



*seconda bozza*  
*1° marzo 2022*

ANDREA DE MARCHI

# Un incunabolo della nuova pittura senese alla fine del Duecento

ALLE RADICI DEL MAESTRO DI CITTÀ DI CASTELLO  
(NERIO DI UGOLINO?)

© 2022 Mandragora.  
Tutti i diritti riservati.

Mandragora s.r.l.  
via Capo di Mondo 61  
50136 Firenze  
www.mandragora.it

*Editor*  
Maria Cecilia Del Freo

*Art director*  
Paola Vannucchi

*Crediti fotografici*

Foto dell'opera: **XXX**.

Altri crediti: © Fine Art Images/Archivi  
Alinari, Firenze; Foto Lensini, Siena, **da  
compilare**.

*Prestampa*

Puntoeacapo, Firenze

*Stampa*

Grafiche Martinelli, Bagno a Ripoli  
(Firenze)

*Confezione*

Legatoria Giagnoni, Calenzano (Firenze)

*Ringraziamenti*

Machtelt Brüggem Israëls; Sonia  
Chiodo; Gabriele Fattorini; Sergio  
Fusetti e l'Ufficio tecnico del Sacro  
Convento di San Francesco di Assisi;  
Loredana Gallo; Matteo Mazzalupi;  
Jacopo Menzani; Elena Pinzauti; Gaia  
Ravalli; Elena Rossoni; Simonpietro  
Salini; Dóra Sallay.

isbn 978-88-7461-582-7

**Mandragora**

Maestro di Città di Castello  
(Nerio di Ugolino?)

Siena, documentato nel 1311, morto tra 1317 e 1318

*Madonna col Bambino benedicente*

tempera e oro su tavola;  
cm 69 × 46,5 (superficie dipinta cm 64 × 41,8)







Questa *Madonna col Bambino benedicente* è rimasta del tutto ignota agli studi fino al 2001, quando – appartenente a una collezione privata – la pubblicò, con una foto in bianco e nero, e non la commentò ampiamente Gaudenz Freuler sulla «Revue de l'art»,<sup>1</sup> riconoscendola al Maestro di Città di Castello. Questi fu uno dei maggiori e più antichi seguaci di Duccio, la cui ricostruzione era stata avviata nel 1908 da Frederick Mason Perkins<sup>2</sup> a partire da una *Maestà* della Pinacoteca comunale di Città di Castello, dipinta in origine per i domenicani della città umbra,<sup>3</sup> con un *corpus* ristretto ma assai qualificato, via via incrementato da altri studiosi come Giacomo De Nicola, Richard Offner, Bernard Berenson, Edward B. Garrison, Millard Meiss, Luisa Vertova, Miklós Boskovits, Federico Zeri e Luciano Bellosi.<sup>4</sup> Freuler offriva una lettura entusiasta dell'anonimo pittore senese, a suo avviso quasi più un contemporaneo di Duccio che non un suo allievo, anche se ne ipotizzava la formazione nella sua bottega e una collaborazione alla *Maestà per i laudesi* di Santa Maria Novella, ora agli Uffizi e meglio nota come *Madonna Rucellai*, verso il 1285-1287. Freuler commentava anche un'altra *Madonna col Bambino*, appartenente alla collezione di Simonpietro Salini nel Castello di Gallico,<sup>5</sup> che riteneva più antica ancora e sempre del Maestro di Città di Castello, ma su cui preferisco – con Luciano Bellosi<sup>6</sup> – sospendere il giudizio. Lo studioso svizzero proponeva quindi una data «peu après 1300», che penso vada però anticipata, considerato l'obiettivo stacco rispetto alla stessa opera eponima, ragionevolmente datata da Freuler «vers 1305» e che si ritiene possa riflettere nella composizione – con sei angeli in piedi, uno sopra l'altro, a lato di un trono marmoreo a visione frontale – la tavola mariana pagata a

1

2





1. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), *Madonna col Bambino*.  
Asciano, Castello di Gallico, collezione Simonpietro Salini.

Duccio nel 1302 per la cappella dei Nove nel Palazzo pubblico di Siena.<sup>7</sup> Due anni dopo, nel 2003, Alessandro Bagnoli, nel catalogo della memorabile mostra senese “Duccio. Alle origini della pittura senese”, elaborò a sua volta un profilo complessivo del pittore,<sup>8</sup> completamente diverso da quello di Freuler, ma accolse la sua attribuzione, citò più volte quest’opera e la

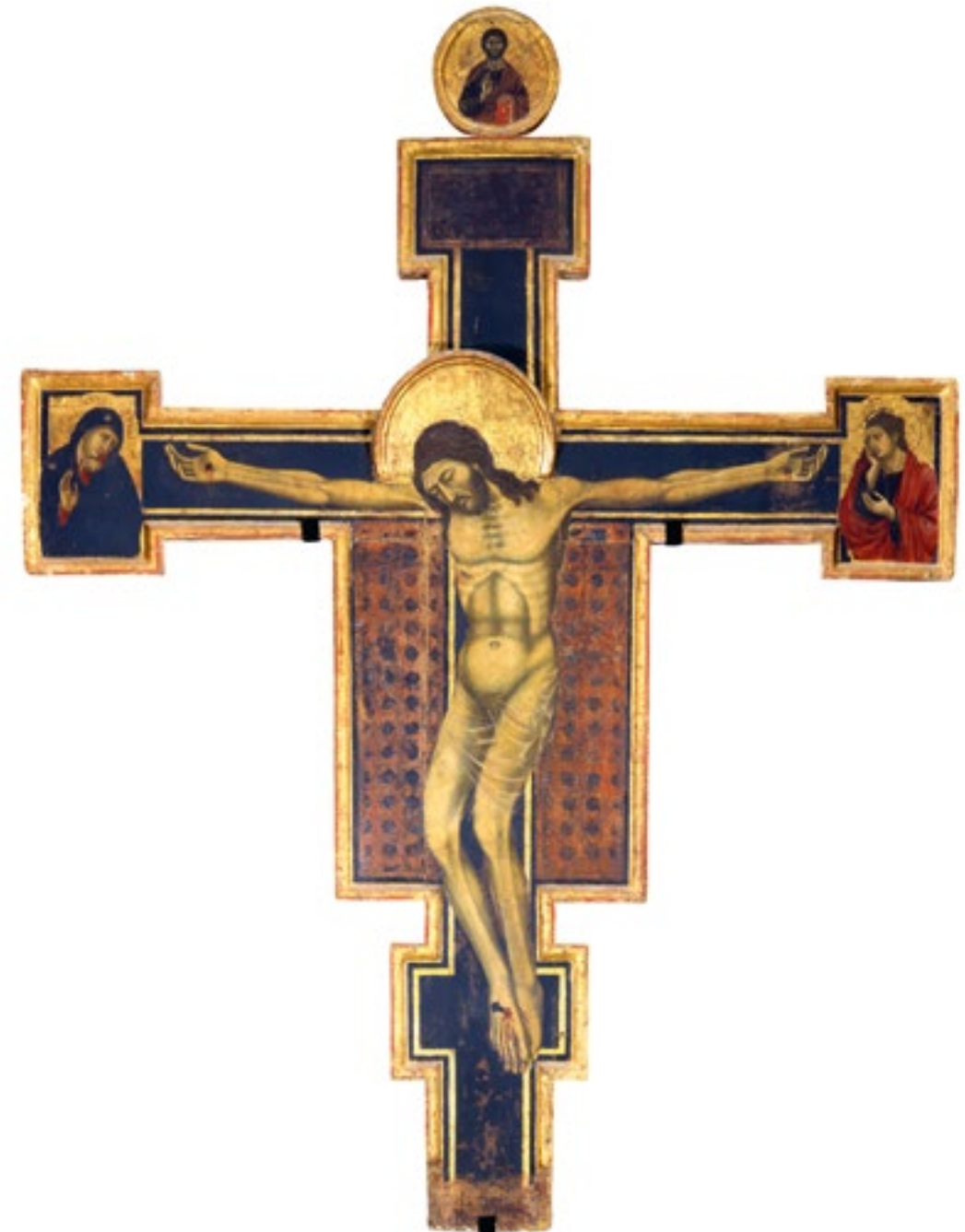


2. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), *Madonna col Bambino, sei angeli e un frate domenicano*.  
Città di Castello, Pinacoteca comunale (dalla chiesa di San Domenico).



3. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), *Madonna col Bambino*.  
Detroit (MI), Institute of Arts.

3-4 collocò similmente «fra lo scadere del Duecento e i primissimi tempi del nuovo secolo»,<sup>9</sup> a lato della *Madonna col Bambino* del Detroit Institute of Arts e della *Croce* di Montecerboli, dipinti per la verità un po' diversi, caratterizzati da un chiaroscuro più aggressivo e immuni dai retaggi duecenteschi ancora così peculiari nella *Madonna col Bambino benedicente*.



4. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), *Croce dipinta*.  
Montecerboli (Pomarance), chiesa della Madonna delle Grazie.





5. Duccio di Buoninsegna, *Madonna dei francescani*.  
Siena, Pinacoteca nazionale.



6. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?),  
*Madonna col Bambino, sei angeli e donatrice*;  
*Resurrezione dei corpi nel giorno del Giudizio finale*,  
particolare di trittico. Oxford, Christ Church.



7. Duccio di Buoninsegna, *Madonna col Bambino*, particolare.  
Siena, Museo dell'Opera del Duomo  
(da Crevole, pieve di Santa Cecilia).



8. Duccio di Buoninsegna, *Madonna col Bambino (Madonna Stoclet)*,  
particolare. New York, Metropolitan  
Museum of Art.



9. Duccio di Buoninsegna, *Madonna col Bambino e sei angeli*, particolare.  
Perugia, Galleria nazionale dell'Umbria.

Madre, implicato cioè in un gioco di intimità affettuosa, prima che solennemente rivolto ai fedeli (va ricordato che il gesto benediciente, nel Duecento tipicamente schiacciato sul petto della Madre, andava inteso idealmente come rivolto diagonalmente e spazialmente verso i devoti). Se si paragona questa Madonna con quella dipinta da Duccio per la basilica domenicana fiorentina poco dopo il 1285, si notano affinità generali, ma pure alcuni scarti significativi, che conferiscono un tono più vivace e intimo: il volto del Bambino è similmente impegnato in un tentativo di scorcio di tre quarti, ma rivolto verso l'alto, come se cercasse lo sguardo della Madre; la mano destra di Maria non poggia a trattenere il ginocchio destro del Figlio, ma si infila sotto a entrambe le gambette, per meglio sorreggerlo, saggiando così un'interazione maggiore, come in altre opere coeve altamente sperimentali (fra tutte la *Madonna* di Castelfiorentino, che non ha nessun rapporto con Cimabue e la sua bottega, come si ripete stoltamente, ma esce dalla stretta cerchia di Duccio, come dimostrano in maniera definitiva gli ornati graniti sull'oro,<sup>11</sup> dove il braccio destro della Madonna, pure atteggiato a ricalco su un gesto di "advocata" si infila fra le due gambe divaricate di un Bambino agitato e incontenibile, sbilanciato nell'atto di carezzare una guancia della Madre).

7-9

10-11

12

Principiamo dall'iconografia. Questa tavola propone il modello bizantineggiante della Vergine cosiddetta *Odeghetria*, fortunatissimo in Toscana negli ultimi decenni del Duecento, comune a tutte le grandi Maestà, di Coppo di Marcovaldo e di Guido da Siena, di Cimabue e di Duccio giovane, col Bambino tenuto saldamente sulla sinistra, mentre benedice e spesso stringe un rotulo (non qui, dove resta la mano stretta a pugno, ma per afferrare in maniera più naturalistica un lembo del drappo crisografato che lo avvolge). Lo stesso Duccio, dopo il grandioso *exploit* della *Maestà per i laudesi* di Santa Maria Novella a Firenze e dopo la preziosa *Madonna dei francescani*, dove il Bambino si china a benedire in maniera più familiare tre frati inginocchiati ai piedi del trono (puntualmente riecheggiato dal Maestro di Città di Castello nel trittichino della Christ Church a Oxford<sup>10</sup>), disertò del tutto questo tema aulico e così fecero, con pochissime eccezioni, i suoi numerosi seguaci. Prevalse la raffigurazione del Bambino intento ad aggrapparsi a un lembo del velo o del mantello della

5

6





10. Duccio di Buoninsegna, *Madonna col Bambino e sei angeli (Maestà per i laudesi)*, particolare. Firenze, Galleria degli Uffizi (dalla basilica di Santa Maria Novella).



11. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), *Madonna col Bambino benedicente*, particolare. Collezione privata.





12. Pittore ducresco-protogiottesco (Maestro della Madonna di Castelfiorentino), *Madonna col Bambino*. Castelfiorentino, Museo d'arte sacra di Santa Verdiana.



13. Maestro di Badia a Isola, *Madonna col Bambino*. Siena, Pinacoteca nazionale (inv. 593).

Anche la *Madonna* del Maestro di Badia a Isola della Pinacoteca nazionale di Siena (inv. 593),<sup>12</sup> purtroppo danneggiata sul volto del Bambino, ci mostra un Bambin Gesù benedicente che quasi si torce per rivolgersi alla Madre, scoprendo la pianta di un piedino, secondo il modello bizantino della *Pelagonitissa*. Quasi tutte le prime opere mariane d'ambito ducresco, databili fra nono e ultimo decennio del Duecento, presentano il tema dell'*Odeghetria*





14. Maestro di Badia a Isola (?), *Madonna col Bambino*.  
Buonconvento, Museo d'arte sacra della Valdarbia.

14 col Bambino benedicente: la *Madonna* di Buonconvento, più solenne, in genere creduta dello  
 15, 13 stesso Duccio (penso che spetti invece al Maestro di Badia a Isola, come sostenne Serena  
 Padovani<sup>13</sup>), la *Maestà* di Badia a Isola<sup>14</sup> e la citata tavola della Pinacoteca senese (inv. 593).  
 In tutte queste opere, come nella *Madonna* di Crevole di Duccio (da datare sul 1287-1288,



15. Maestro di Badia a Isola, *Madonna col Bambino e due angeli*, particolare.  
Colle di Val d'Elsa, Museo civico e d'arte sacra (da Badia a Isola, abbazia dei Santi Salvatore e Cirino).

immediatamente dopo la *Maestà* di Santa Maria Novella, come dimostra ad esempio la  
 sigla stilizzata a U del labbro superiore, riassorbita in una tessitura continua nella tavola del  
 Museo dell'Opera del Duomo di Siena)<sup>15</sup> e nella *Madonna* di Castelfiorentino, in linea con  
 le predilezioni delle generazioni precedenti, di Coppo e di Guido, la crisografia è profusa





16. Duccio di Buoninsegna, *Madonna col Bambino e sei angeli (Maestà per i laudesi)*, particolare. Firenze, Galleria degli Uffizi (dalla basilica di Santa Maria Novella).



17. Duccio di Buoninsegna, *Madonna col Bambino*, particolare. Siena, Museo dell'Opera del Duomo (da Crevole, pieve di Santa Cecilia).



18. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), *Madonna col Bambino benedicente*, particolare. Collezione privata.



19. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), *Madonna col Bambino*. Siena, Pinacoteca nazionale, inv. 33 (in deposito dal Museo dell'Opera del Duomo, da Montespescchio, eremo di Santa Maria).



20. Maestro degli Albertini, *Madonna col Bambino*. Siena, Pinacoteca nazionale (inv. 592).

con abbondanza sul manto azzurro (ora annerito, come abituale ahimé) e sulla tunica rossa della Madonna, nella tavola di Badia a Isola e in quella di Pinacoteca (inv. 593) pure sulla vestigiola rossa del Bambino, qui su di essa e perfino sul drappo avvolto attorno al suo corpo, in sostanza ovunque!

La crisografia o cardatura<sup>16</sup> di per sé non è indizio incontrovertibile per una seriazione cronologica, che deve tenere conto di ben altra complessità di fattori. Cimabue, ad esempio, l'adottò per la *Madonna* di Santa Trinita, ora agli Uffizi, e non per quella, sicuramente precedente per evidenti ragioni stilistiche, di San Francesco a Pisa, ora al Louvre. Ci possono essere episodi di *revival*, legati al prestigio di determinate commissioni. Duccio vi fece ricorso nella giovanile *Madonna* di Crevole, ma non in quella di Santa Maria Novella, e poi costantemente tornò ad usarla nelle Madonne dei politici oramai trecenteschi per i domenicani di Perugia e di Siena e per lo Spedale di Santa Maria della Scala, ma nella *Maestà* del Duomo e in quella di Massa Marittima lo limita alla sola tunica rossa. Il Maestro di Città di Castello nella sua maturità in genere deroga, con eccezione per la *Maestà* eponima e per la *Madonna* al centro del polittico di Montespescchio (e il suo *alter ego* Maestro degli Albertini nella sola *Madonna* della Pinacoteca di Siena, inv. 592<sup>17</sup>).

15, 13

18

19

20





21. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), *Madonna col Bambino benedicente*, particolare. Collezione privata.



22. Dietisalvi di Speme (?), *Madonna col Bambino (Madonna Galli Dunn)*, particolare. Siena, Pinacoteca nazionale.



23. Duccio di Buoninsegna, *Madonna col Bambino*, particolare. Siena, Museo dell'Opera del Duomo (da Crevole, pieve di Santa Cecilia).



24. Duccio di Buoninsegna, *Madonna col Bambino e sei angeli*, particolare. Berna, Kunstmuseum.

Ci sono altri elementi precisi che ancorano la *Madonna col Bambino benedicente* a un contesto assai precoce, ancora duecentesco. La cuffia rossa, vergata in oro, che copre i capelli, al di sotto del *maphorion*, è un motivo bizantino vulgatissimo nella pittura senese del Duecento, presente solo nelle prime opere di Duccio (Madonne di Crevole, dei francescani e di Berna; nella *Maestà per i laudesi* del 1285 si intravede appena) e poi superato di netto dall'inserimento di un velo bianco che ricade ampiamente sul petto, come un foulard di seta leggera, cui si aggrappa e con cui gioca il Bambino (a partire dalla *Madonna Stoclet*, ora al Metropolitan Museum,<sup>18</sup> e da quella di Perugia, senza più ritorni). Come ha ben rilevato Alessandro Bagnoli, questo cambiamento costituisce un displuvio inequivocabile, valido anche per i seguaci, che alla nuova soluzione si conformano senza eccezione. Poche sono infatti le opere ducchesche che presentino la cuffia rossa o *palla*: la *Madonna* di Castelfiorentino, quella di Buonconvento, le due citate del Maestro di Badia a Isola, la *Madonna col Bambino benedicente* del Maestro di Città di Castello e parrebbe quella al centro del trittico della Christ Church a Oxford (ma non più la *Maestà* eponima, che presenta il velo), la *Madonna* di Pinacoteca inv. 592 e quella della National Gallery di Londra del Maestro degli Albertini, un artista a lui vicinissimo (un caso a sé è il colto recupero arcaistico di questo motivo da parte di Ambrogio Lorenzetti, nella sua maturità, nei primi anni quaranta, nella *Madonna* del Louvre e in quella del polittico di Santa Marta).



25. Maestro di Badia a Isola, *Madonna col Bambino e due angeli*, particolare. Colle di Val d'Elsa, Museo civico e d'arte sacra (da Badia a Isola, abbazia dei Santi Salvatore e Cirino).



26. Duccio di Buoninsegna, *Madonna col Bambino (Madonna Stoclet)*. New York, Metropolitan Museum of Art.



27. Duccio di Buoninsegna, *Madonna col Bambino e sei angeli*. Perugia, Galleria nazionale dell'Umbria.





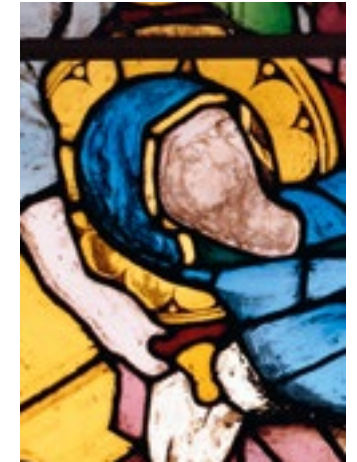
28. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), *Madonna col Bambino benedicente*, particolare. Collezione privata.



29. Duccio di Buoninsegna, *Incoronazione della Vergine*, particolare della vetrata. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.



30. Duccio di Buoninsegna, *Assunzione della Vergine*, particolare della vetrata. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.



31. Duccio di Buoninsegna, *Morte della Vergine*, particolare della vetrata. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.

Andrà poi notato che nella *Madonna col Bambino benedicente* il pittore ha aggiunto l'illusione di un velo trasparente, fra la *palla* rossa e il *maphorion*, con un'interferenza praticamente unica, indizio del primo affacciarsi del motivo nuovo e poi vincente, ma ancora ai suoi albori. In maniera sorprendente Duccio stesso nella vetrata per il grande occhio al fondo del Duomo di Siena, realizzata dopo il 1287-1288,<sup>19</sup> assottì tre soluzioni differenti, due delle quali pregne di un grande futuro: 1) l'Assunta al centro porta la canonica cuffia rossa; 2) la Vergine deposta nel sepolcro presenta l'orlo di un velo bianco che sbuca sotto al *maphorion*, attorno a gote e fronte; 3) la Vergine incoronata lascia spuntare sulla tempia una ciocca di capelli, per la prima volta nella pittura italiana. Il Maestro di Città di Castello intercettò prontamente il motivo del velo, infilandolo quasi *à la dérobée* in questa tavola, e quindi di certo non prima del 1290 circa, ma forse neanche molto più tardi.

29-31

I Bambin Gesù duccheschi tipicamente sgusciano fra bianchi veli e tendono a scoprirsi, le sole spalle o più vastamente, mentre la Vergine li ricopre dal basso con un altro drappo più pesante. Questo Bambino invece veste una rossa tunica aderente e altocinta, stretta sotto il petto da una lieve fuscaccia, motivo comune alle tavole di Guido e della sua scuola (dove la fuscaccia era peraltro più spessa e vistosa), alla tavola eponima del Maestro di Badia a Isola, alle stesse Madonne ducchesche di Santa Maria Novella e di Crevole, dove la cintola alta stringe però una camiciola trasparente.

32-37





32. Duccio di Buoninsegna, *Madonna col Bambino e sei angeli*. Perugia, Galleria nazionale dell'Umbria.



33. Duccio di Buoninsegna, *Madonna col Bambino*, particolare di polittico. Siena, Pinacoteca nazionale, inv. 28 (da Siena, basilica di San Domenico).



34. Duccio di Buoninsegna, *Madonna col Bambino*, particolare di polittico. Siena, Pinacoteca nazionale, inv. 47 (da Siena, Spedale di Santa Maria della Scala).



35. Duccio di Buoninsegna, *Madonna col Bambino e sei angeli (Maestà per i laudesi)*, particolare. Firenze, Galleria degli Uffizi (dalla basilica di Santa Maria Novella).



36. Duccio di Buoninsegna, *Madonna col Bambino*, particolare. Siena, Museo dell'Opera del Duomo (da Crevole, pieve di Santa Cecilia).



37. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), *Madonna col Bambino benedicente*, particolare. Collezione privata.





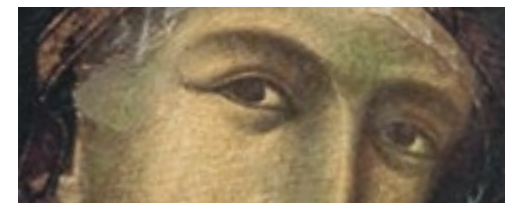
38. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), *Madonna col Bambino benedicente*, particolare. Collezione privata.



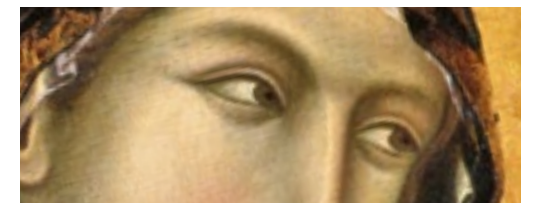
39. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), *Madonna col Bambino, sei angeli e un frate domenicano*, particolare. Città di Castello, Pinacoteca comunale (dalla chiesa di San Domenico).



40. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), *Madonna col Bambino*, particolare. Detroit (MI), Institute of Arts.



41. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), *Madonna col Bambino*, particolare. Copenhagen, Statens Museum for Kunst.



42. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), *Madonna col Bambino*, particolare. Siena, Pinacoteca nazionale (in deposito dal Museo dell'Opera del Duomo, da Montespечchio, eremo di Santa Maria).

Nel volto della Madonna rinveniamo ancora tracce dei grafismi duecenteschi, della *Y* alla forcella del naso e del rigonfiamento a goccia della punta, sigle che saranno più attenuate nel seguito. Anche gli occhi hanno un taglio affusolato e la pupilla quasi nuota nella sclera, come si vede nelle opere di Cimabue e del giovane Duccio, mentre poi si evidenzierà in maniera più globosa, con l'effetto di uno sguardo più puntato (così già nella *Maestà* eponima e con caratterizzazione vistosamente obliqua nella *Madonna* di Montespечchio).





43. Maestro di Badia a Isola, *Madonna col Bambino e due angeli*, particolare. Colle di Val d'Elsa, Museo civico e d'arte sacra (da Badia a Isola, abbazia dei Santi Salvatore e Cirino).

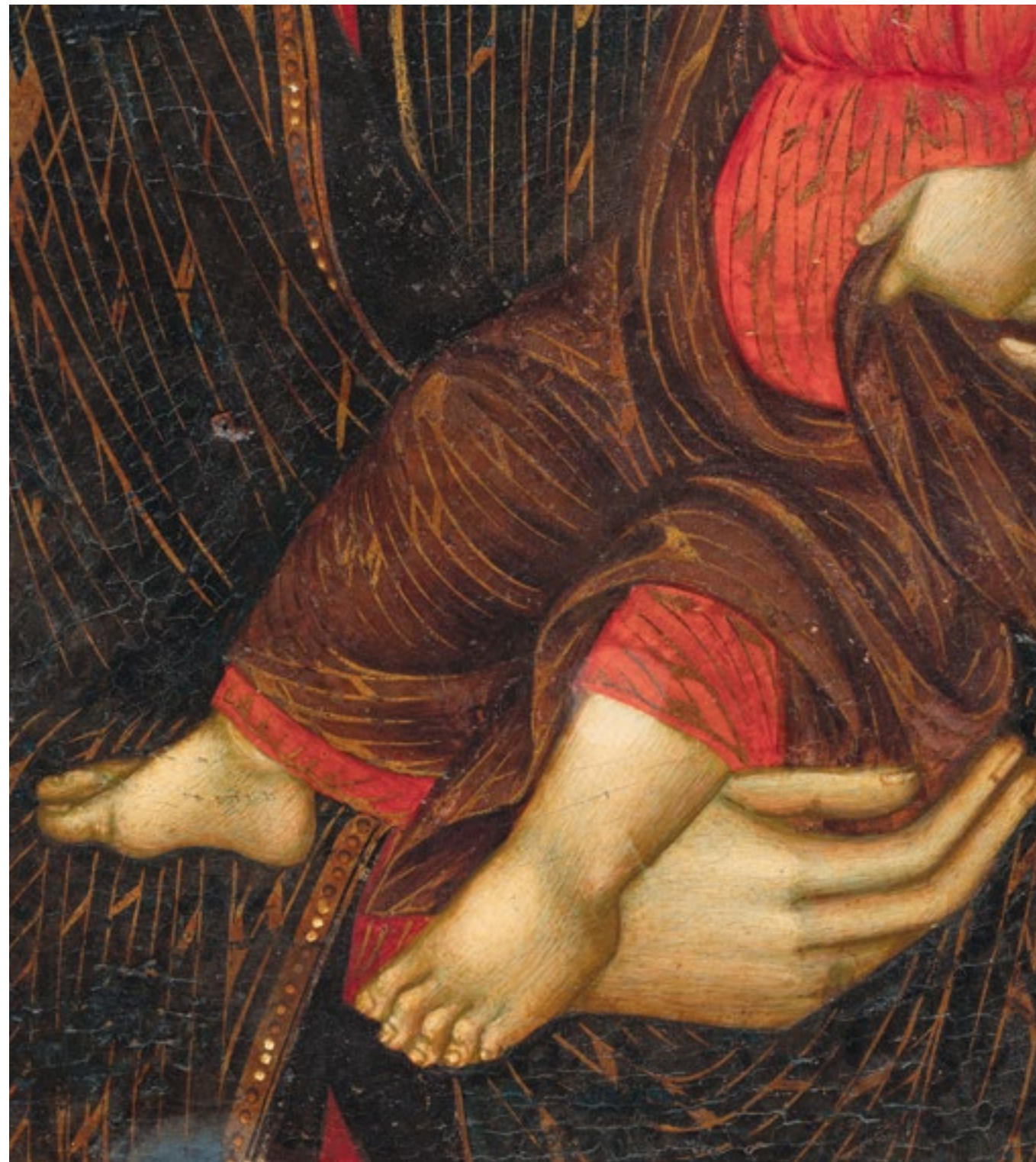


44. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), *Madonna col Bambino*, particolare. Siena, Pinacoteca nazionale (in deposito dal Museo dell'Opera del Duomo, da Montespечchio, eremo di Santa Maria).

43-45

5

Non compaiono ancora quelle fitte plissettature che marezzano ad esempio il velo trasparente che fascia la nudità del Bambino nella *Madonna* di Detroit, ma la crisografia è meno geometrica e regolare di quella del Maestro di Badia a Isola, è animata qua e là da qualche occhiello. Notevole è l'intrico vitalistico che già si determina nel brano di panneggio del drappo steso sulle gambe del Bambino, che lo tira a sé afferrandone un lembo con la mano sinistra. Questa idea prensile era già in Duccio (magari anche solo per afferrare qualche dito della Madre, come stupendamente nella *Madonna dei francescani*), ma qui assume una sintesi plastica del tutto inattesa, con una semplificazione icastica del taglio fra pollice e indice



45. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), *Madonna col Bambino benedicente*, particolare. Collezione privata.





46. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), *Madonna col Bambino benedicente*, particolare. Collezione privata.

per pinzare la stoffa, dell'indice che affonda nella stoffa, dello scorcio delle altre dita che piegano. In vano si cercherebbe una mano simile in Duccio e allora è giusto sospettare che questo anonimo, all'ombra del caposcuola senese e forse con lui o da lui indirizzato, abbia frequentato e conosciuto il giovanissimo Giotto, ad Assisi verso il 1290,<sup>20</sup> come lo stesso Duccio rivela, grazie ai modiglioni scorciati alla base della *Madonna* Stoclet, identici a quelli che riquadrano le *Storie di san Francesco* ad Assisi.<sup>21</sup>

46-50



47. Giotto, *San Francesco rinuncia agli averi*, particolare. Assisi, basilica superiore di San Francesco.



48. Giotto, *Il pianto delle clarisse*, particolare. Assisi, basilica superiore di San Francesco.



49. Giotto, *Il sogno di Gregorio IX*, particolare. Assisi, basilica superiore di San Francesco.



50. Giotto, *Istituzione del Presepe a Greccio*, particolare. Assisi, basilica superiore di San Francesco.





51. Maestro degli Albertini, *Madonna col Bambino e sei angeli*. Londra, National Gallery.

Il problema è particolarmente complesso e intrigante, perché riguarda la diffusione a Siena stessa di vocaboli protogiotteschi, attestata dalla grandiosa Madonna affrescata presso le Due Porte, non lontano dalla casa di Duccio in Stalloreggi, da ricondurre con Bellosi alla stessa bottega del giovanissimo Giotto,<sup>22</sup> e dai troni di alcune Madonne ducchesche, che includono quelli affrescati in San Lorenzo a Colle Ciupi presso Monteriggioni – di cui si attende da trent'anni una pubblicazione organica da parte del loro scopritore<sup>23</sup> – e quelli del Maestro degli Albertini, segnatamente della *Maestà* di Londra, la cui pretesa provenienza



52. Maestro degli Albertini, *Madonna col Bambino*. Siena, Pinacoteca nazionale (inv. 18).



53. Maestro degli Albertini, *Madonna col Bambino, angeli, san Nicola, Bernardino detto Porrina e Ranieri degli Albertini*. Casole d'Elsa, collegiata, cappella di San Nicola degli Albertini.

da Santa Croce a Firenze, sempre data da tutti per buona, rischia di essere frutto di un *pedigree* antiquariale ottocentesco inventato ad arte,<sup>24</sup> della *Madonna* di Pinacoteca inv. 18, da San Pellegrino alla Sapienza,<sup>25</sup> e dell'affresco nel sacello di Bernardino detto Porrina e Ranieri degli Albertini (già in passato erroneamente chiamati Aringhieri) presso la collegiata di Casole d'Elsa, secondo Bagnoli da datare subito dopo la morte del secondo nel 1312.<sup>26</sup> Queste opere citate hanno rapporti sicuri col nostro anonimo, tanto che Cesare Brandi

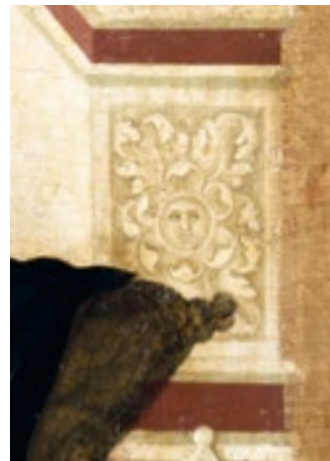




54. Giotto, *Storie di santa Maria Maddalena*, particolare dei partimenti. Assisi, basilica inferiore di San Francesco, cappella della Maddalena.



55. Pietro Lorenzetti, *Storie della Passione di Cristo*, particolare dei partimenti. Assisi, basilica inferiore di San Francesco, transetto destro.



56. Maestro degli Albertini, *Madonna col Bambino*, particolare. Siena, Pinacoteca nazionale (inv. 18).

parlava giustamente di un “pittore affine al Maestro di Città di Castello” e tanto che del tutto logica può sembrare a prima vista la tentazione di ricondurle nell’alveo di una medesima personalità, lo stesso Maestro di Città di Castello in una fase della sua parabola, come volevano Boskovits e Freuler.<sup>27</sup>

I dipinti di questo gruppo affascinante (lo Pseudo-Gilio di van Marle, il Casole Fresco Master di Stubblebine) presentano degli arcaismi, nello stesso sistema degli ornati e nelle architetture protogiottesche, che non consentono di collocarle alla fine del suo percorso, nei primi anni venti, come propose Freuler. Resta allora difficile armonizzarle entro il percorso del Maestro di Città di Castello, rispetto al quale hanno uno scarto di espressività abbreviata e quasi torbida nei volti intessuti di pennellate filamentose e negli occhi acquosi, sì da giustificare l’ipotesi alternativa, perorata da Luciano Bellosi e da Alessandro Bagnoli, di una sorta di *alter ego*, anche se al momento è un gruppo un po’ esiguo (in sostanza un affresco e tre tavole, o poco più).<sup>28</sup>

Di questo artista, il Maestro degli Albertini (già in bibliografia, in un primo momento, come Maestro degli Aringhieri), andrà messa in evidenza la radice anche più esplicita in un mondo simpatizzante per le sperimentazioni gravitanti attorno al giovanissimo Giotto e in cui rientrano in maniera ancora irrisolta gli enigmi attributivi posti dalla *Crocefissione* della seconda campata della basilica superiore di Assisi – quella che Roberto Longhi riferiva a Duccio – e dalla *Madonna* di Castelfiorentino, per me della stessa mano. Interessante allora

54-56

57-58



57. Pittore duccesco-protogiottesco (Maestro della Madonna di Castelfiorentino), *Crocefissione*, particolare. Assisi, basilica superiore di San Francesco.



58. Pittore duccesco-protogiottesco (Maestro della Madonna di Castelfiorentino), *Madonna col Bambino*. Castelfiorentino, Museo d’arte sacra di Santa Verdiana.

notare nel panneggio del manto della Madonna n. 18 della Pinacoteca delle uncinature fra il cimabuesco e il protogiottesco del tutto anomale a Siena, che hanno dei riscontri nei drappi svolazzanti degli angeli dolenti della citata *Crocefissione* assisiata.

