberti, i caratteri che lo identificano, l'affermazione vasariana. Equivarrebbe demolire per demolire, facendo balenare innanzi un fantasma senza logica consistenza.

Rimanga adunque a Buffalmacco la gloria degli affreschi ritrovati; abituiamoci a riguardarlo e a studiarlo non più come uno spensierato orditore di burle giovanili, ma come uno spirito di artista che dalla verità e dalla vita trae ogni manifestazione dell'arte propria; che della taverna, di cui fu assiduo, si è servito non solo per inebriare la vita gaudente, ma per derivarne i modelli più efficaci e evidenti alle proprie composizioni.

L'ombra si è fatta corpo, e Buffalmacco ora apparisce come un dominatore appartato tra la lunga sequela de' decadenti giotteschi.

Un paziente lavoro di indagine e di raffronto, completando la sua figura di artista, illuminerà la via del naturalismo pittorico che da lui s'inizia in Firenze, diramandosi debolmente a Pisa con Turino di Vauni.

Tutto è da indagare: quello che di lui rimane nell'ombra o a lui fu male attribuito o fu tolto; quello che in Assisi lasciò o in Assisi apprese. E le poche tavole anonime, che rivelano la suggestione dell'arte sua, potranno esser classificate e distribuite nel tempo, segnando con chiarezza la tenue linea di un arte che scendendo per Antonio veneziano e lo Starnina fino a Masolino, si rinnova e si afferma prodigiosa in Masaccio.

Firenze, dic. 1910.

PÈLEO BACCI.