Anche le opere più antiche del Maestro di Città di Castello sembrano presupporre un coinvolgimento in quella straordinaria congiuntura, Assisi 1290. Che lui, e non già Duccio come voleva Longhi,<sup>29</sup> abbia partecipato giovanissimo a quel cantiere? Mi piacerebbe tanto crederlo, anche se mi rendo conto che allo stato attuale delle conoscenze può sembrare un azzardo. Vorrei però proporre un confronto, fra il Bambino della tavola di Detroit, con quel fitto panneggiamento del velo sul corpo nudo, marcato da pieghe taglienti, diverse da quelle leggere e quasi impalpabili di Duccio, dal *Crocefisso* Odescalchi-Salini in avanti (si veda per esempio la *Madonna* di Perugia), e la *Madonna* di Castelfiorentino da una parte, gli angeli ploranti della *Crocefissione* di Assisi dall’altra. Anche il volume della gamba sinistra preme sotto ai panni, suggerendo una consistenza corporea ragionata, che oltre a Duccio presuppone delle frequentazioni proto-giottesche di prima mano.

59-63





59. Pittore ducresco-protogiottesco (Maestro della Madonna di Castelfiorentino), *Crocefissione*, particolare. Assisi, basilica superiore di San Francesco.



60. Pittore ducresco-protogiottesco (Maestro della Madonna di Castelfiorentino), *Madonna col Bambino*, particolare. Castelfiorentino, Museo d'arte sacra di Santa Verdiana.



61. Maestro degli Albertini, *Madonna col Bambino*, particolare. Siena, Pinacoteca nazionale (inv. 18).



62. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), *Madonna col Bambino*, particolare. Detroit (MI), Institute of Arts.



63. Duccio di Buoninsegna, *Madonna col Bambino e sei angeli*, particolare. Perugia, Galleria nazionale dell'Umbria.



a.



b.



c.



d.



e.



f.



g.

64a. Cimabue, *Madonna col Bambino e sei angeli*, particolare. Parigi, Louvre (da Pisa, chiesa di San Francesco).

64b. Duccio di Buoninsegna, *Madonna col Bambino e sei angeli (Maestà per i laudesi)*, particolare. Firenze, Galleria degli Uffizi (dalla basilica di Santa Maria Novella).

64c. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), *Madonna col Bambino benedicente*, particolare. Collezione privata.

64d. Maestro di Badia a Isola, *Madonna col Bambino e due angeli*, particolare.

64e. Duccio di Buoninsegna, *Madonna col Bambino*, particolare. Siena, Museo dell'Opera del Duomo (da Crevole, pieve di Santa Cecilia).

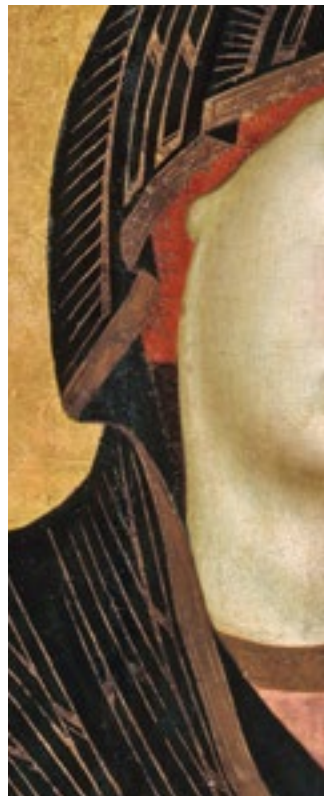
64f. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), *Madonna col Bambino*, particolare. Detroit (MI), Institute of Arts.

64g. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), *Madonna col Bambino*, particolare. Copenhagen, Statens Museum for Kunst.

La posa delle due gambe di Gesù Bambino, appena divaricate, con un piede di taglio e uno di prospetto, nella nostra tavola, venne ripresa dal maestro per l'appunto nella tavola di Detroit, pure sensibilmente diversa e svolta, dove la mano destra della Vergine più canonicamente si sovrappone nel gesto di intercessione tipico dell'“advocata”, e dove le stoffe si complicano in ricaschi a cannula più esplicitamente gotici. Va rilevata la matrice di questo motivo nel cuore degli anni ottanta del Duecento in rapporto con Cimabue, nella stessa *Maestà* di Pisa ora al Louvre e poi in quella di Duccio per Santa Maria Novella. La formulazione dalle dita più nervose e spezzate e lo scorcio dell'alluce che ritaglia il secondo dito a scalare ravvicina il Maestro di Città di Castello direttamente a Cimabue, oltre la stessa mediazione duccesca. Aveva infatti ragione – credo – Gaudenz Freuler a evidenziare degli

64a-g

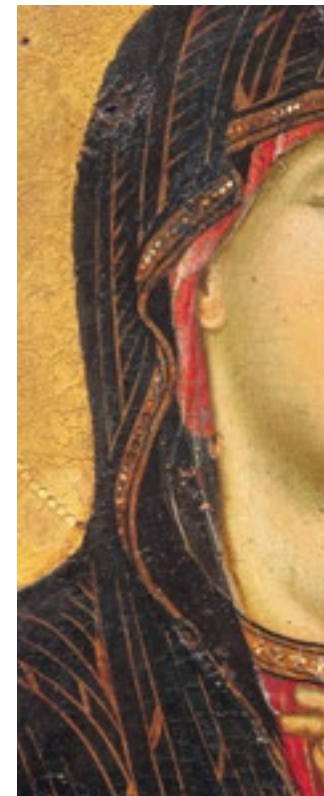




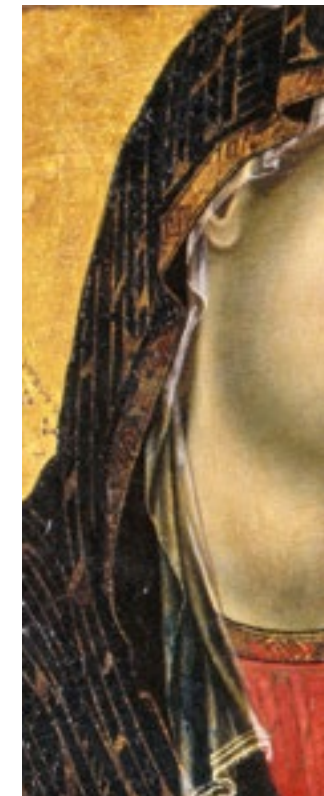
65. Duccio di Buoninsegna, *Madonna col Bambino*, particolare. Siena, Museo dell'Opera del Duomo (da Crevole, pieve di Santa Cecilia).



66. Maestro di Badia a Isola, *Madonna col Bambino e due angeli*, particolare. Colle di Val d'Elsa, Museo civico e d'arte sacra (da Badia a Isola, abbazia dei Santi Salvatore e Cirino).



67. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), *Madonna col Bambino benedicente*, particolare. Collezione privata.



68. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), *Madonna col Bambino*, particolare. Siena, Pinacoteca nazionale (in deposito dal Museo dell'Opera del Duomo, da Montespечchio, eremo di Santa Maria).

elementi della grinta cimabuesca nella cultura composita del Maestro di Città di Castello,<sup>30</sup> che non si spiega semplicemente all'ombra di Duccio (vedremo a date alte l'influsso anche di Guccio di Mannaia e dei grandi smaltisti senesi).

Il *maphorion* incornicia il capo con un profilo franto che ricalca ancora gli andamenti spezzati bizantineggianti, ma poi si scioglie e allenta ricadendo ai lati in onde larghe e fluenti. Il paragone è con la *Madonna* di Crevole di Duccio e con quella eponima del Maestro di Badia a Isola, dove però il ritmo è più spezzato e angoloso. Notevole è la disinvoltura con cui il Maestro di Città di Castello fa rigirare il gallone dorato del bordo, gradualmente verso l'apertura sul petto, per riemergere più in basso. Il gallone è ornato con orbicoli, a ritmo

binario quattro perlinati e cinque con l'oro risparmiato. Gli orbicoli sul gallone connotano anche la *Madonna* di Castelfiorentino e quella di Buonconvento, che credo del Maestro di Badia a Isola; questi a sua volta inserisce delle perlinature sullo scollo gemmato della *Madonna* eponima, che presenta un diverso gallone a riquadri e losanghette, così come la *Madonna* di Crevole si fregia di un gallone a liste crisografate. Simone Martini nel polittico di Pisa recuperò in gran copia e con complesse gioiellerie l'illusione di piccole perle, ma questo motivo nel frattempo non ebbe fortuna fra i duccheschi del primo Trecento.

Ci sono chiare affinità stilistiche che accomunano del resto tutte queste opere, appartenenti allo stesso orizzonte cronologico, verso il 1290 o poco dopo. In particolare eloquente





69. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), *Madonna col Bambino benedicente*, particolare. Collezione privata.

70. Maestro di Badia a Isola, *Madonna col Bambino e due angeli*, particolare. Colle di Val d'Elsa, Museo civico e d'arte sacra (da Badia a Isola, abbazia dei Santi Salvatore e Cirino).

71. Pittore duccesco-protogiottesco (Maestro della Madonna di Castelfiorentino), *Madonna col Bambino*, particolare. Castelfiorentino, Museo d'arte sacra di Santa Verdiana.

72. Maestro di Badia a Isola, *Madonna col Bambino e due angeli*, particolare. Colle di Val d'Elsa, Museo civico e d'arte sacra (da Badia a Isola, abbazia dei Santi Salvatore e Cirino).

73. Maestro di Badia a Isola (?), *Madonna col Bambino*. Buonconvento, Museo d'arte sacra della Valdarbia.

74. Duccio di Buoninsegna, *Madonna col Bambino*, particolare. Siena, Museo dell'Opera del Duomo (da Crevole, pieve di Santa Cecilia).



75. Maestro di Badia a Isola, *Madonna col Bambino e due angeli*, particolare. Colle di Val d'Elsa, Museo civico e d'arte sacra (da Badia a Isola, abbazia dei Santi Salvatore e Cirino).



76. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), *Madonna col Bambino benedicente*, particolare. Collezione privata.

è l'accostamento fra la *Madonna col Bambino benedicente* del Maestro di Città di Castello e le due Madonne citate del Maestro di Badia a Isola: tutte opere sapientemente bilicate fra un'aura di solennità sacrale e un'incipiente maggiore vivacità del Bambino, fra intarsio di crisografie preziose e delicate sfumature dei carnati, in cui si apprezzano quelle tessiture che crescono fino ad un orlo di bianco puro sulla cresta del labbro superiore della Vergine, ancora inarcato per retaggio delle sigle duecentesche bizantineggianti. Il modello fu la nuova delicatezza pittorica di Duccio, esemplare nella *Madonna* di Crevole, declinata dal Maestro di Badia a Isola con sottili intarsi più bidimensionali, dal Maestro di Città di Castello con una carnosità più turgida e pulsante. Si tratta delle prime due personalità di rilievo che furono calamitate dal magistero del giovane Duccio, sono loro i due duccheschi della prima generazione, cui seguiranno alle soglie del nuovo secolo artisti come il Maestro della Madonna Goodhart (*alias* Maestro della Madonna Gondi), Segna di Bonaventura, Ugolino di Nerio





77. Maestro di Badia a Isola, *Madonna col Bambino e due angeli*, particolare. Colle di Val d'Elsa, Museo civico e d'arte sacra (da Badia a Isola, abbazia dei Santi Salvatore e Cirino).

75-76 ecc. Si deve quindi convenire con Alessandro Bagnoli quando afferma che «pur nella assoluta mancanza di date certe, si può ragionevolmente supporre che il “Maestro di Città di Castello” abbia avuto uno svolgimento cronologicamente parallelo a quello del “Maestro di Badia a Isola”, iniziando la sua attività almeno all’inizio dell’ultimo decennio del Duecento».<sup>31</sup>

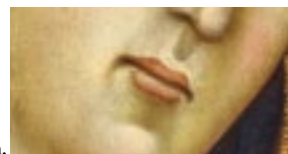
77-78 Si mettano accanto le teste del Bambino di Badia a Isola e della tavola in esame: le affinità sono impressionanti, come fra Picasso e Braque quando lavavano i pennelli assieme! Sembrano gli stessi impasti, la stessa dolce tornitura, lo stesso colpo di luce che arrota la punta del naso. Eppure sono pittori diversissimi. A ben vedere, si nota nel primo caso una grafia più delicatamente rotonda negli occhi e nei sopraccigli, nel secondo una corposità più bulbosa e accentata, con vertice in quell’increspatura del labbro superiore ad accento circonflesso, ma così morbida da far presagire il giovane Simone Martini. Se si allineano i dettagli delle labbra, di Duccio stesso e di questi suoi primi seguaci, si stenterà a trovare di nuovo, prima di Simone, una caratterizzazione così intensamente manipolata e sensuale, col labbro inferiore spaccato a cuore: giusto un po’ nelle due tavole di Londra e della Pinacoteca di Siena (inv. 18) del cosiddetto Maestro degli Albertini, legato a fil doppio agli stessi primordi del Maestro di Città di Castello, che a partire dalla Madonna di Detroit e dalla *Maestà* eponima normalizzò la formulazione delle labbra, meno pronunciate.

79a-q



78. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), *Madonna col Bambino benedicente*, particolare. Collezione privata.





a.



b.



c.



d.



e.



f.



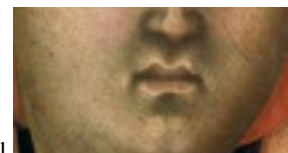
g.



h.



i.



l.

## DUCCIO DI BUONINSEGNA

79a. *Madonna col Bambino e sei angeli (Maestà per i laudesi)*, particolare. Firenze, Galleria degli Uffizi (dalla basilica di Santa Maria Novella).

79b. *Madonna col Bambino*, particolare. Siena, Museo dell'Opera del Duomo (da Crevole, pieve di Santa Cecilia).

79c. *Madonna col Bambino (Madonna Stoclet)*. New York, Metropolitan Museum of Art.

79d. *Madonna col Bambino e sei angeli*, particolare. Perugia, Galleria nazionale dell'Umbria.

79e. *Santa Caterina martire*, particolare della *Maestà*. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.

## MAESTRO DI BADIA A ISOLA

79f. *Madonna col Bambino e due angeli*, particolare. Colle di Val d'Elsa, Museo civico e d'arte sacra (da Badia a Isola, abbazia dei Santi Salvatore e Cirino).

79g. Maestro di Badia a Isola (?), *Madonna col Bambino*, particolare. Buonconvento, Museo comunale d'arte sacra della Val d'Arbia.

## MAESTRO DEGLI ALBERTINI

79h. *Madonna col Bambino*. Siena, Pinacoteca nazionale (inv. 592).

79i. *Madonna col Bambino e sei angeli*, particolare. Londra, National Gallery.

79l. *Madonna col Bambino*. Siena, Pinacoteca nazionale (inv. 18).

MAESTRO DI CITTÀ  
DI CASTELLO

(NERIO DI UGOLINO?)

79m. *Madonna col Bambino benedicente*, particolare. Collezione privata.

79n. *Madonna col Bambino*, particolare. Detroit (MI), Institute of Arts.

79o. *Madonna col Bambino, sei angeli e un frate domenicano*, particolare. Città di Castello, Pinacoteca comunale (dalla chiesa di San Domenico).

79p. *Madonna col Bambino*, particolare. Siena, Pinacoteca nazionale (in deposito dal Museo dell'Opera del Duomo, da Montespescchio, eremo di Santa Maria).

79q. *Madonna col Bambino*, particolare. Copenhagen, Statens Museum for Kunst.



m.



n.



o.



p.



q.





80. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), *Madonna col Bambino benedicente*, particolare. Collezione privata.



81. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), *Madonna col Bambino*, particolare. Siena, Pinacoteca nazionale (in deposito dal Museo dell'Opera del Duomo, da Montespечchio, eremo di Santa Maria).



82. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), *Madonna col Bambino*, particolare di polittico. Siena, Pinacoteca nazionale (inv. 33).

Un elemento che è di grande aiuto nell'orientare la cronologia delle opere del Maestro di Città di Castello è la decorazione dei nimbi. A partire da un certo momento egli impreziosì il compasso esterno con dei *pendilia* costituiti da tre bolli a triangolo, e poi alla fine con tre punzoni a rosetta pentapetala sempre disposti a triangolo (nel polittico di Pinacoteca, inv. 33): tale elemento ricorrente manca giusto nella *Madonna col Bambino benedicente*, comincia ad affacciarsi, con minimo sviluppo, nella *Maestà* di Città di Castello, compare più marcato nella *Madonna* di Detroit e poi sempre (salvo che in figure minori di scala, come gli angeli nelle cuspidi del polittico di Montespечchio).

Lo specchio dei nimbi è tipicamente decorato a mano libera, in punta di stiletto, con rami e compassi polilobati che emergono a risparmio contro il fitto tratteggio incrociato del fondo, secondo quella modalità messa in auge da Duccio e da lui riproposta fino al termine della sua vita (e vastamente emulata da Giotto stesso a Firenze). Il compasso esterno è però

80-82



evidenziato, nella *Madonna col Bambino benedicente* come in genere nelle tavole seguenti, da una serie di punzoni a rosetta pentalobata. Ora, Duccio nella *Maestà per i laudesi* del 1285 aveva combinato e alternato, con esibizione quasi enciclopedica e stordente, incisioni a mano libera, graniture e punzoncini, ma dopo di allora si astenne sempre dall'uso del punzone, rigorosamente e senza eccezioni. E così pure il Maestro di Badia a Isola e gli altri duccheschi seguenti, fintanto che Ugolino di Nerio, al seguito e a gara con Simone Martini, non li assortì e propose in copia. Queste coroncine punzionate attorno ai nimbi rimarcano quindi la diversità del Maestro di Città di Castello e forse una sua maggiore attenzione al mondo degli orafi contemporanei (e, ancora, il suo ruolo di precursore di Ugolino).

Ma cos'era questa tavola? I numerosi fori rimasti a vista, sopra le teste della Madonna e del Bambino, dimostrano che fu esposta e venerata, in età moderna, ma non abbiamo idea dove. La sagoma centinata regolarizza un arco a tutto sesto un po' decentrato, perché a destra si scorgono bene il suo profilo originale e il risarcimento con oro avventizio di uno spicchio. In basso non si vede traccia di barba e la pittura potrebbe essere lievemente rifilata, ma di poco, il taglio è sostanzialmente questo. La tavola, un po' imbarcata, presenta lo spessore originale di 2,5 cm, misura cm 69 × 46,5 (con la cornice moderna), cm 64 × 41,8 la superficie dipinta. Di sicuro era il centro di un pentittico, secondo una tipologia coi santi a mezzo busto sotto centine riquadrate e sormontate da cuspidi che si codifica a Siena nel passaggio fra Due e Trecento, attorno alla carismatica bottega di Duccio. Se si accettano le precoci coordinate cronologiche che abbiamo cercato di argomentare, verso la metà dell'ultimo decennio del Duecento, non potrà però non colpire il fatto che si utilizzi un asse a venatura verticale. Tutti i primi polittici senesi sono infatti costruiti, in continuità con la struttura unificata dei dossali guideschi ("gabled low dossals"), con assi orizzontali e anche se rimane in molti casi solo più la Madonna centrale, la stessa adozione di un legno così orientato impone la ricostruzione di originali polittici: così la *Madonna* di Buonconvento, quella di Castelfiorentino, quella del Maestro di Badia a Isola nella Pinacoteca di Siena (inv. 593). Il primo polittico ducchesco costruito con assi verticali e moduli separati corrispondenti a ogni scomparto, a noi noto, è quello che aveva al centro la sublime *Madonna col Bambino* della Galleria nazionale dell'Umbria, già sull'altare maggiore di San Domenico a Perugia, che però si data di solito agli inizi del nuovo secolo, seguita dai due polittici nr. 28 (da San Domenico) e nr. 47 (dallo Spedale di Santa Maria della Scala) della Pinacoteca nazionale di Siena. A Firenze, però, Giotto aveva sperimentato questa carpenteria radicalmente innovativa e alla fine vincente fin dal giovanile polittico di Badia, che penso vada datato verso il 1295. Naturalmente possiamo sospettare che fossero esistiti perduti polittici di Duccio con questa fabbrica fin dagli anni novanta. In ogni caso, anche per questi aspetti strutturali, il Maestro di Città di Castello si dimostra fin dalla *Madonna col Bambino benedicente* un innovatore.

Forse è possibile sottrarla dal suo isolamento e accostarle un'altra opera che poteva provenire dallo stesso polittico, e questa è la tavola centinata della collezione di Simonpietro Salini nel Castello di Gallico, raffigurante *San Giovanni Evangelista*,<sup>32</sup> come anziano.



83. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), *San Giovanni Evangelista*. Asciano, Castello di Gallico, collezione Simonpietro Salini.





84. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), ricostruzione di pentittico con *Madonna col Bambino benedicente* (collezione privata) e *San Giovanni Evangelista* (Asciano, Castello di Gallico, collezione Simonpietro Salini).

I suoi caratteri stilistici discordano dalle opere tipiche della maturità del Maestro di Città di Castello, anche se la sua paternità non è dubitabile: i panneggi hanno una sfogliatura più acre, i tratti del volto sono più contratti e asprigni, la gestualità con cui maneggia il grande libro è più impacciata e ancora duecentesca, gli occhietti sono minuti e non dilatati e globosi come al solito, il chiaroscuro vellutato sulle carni è similissimo a quello presente nella nostra Madonna. Ma in particolare colpisce la messa in piega di barba e capelli, a ciocche ondose, così poco ortodossa nell'ambito ducresco, che risente indirettamente della maniera francese, quella delle miniature di Maître Honoré e del mondo che vi gravitò attorno, incluso il Maestro oltremontano attivo ad Assisi verso il 1288-1290. Qualcuno ha presupposto una dipendenza dai busti di patriarchi e profeti di Simone Martini nella cornice superiore della Maestà di Palazzo pubblico (non prima del 1313), che si avvantaggiano di altro pittoricismo e di altra larghezza. Il rapporto non è calzante o, meglio, si spiega con una fonte comune, che sono le placchette di Guccio di Mannaia (da quelle del calice donato da Niccolò IV alla basilica di Assisi, fra 1288 e 1292, in avanti) e dei primi smaltisti traslucidi, come ha additato Luciano Bellosi per i clipei simoniani<sup>33</sup> e come andrà rivendicato, a date ben più alte e in maniera autonoma, per il *San Giovanni Evangelista* del Maestro di Città di Castello. Anche

85-86



85. Guccio di Mannaia, smalto traslucido con *San Pietro*, particolare di calice. Assisi, Tesoro del Sacro Convento.



86. Guccio di Mannaia, smalto traslucido con *San Paolo*, particolare di calice. Assisi, Tesoro del Sacro Convento.



87. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), *San Pietro*, particolare di polittico. Siena, Pinacoteca nazionale (inv. 33).

questo pannello presenta un nimbo con giro esterno di punzoni a rosette pentalobate, senza *pendilia*, e uno specchio a fogliette lobate entro motivi cuoriformi, con modalità e fantasie del tutto analoghe a quelle che campiscono la sequenza a fettuccia continua di quadrilobi, nel nimbo della Madonna. Il *San Giovanni* misura cm 59,2 x 31,5 e se si prova a metterlo in scala a destra della Madonna mi pare che stile e proporzioni appaiano del tutto convenienti.

A lato della pungente vivezza della *Madonna col Bambino benedicente* e del *San Giovanni Evangelista* si legge poi perfettamente un'opera che non è ancora stata restituita al Maestro di Città di Castello, ma che penso gli spetti senz'altro e che si avvale di una data certa, 1296. Alludo alla coperta di biccherna dello Szépművészeti Múzeum di Budapest,<sup>34</sup> raffigurante il monaco camerlengo Tommasino degli Umiliati intento a registrare e contare i soldi al suo tavolo di lavoro. Il volto scorciato di tre quarti ha un volume più sodo rispetto alle figure delle biccherne di Guido di Graziano, abbastanza straordinario a Siena a quella data, e presenta un'arrotatura tipica del nostro anonimo, il taglio deciso dell'arcata sopraccigliare, lo sguardo penetrante. Anche le mani hanno una stilizzazione sforbiciata e prensile che si confronta immediatamente con la mano destra del *San Giovanni* Salini, che tenta la presa sul libro.

88





88. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), *Fra Tommasino degli Umiliati*, tavola di biccherna (1296). Budapest, Szépművészeti Múzeum.



89. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), *Fra Tommasino degli Umiliati*, tavola di biccherna (1296), particolare. Budapest, Szépművészeti Múzeum.



90. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), *Madonna col Bambino benedicente*, particolare. Collezione privata.

Che il Maestro di Città di Castello si sia formato nella bottega di Duccio verso il 1290 o poco prima è dimostrato pure dal delizioso trittichino della Christ Church, scoperto da Garrison nel 1947,<sup>35</sup> dalla forma insolita ed elegantissima, con una sagoma lobata delle ante che chiudendosi lasciavano intravedere il solo volto della Madonna fra due angeli. Il trono della Madonna è marmoreo, come quelli adottati da Duccio a partire dalla *Madonna* di Berna e dalla vetrata dell'*Assunta* (1289-1290 circa), ma i piedi poggiano su un predellino in tralice, sospeso su due arcate, che rammenta da vicino quelli nella *Madonna dei francescani* e nella citata tavoletta bernese, databili verso il 1288-1290. Per me poi è in particolare nella vetrata che si riscontrano dei tipi tondeggianti e dagli sguardi vivi che sembrano la matrice dell'umanità prediletta dal nostro anonimo. Umanità e sguardi pungenti che si apprezzano ancora in uno splendido ritaglio della collezione Cini, raffigurante *San Pietro e san Paolo*, che penso autorizzi a ipotizzare per lui qualche occasionale impegno nel campo della miniatura.<sup>36</sup>

5  
91-92  
93-94  
95-96





91. Duccio di Buoninsegna, *Madonna col Bambino e sei angeli*. Berna, Kunstmuseum.



92. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), *Madonna col Bambino, sei angeli e donatrice, Resurrezione dei corpi nel giorno del Giudizio finale; Crocifissione; Stimmate di san Francesco*, trittico. Oxford, Christ Church.





93. Duccio di Buoninsegna, *Sant'Ansano*, particolare della vetrata. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.



94. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), *Madonna col Bambino benedicente*, particolare. Collezione privata.



95. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), *San Pietro e san Paolo*, iniziale s, miniatura ritagliata da antifonario. Venezia, Fondazione Giorgio Cini.



96. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), *Fra Tomasio degli Umiliati*, tavola di biccherna (1296), particolare. Budapest, Szépművészeti Múzeum.



97. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), *San Pietro e san Paolo*, iniziale s, miniatura ritagliata da antifonario. Venezia, Fondazione Giorgio Cini.



98. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), *San Pietro*, particolare. New Haven (CT), Yale University Art Gallery.

La nobile e ben scandita *Maestà* di Città di Castello, assortita di colori vividi più che in Duccio, inerpicata e sfavillante, inaugura verso il 1305 una stagione completamente diversa del pittore. Il gioco complesso fra le mani e le gambe sfalsate del Bambino fa presagire, nel solco dell'invenzione rara della *Madonna col Bambino benedicente*, lo sviluppo di annodamenti più vivaci, per ora intarsiati sulla superficie ma che, irrobustiti da tutt'altra consistenza espressiva dei volumi, apriranno la strada al mondo di Pietro Lorenzetti. A Città di Castello il Bambino dalle proporzioni ora più stirate e longilinee, arrampicato in groppa alla Madre, in luogo di tirare a sé con delicatezza il velo bianco lo afferra con energia e poggia il braccino flesso sul petto della Vergine, traducendo con fierezza quasi ercolina un suggerimento dello stesso Duccio, tanto più delicato e annegato nella profusione decorativa della crisografia, in





99. Giovanni Pisano, *Madonna col Bambino*, particolare. Padova, cappella Scrovegni.

100-101 un'anta del trittichetto di Hampton Court.<sup>37</sup> Per entrambi vale probabilmente il confronto con le coinvolgenti invenzioni di Giovanni Pisano, come nella statua per la cappella Scrovegni a Padova, pur depotenziando lo scambio di sguardi fra Madre e Figlio, che solo Pietro Lorenzetti seppe captare e tradurre in pittura, rivoluzionando un tema che gli era offerto da Duccio e dal Maestro di Città di Castello. Difficile dimostrare che il nostro anonimo e non Duccio sia stato maestro di Pietro Lorenzetti, già documentato come maestro autonomo nel 1306, come vorrebbe Gaudenz Freuler,<sup>38</sup> ma che un contatto fra i due ci sia stato è fuori di dubbio.



102. Pietro Lorenzetti, *Madonna col Bambino*, particolare, affresco. Assisi, basilica inferiore di San Francesco, cappella Orsini di San Giovanni Battista.



103. Pietro Lorenzetti, *Madonna col Bambino*, particolare. Cortona, Museo diocesano.



100. Duccio di Buoninsegna, *Madonna col Bambino e angeli*, particolare dell'anta sinistra di un trittico. Hampton Court, The Royal Collection.



101. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), *Madonna col Bambino, sei angeli e un frate domenicano*, particolare. Città di Castello, Pinacoteca comunale (dalla chiesa di San Domenico).





104. Duccio di Buoninsegna, *Madonna col Bambino, sant'Agostino, san Paolo, san Pietro e san Domenico, Cristo benedicente fra quattro angeli*, pentittico. Siena, Pinacoteca nazionale, inv. 28 (da Siena, basilica di San Domenico).



106. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), ricostruzione di pentittico con *Madonna col Bambino* (Copenhagen, Statens Museum for Kunst), *San Francesco* (Cracovia, Wawel, collezione Lanckoroniski), *San Giovanni Battista, San Pietro* (New Haven, CT, Yale University Art Gallery) e *Sant'Antonio da Padova* (La Spezia, Museo Amedeo Lia).



105. Pietro Lorenzetti, ricostruzione del pentittico di Montichiello, chiesa di San Leonardo e Cristoforo, con *Madonna col Bambino, san Leonardo, santa Margherita, sant'Agata e santa Caterina martire* (M. Brüggem Israëls 2015).

La crescita decisa che condusse il Maestro di Città di Castello nel secondo decennio agli esiti dei tre polittici della sua maturità – per me, in ordine, quello con al centro la Madonna di Copenhagen e i laterali divisi fra New Haven, Cracovia e La Spezia,<sup>39</sup> quello da Montespечchio ora riunito nella Pinacoteca nazionale di Siena e quello dello stesso museo (inv. 33) – dove ci sono un turgore plastico e delle ombre fumose che mancano ancora nella tavola umbra, si spiega come risentimento della crescita impetuosa al suo fianco di Pietro Lorenzetti e pure in stretto parallelo con il misterioso e bellissimo Maestro degli Albertini. Quest'ultimo nelle stesse tipologie facciali, specie nella Madonna inv. 18 di Pinacoteca, va vicinissimo al Maestro di Città di Castello, ma in effetti si distingue per un'abbreviazione più spoglia e disadorna, per delle sincopi più espressive, per le architetture dei troni dalla coloritura protogiottesca altrimenti vistosa.

106-108





107. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), *Madonna col Bambino* (in deposito dal Museo dell'Opera del Duomo), *Sant'Agostino, san Paolo, san Pietro e sant'Antonio Abate, quattro angeli*. Siena, Pinacoteca nazionale (da Montespечchio, eremo di Santa Maria).



108. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), *Madonna col Bambino, san Francesco, san Giovanni Evangelista, santo Stefano e santa Chiara, Cristo benedicente fra santo vescovo, san Pietro, san Giovanni Battista e santa Maria Maddalena*. Siena, Pinacoteca nazionale (politico inv. 33).

Più sofisticata e complessa è la cultura del Maestro di Città di Castello, che verso il 1310 dovette trovare un vertice nella popolosa *Crocefissione* dell'Earl of Crawford and Balcarres, ora alla City Art Gallery di Manchester, così bella che un conoscitore come Philip Pouncey la volle dello stesso Duccio,<sup>40</sup> mentre fu riconosciuta al suo autore da Millard Meiss.<sup>41</sup> La soluzione dei due ladroni appesi alla croce con le braccia legate e rigirate dietro di essa non c'era nel Calvario di Duccio per la *Maestà* del Duomo e c'è invece in quella di Massa Marittima: ma non è necessario far dipendere il Maestro di Città di Castello da quest'ultima, dipinta da Duccio e collaboratori verso il 1316, poco prima della morte. Si può piuttosto sospettare che sia stato il nostro anonimo a stimolare Duccio nel recupero di una fonte comune che, nel caso specifico, altri non è che Giovanni Pisano, nella lastra del pulpito di Sant'Andrea a Pistoia, finita nel 1301, o forse già conoscendo verso il 1310 quella per il Duomo di Pisa. Ma anche altri dettagli, lo stesso patetismo arrovellato del corpo di Cristo e del suo perizoma, così diverso da Duccio, parlano di un rapporto con Giovanni Pisano e pure coi Crocefissi

109-111

112-113

nordicizzanti, per la precoce aggiunta della corona di spine. Nonostante l'intaglio minuto e sottile delle pieghe e dei volti, con la preziosità di un avorio colorato, nelle pieghe caleidoscopiche di questa figurazione virtuosamente arricchita, si scorgono brani di un naturalismo più penetrante, in cui Duccio non si sarebbe avventurato, come il volto raggrinzito di una vecchia o il Longino che con le mani sozze del sangue colante sulla sua lancia si stropiccia gli occhi e di colpo si ravvede.

Un capolavoro come la *Crocefissione* di Manchester prima che si affermi l'arte di Pietro Lorenzetti rappresenta un controcanto più graffiante a Duccio, più coinvolto nel confronto con Giovanni Pisano<sup>42</sup> e coi grandi smaltisti. Al contempo è per me impressionante quanto un'opera simile prefiguri l'arte di Ugolino di Nerio, a esempio nelle figurette degli angeli ploranti, dalle vesti strizzate sull'oro, premessa per la *Crocefissione* Thyssen, vertice di Ugolino.<sup>43</sup>

114

115-118





109. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), *Crocefissione*. Manchester, City Art Gallery.



110. Duccio di Buoninsegna, *Crocefissione*, particolare della *Maestà*. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.



111. Duccio di Buoninsegna, *Crocefissione*, particolare della *Maestà*. Massa Marittima, cattedrale di San Cerbone.





112. Giovanni Pisano, *Crocefissione*, particolare del pulpito. Pistoia, chiesa di Sant'Andrea.



113. Giovanni Pisano, *Crocefissione*, particolare del pulpito. Pisa, cattedrale di Santa Maria Assunta.



114. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), *Crocefissione*, particolare. Manchester, City Art Gallery.



115. Ugolino di Nerio, *Crocefissione*, particolare. Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.



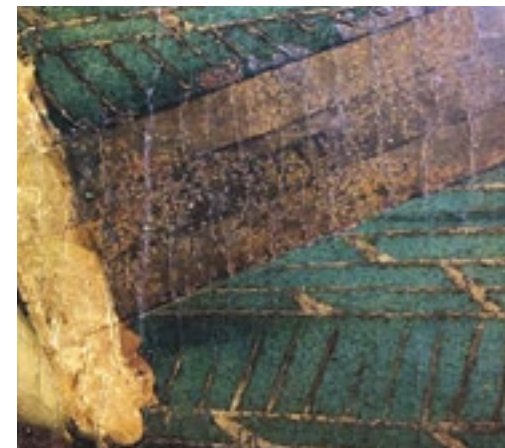


116, 119. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), *Crocefissione*, particolari. Manchester, City Art Gallery.  
117-118. Ugolino di Nerio, *Crocefissione*, particolari. Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.

Il rapporto in questo momento, sul 1310, cosa potrà significare? Un'educazione nella sua bottega di Ugolino, documentato come pittore autonomo nel 1317, ma forse anche di più? Che fosse suo figlio? Nel polittico di Montespescchio<sup>44</sup> la spada di san Paolo reca all'avvio della lama in argento, delineate a vernice nera i frammenti di un'iscrizione già letta da Bagnoli come «[...]m]E [f]ECIT»:<sup>45</sup> modo non insolito per celare una firma, come fatto da Segna di Bonaventura, Pietro Lorenzetti, Lippo di Benivieni, Marino da Perugia. Purtroppo all'inizio c'è una lacuna, ma lo spazio disponibile è davvero poco, conveniente per quattro lettere al massimo, quindi per un nome molto breve. Si riproduce una ripresa riflettografica agli infrarossi, eseguita da Loredana Gallo, cui va tutta la mia gratitudine, il rilievo delle linee di guida (incise in verde, incise e riprese a pennello in giallo, nonché in rosso il profilo dell'elsa a vernice nera sull'oro, in gran parte caduto) e la delineazione delle lettere identificabili con certezza, «me fecit». Prima ci sarebbe lo spazio esatto per le quattro lettere di

NERI(us), con apostrofo finale per l'elisione di "us" di cui si legge ancora l'impronta. Mi pare che si riescano a leggere anche piccoli frammenti di strappo del colore della scritta, qui evidenziati, compatibili col corpo di una N iniziale, con l'asta verticale di una R e con la terminazione superiore slargata di una I. Si tratta purtroppo solo di una congettura, ma credo ragionevole.

120-123



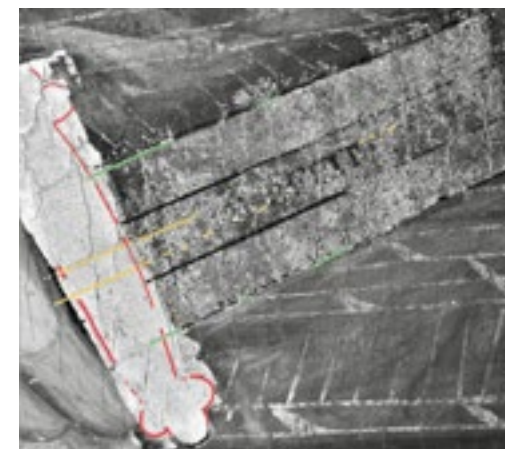
120. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), *San Paolo*, particolare. Siena, Pinacoteca nazionale (da Montespescchio, eremo di Santa Maria).



121. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), *San Paolo*, particolare in riflettografia IR.



122. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), *San Paolo*, particolare in riflettografia IR, con rilievo delle lettere visibili e congettura per quelle lacunose.



123. Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?), *San Paolo*, particolare in riflettografia IR, con rilievo delle incisioni e delle tracce sulla spada (rilievo di Loredana Gallo).

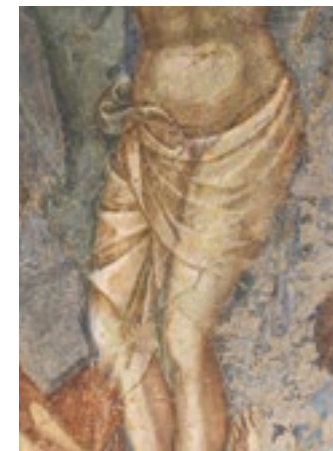


Nerio di Ugolino è documentato nel 1311 e risulta morto tra 1317 e 1318, fu padre anche di altri due pittori, Guido di Nerio e Giacomuccio o Muccio di Nerio, la cui identità ci sfugge completamente (chissà che uno dei due non sia il Maestro degli Albertini!).<sup>46</sup> In passato un tentativo di identificazione era stato compiuto da Gertrude Coor-Achenbach,<sup>47</sup> in favore del Maestro di Badia a Isola, la cui fase matura credo vada ravvisata in un gruppo di opere raccolto da Luciano Bellosi sotto il nome di Maestro della Madonna Cini (opera eponima, rovinatissima, tuttora visibile a Venezia, in Palazzo San Vio, della Fondazione Cini),<sup>48</sup> senza rapporto con l'arte seguente di Ugolino. L'ipotesi aveva però un senso perché come cronologia Nerio deve essersi formato ancora nel Duecento, esattamente come il Maestro di Badia a Isola.

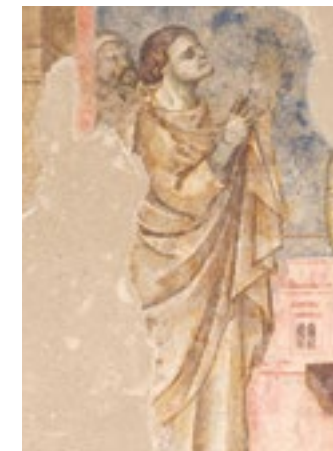
Grazie alla *Madonna col Bambino benedicente* e alla biccherna del 1296 possiamo però ora sostanziare una prima storia del Maestro di Città di Castello che si rivela essere, lui pure, uno dei seguaci di Duccio della prima ora. Forse il maggiore <sup>49</sup>.



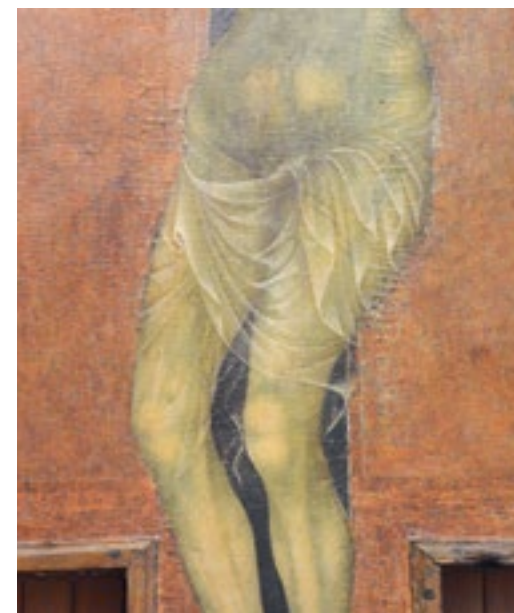
124. Guido di Cino, *Croce dipinta*, particolare di san Giovanni dolente. Siena, convento di San Girolamo.



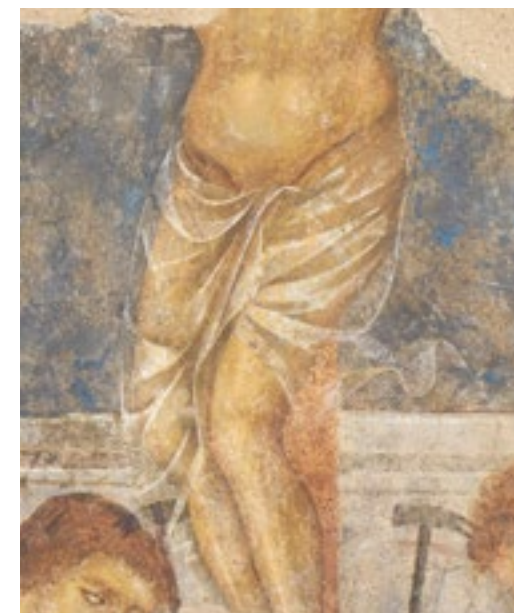
125. Guido di Cino, *Martirio di sant'Andrea*, particolare. Pistoia, Palazzo vescovile, cappella di San Nicola.



126. Guido di Cino, *Martirio di san Mattia*, particolare. Pistoia, Palazzo vescovile, cappella di San Nicola.



127. Guido di Cino, *Croce dipinta*, particolare del perizoma. Siena, convento di San Girolamo.



128. Guido di Cino, *Martirio di san Bartolomeo*, particolare. Pistoia, Palazzo vescovile, cappella di San Nicola.



1 Gaudenz Freuler, *Duccio et ses contemporains. Le Maître de Città di Castello*, «Revue de l'art», CXXXIV, 2001, 4, pp. 27-51, spec. 31, 35-37, fig. 10.

2 Frederick Mason Perkins, *Alcuni appunti sulla Galleria delle Belle Arti di Siena*, «Rassegna d'arte senese», IV, 1908, pp. 48-61.

3 Sulla quale si veda P. Scarpellini, in *Pinacoteca Comunale di Città di Castello. I. Dipinti*, a cura di Francesco Federico Mancini, Perugia 1987, pp. 138-139, cat. 4. La tavola misura cm 276 × 167, presenta il formato cuspidato originale. In basso a destra è rappresentato un frate domenicano inginocchiato nella posa orante. Io sospetterei che questa *Maestà* fosse collocata sul lato sinistro del tramezzo, come più abituale del resto per le immagini mariane (così anche nella *Ricognizione delle Stimmate* di Giotto ad Assisi), perché si giustificerebbe meglio la posizione sul lato destro del religioso in preghiera. Sappiamo infatti dall'*Ordinarium* di Humbert de Romans che i domenicani per intonare il *Salve Regina* davanti alla Vergine, dopo compiuta, uscivano dal coro, nella chiesa a porte chiuse, e si recavano davanti a queste immagini facilmente accessibili anche alla devozione laicale, presso l'«*imaginem Virginis exterius collocatam*» (cfr. Joanna Cannon, *Religious Poverty, Visual Riches. Art in the Dominican Churches of Central Italy in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, New Haven, CN, London 2013, pp. 26-28). La collocazione del donatore avrebbe così replicato il movimento dei frati che si genuflettevano davanti alla Madonna arrivando da quella parte, dal centro della chiesa e dalla porta del coro; inoltre la posizione del Bambino è canonicamente aggrappata sul braccio sinistro della Madre e così il domenicano si pone esattamente sotto di lui, pronto a riceverne la benedizione.

4 G. De Nicola (in *Mostra di opere di Duccio di Buoninsegna e della sua scuola*, catalogo della mostra, Siena, Museo dell'Opera, 1912, Siena 1912, p. 36), Richard Offner (*Two Sienese Panels*, «Bulletin of the Associates in Fine Arts at Yale University», I,

1926, pp. 5-6), Bernard Berenson (*Italian Pictures of the Renaissance. A List of Principal Artists and Their Works*, Oxford 1932, p. 344), Edward B. Garrison (*A Ducciesque Tabernacle at Oxford*, «The Burlington Magazine», n. 522, LXXXVIII, 1946, pp. 214-223), Millard Meiss (*French Painting in the Time of Jean de Berry. The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke*, London-New York 1967, p. 104), Luisa Vertova («*What Goes with what*», «The Burlington Magazine», n. 777, CIX, 1967, pp. 668-672), Miklós Boskovits (in Massimo Ferretti, recensione alla *Mostra del restauro di opere delle province di Pisa e Livorno*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. III, I, 1971, pp. 607-613, spec. 608-609, e Miklós Boskovits, recensione a James H. Stubblebine, *Duccio di Buoninsegna and His School*, 2 voll., Princeton (NJ) 1979 e John White, *Duccio. Tuscan Art and Medieval Workshop*, London 1979, «The Art Bulletin», LXIV, 1982, 3, pp. 496-502, spec. 500), Federico Zeri (*Addendum al Maestro di Città di Castello*, in *Diari di lavoro* 2, Torino 1976, pp. 8-10), Luciano Bellosi (in *Mostra di opere d'arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto. III*, catalogo della mostra, Siena, Pinacoteca nazionale, 1983, Genova 1983, p. 31, e s.v. *Duccio di Buoninsegna* (o *Boninsegna*), in *Enciclopedia dell'arte medievale*, V, Roma 1994, pp. 738-750, spec. 749).

5 Freuler 2001, cit., pp. 28-30 (battezzata come *Vierge à la grenade*). Cfr. pure Gaudenz Freuler, recensione a *Duccio. Alle origini della pittura senese*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala-Museo dell'Opera del Duomo, 2003-2004), a cura di Alessandro Bagnoli, Milano 2003, «Kunstchronik», LVII, 2004, pp. 576-594, spec. 591.

6 L. Bellosi, in *La collezione Salini. I. Dipinti, sculture e oreficerie dei secoli XII, XIII, XIV e XV*, a cura di Luciano Bellosi, Firenze 2009, pp. 62-67, cat. 4 («Maestro della Madonna Salini», prossimo alle miniature delle *Collazioni delle vite dei santi Padri* della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena,

cod. I.V.8); L. Bellosi, in *Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento*, catalogo della mostra (Casole d'Elsa, Museo Archeologico e della Collegiata, 2010), a cura di Alessandro Bagnoli, Cinisello Balsamo (MI) 2010, pp. 260-261.

7 Il valore di derivazione da quell'opera perduta è argomentato in particolare da James H. Stubblebine (*Duccio's "Maestà" of 1302 for the Chapel of the Nove*, «The Art Quarterly», XXXV, 1972, pp. 239-268, spec. 243-244; *Duccio* 1979, cit., I, pp. 85-86) e in genere si fa risalire allo studioso americano questa idea, che invece venne avanzata per la prima volta da Cesare Brandi (*Duccio*, Firenze 1951, pp. 141-142).

8 A. Bagnoli, in *Duccio* 2003, cit., pp. 288-289.

9 A. Bagnoli, ivi, p. 292.

10 Si veda Garrison 1946, cit., che ricostruì acutamente la foggia del trittico, che ipotizzava in origine integrato in alto da un pannello trilobato con un Cristo giudice, dal momento che nei pennacchi si riconoscono i corpi dei defunti che escono dagli avelli, ripiegabile verso il basso così da incastrarsi con le ante dalla foggia insolita, come in alcune oreficerie-reliquiari del Nord Europa fra XIII e XIV secolo. Dipinto assai minuto, misura cm 37 × 25,3 il centrale, cm 37 × 12,6 le antine. Cfr. pure James Byam Shaw, *Paintings by Old Masters at Christ Church Oxford*, London 1967, pp. 29-30, che aggiunse il confronto col trono della *Madonna dei francescani* di Duccio nella Pinacoteca nazionale di Siena e peraltro ingiustamente avanzò delle riserve sul riferimento al Maestro di Città di Castello, poi mai più messo in dubbio.

11 Si vedano Bastian Eclercy, *Nimbendekor in der toskanischen Dugentomalerei*, tesi di dottorato, Münster, Westfälische Wilhelms-Universität, 2007, pp. 8-21; Andrea De Marchi, *Geometria e naturalezza, modulo e ritmo: un'opera fondativa alle origini del concetto illusionistico del polittico gotico*, in *Giotto. Il restauro del Polittico di Badia*, a cura di Angelo Tartuferi, Firenze 2012, pp. 31-51, spec. 45; Andrea De Marchi, *Perché vale ancora la pena di fare i conti col "Giudizio sul Duecento"?*, in *Il mestiere del conoscitore. Roberto Longhi*, atti del convegno (Bologna, 24-26 settembre 2015), a cura di Anna Maria Ambrosini Massari et al., Bologna 2017, pp. 24-57, spec. 44. Cfr. inoltre L. Bellosi, in *Giotto. Bilancio critico*

*di sessant'anni di studi e ricerche*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 2000), a cura di Angelo Tartuferi, Firenze 2000, pp. 98-100, cat. 1, con un intrigante collegamento col giovanissimo Giotto, ma senza rimettere in discussione il rapporto con la bottega di Cimabue.

12 Cfr. P. La Porta, in *Marco Romano* 2010, cit., pp. 262-263, cat. 33.

13 S. Padovani, in *Mostra di opere d'arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto*, catalogo della mostra (Siena, Pinacoteca nazionale, 1979), Genova 1979, pp. 78-79. Cfr. L. Bellosi, in *Duccio* 2003, cit., pp. 156-157, cat. 23, che la ritiene di Duccio stesso, in linea con l'attribuzione avanzata da Ferdinando Bologna (*Ciò che resta di un capolavoro giovanile di Duccio (nuovi studi sulla formazione del maestro)*, «Paragone Arte», n. 125, XI, 1960, pp. 3-31).

14 Ritirata nel Museo civico e d'arte sacra di Colle di Val d'Elsa, misura cm 204,5 × 125, è dunque un po' più piccola di quella di Città di Castello: cfr. A. Bagnoli, in *Duccio* 2003, cit., pp. 282-285, cat. 39.

15 Cfr. L. Bellosi, ivi, pp. 152-155, che sostiene invece «una datazione di poco anteriore» rispetto alla *Maestà per i laudesi*, quindi verso il 1284.

16 Come mi comunica gentilmente la restauratrice della Pinacoteca nazionale Elena Pinzauti, da indagini condotte con la spettroscopia XRF sulle tavole della Pinacoteca è risultato che queste crisografie due-trecentesche sono in realtà argentature meccate (con eccezione della cosiddetta *Maestà di San Bernardino* guidesca, che presenta l'oro).

17 Cfr. S. Spannocchi, in *Marco Romano* 2010, cit., pp. 264-267, cat. 34.

18 Inv. 2004.442: cfr. Stubblebine 1979, cit., I, pp. 27-28 (con una data nell'ultimo decennio del Duecento, prima della *Madonna* di Perugia); Luciano Bellosi, *Il percorso di Duccio*, in *Duccio* 2003, cit., pp. 118-145, spec. 134 e 136 (dopo la *Madonna* di Perugia, non lontano dal 1302 della *Maestà* perduta di Palazzo Pubblico); Keith Christiansen, *Duccio and the Origins of Western Painting*, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», n.s., LXVI, 2008, 1, pp. 7-55 (con una data circa 1295-1300, prima della *Madonna* di Perugia). Personalmente ritengo che il collegamento del polittico per l'altare maggiore di San Domenico a Perugia col soggiorno di papa Benedetto XI in cit-



tà, nel 1304 (cfr. V.M. Schmitz, in *Duccio* 2003, cit., pp. 198-199, cat. 30), abbia condizionato in maniera fallace e vada rimesso in discussione, retrodatando quest'opera alla fine del Duecento.

19 Cfr. *Duccio. La vetrata del duomo di Siena e il suo restauro*, a cura di Alessandro Bagnoli e Camillo Tarozzi, Cinisello Balsamo (MI) 2003.

20 Con finezza Pietro Scarpellini (in *Pinacoteca Comunale* 1987, cit., p. 138), che pur esagerava nel rendere il Maestro di Città di Castello indipendente dallo stesso Duccio, postulava che egli avesse «frequentato l'ambiente assisiato, ancora nell'ultimo decennio del Duecento», evocando a suffragio gli affreschi di San Lorenzo a Colle Ciupi, da poco oggetto di restauro (*ante* 1986, e su cui si veda *infra*, nota 23) e delineandolo come «una personalità insieme austera e delicata, sottilmente arcaizzante come altri autori d'ambito ducresco (dal Maestro di Badia a Isola, al Maestro di Monteoliveto, al Maestro di Casole d'Elisa ed allo stesso Segna di Bonaventura), ma rispetto a loro di qualità più alta, per il suggestivo, assorto intimismo, e la varietà della scala cromatica, tenuta tuttavia su di un registro piuttosto grave e come ombroso».

21 Si veda *supra*, nota 18.

22 Luciano Bellosi, *La lezione di Giotto*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Trecento*, a cura di Max Seidel, Firenze 2004, pp. 89-116, *spec.* 98-99; Bellosi 2003, cit., pp. 132-133 e 144 nota 70. Stubblebine (1979, cit., I, p. 114) l'aveva riferito al suo Master of the Casole Fresco (cioè al Maestro degli Albertini, marcato in effetti da una forte influenza assisiato e protogiottesca). Miklós Boskovits (*Italian Paintings of the Thirteenth and Fourteenth Centuries. The Collection of the National Gallery of Art Systematic Catalogue*, Washington, DC, 2016, p. 271 nota 29) ripropose un'idea diminutiva di questo affresco, per me davvero interscambiabile con certi passaggi dei registri alti della prima campata della basilica superiore di San Francesco ad Assisi (Bellosi illustra un confronto eloquente con un angelo dell'*Ascensione di Cristo*), riferendolo a un «Sienese, close to Memmo di Filippuccio». Lo stesso Bellosi ne sottolineava la possibile importanza per la formazione di Memmo di Filippuccio, ciò che non si può escludere, ma che comporterebbe un suo coinvolgimento diretto nella bottega di Giotto, e piuttosto

nei registri alti della prima campata di Assisi, dando così ragione all'intuizione di Longhi, sviluppata in particolare da Previtali. Come ricorda Mario Cobuzzi (*Per Memmo di Filippuccio: la Madonna delle due porte a Siena e altri problemi attributivi*, «Miscellanea storica della Valdelsa», CXXIV, 2019, 1, pp. 29-43), un avvicinamento a Memmo di Filippuccio, rilanciato dal giovane studioso nei termini di un'attribuzione secca, era già stato avanzato da Carlo Volpe (*Sulla mostra dei dipinti senesi del contado e della Maremma*, «Paragone Arte», n. 73, VII, 1956, pp. 47-53, *spec.* 52), uno dei primi ad avvertire, di contro all'attribuzione del Carli a Duccio stesso, «i suoi accenti di protogiottismo». Ora abbiamo più chiaro quanto il giovane Giotto, dopo la formazione nella bottega di Cimabue, sia stato in stretto contatto con Duccio, incontrato nel cantiere di Santa Maria Novella, ed è in tale contesto di scambi reciproci e di probabile frequentazione che può spiegarsi, su un muro a pochi metri dalla bottega di Duccio, un intervento così in linea con le prime prove di Giotto ad Assisi.

23 Per intanto cfr. Alessandro Bagnoli, *I pittori duccheschi*, in *Duccio* 2003, cit., pp. 266-277, *spec.* 269-272, che vi individua la mano del Maestro della Madonna Goodhart (*alias* Maestro della Maestà Gondi) e dell'autore della sciupatissima *Maestà* della National Gallery di Washington (inv. 1961.9.77), proveniente dalla chiesa di San Francesco a San Quirico d'Orcia (su cui cfr. Boskovits 2016, cit., pp. 264-273, cat. 29, che la riferisce direttamente al Maestro di Città di Castello, alla cui cerchia sembra pertinente, pur distinguendosi per grafismi più schematici e bidimensionali; secondo Boskovits l'affresco di San Lorenzo a Colle Ciupi riferito da Bagnoli allo stesso autore della tavola di Washington spetterebbe invece agli inizi del Maestro della Madonna Goodhart). Si veda pure Andrea De Marchi, *Rayonnement assisiato lungo la via Francigena*, in *L'artista girovago. Forestieri, avventurieri, emigranti e missionari nell'arte del Trecento in Italia del Nord*, atti del convegno (Losanna, 7-8 maggio 2010), a cura di Serena Romano e Damien Cerutti, Roma 2012, pp. 11-46, *spec.* 14-15.

24 Cfr. Julian Gardner, *Duccio, «Cimabue» and the Maestro di Casole: early Sienese Paintings for Florentine Confraternities*, in *Iconographica. Mélanges offerts à Piotr Skubiszewski par ses amis, ses*

*collègues, ses élèves*, a cura di Robert Favreau e Marie-Hélène Debiès, Poitiers 1999, pp. 109-113; Dillian Gordon, *The Italian Paintings before 1400. National Gallery Catalogues*, London 2011, pp. 324-332 (già Wilhelm Suida, *Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Jahrhunderts*, Strassburg 1905, p. 1, non citato da questi testi, ritenendola opera di Meo da Siena, sosteneva come fosse una testimonianza dell'attività dei pittori senesi a Firenze, dopo il Duccio di Santa Maria Novella e prima di Ugolino di Nerio); *contra*, Andrea De Marchi, «Cum dictum opus sit magnum». *Il documento pistoiese del 1274 e l'allestimento trionfale dei tramezzi in Umbria e Toscana fra Due e Trecento*, in *Medioevo: immagine e memoria*, atti del convegno di studi (Parma, 23-28 settembre 2008), a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Milano 2009, pp. 603-621, *spec.* 619 nota 55.

25 Vorrei attirare l'attenzione sui bassorilievi con teste fogliate inseriti nel decoro scultoreo del trono di questa Madonna. L'intero trono ha dei caratteri spiccatamente protogiotteschi, che non si trovano in Duccio, ma questo preciso elemento di illusione scultorea è stato introdotto da Giotto nei partimenti delle *Storie dell'Infanzia* del transetto destro della basilica inferiore di San Francesco ad Assisi (1311-1312 circa) e ripreso da Pietro Lorenzetti in quelli delle *Storie della Passione* nel transetto sinistro (1317-1319 circa, almeno per la prima fase dei lavori, interrotti e ripresi nel 1322). A Pietro si ispirò, verso il 1320, Pietro da Rimini negli affreschi del cappellone di San Nicola a Tolentino, con una reinterpretazione disinvolta e veloce, quasi burlesca. Il Maestro degli Albertini pure dovette riprenderlo a sua volta da Pietro Lorenzetti, con cui le affinità sono più stringenti, sia per la vivezza occhieggiante della faccina sia per la carnosità delle foglie ritorte dalle lobature stondate; in ogni caso è indizio di una data almeno alla metà del secondo decennio, se non verso il 1320, ciò che esclude un raccorpamento con lo stesso Maestro di Città di Castello (sulla problematica si veda *infra*, nota 27).

26 Cfr. Alessandro Bagnoli, *La cappella funebre del Porrina e del vescovo Ranieri e le sue figurazioni murali*, in *Marco Romano* 2010, cit., pp. 92-111. Boskovits (2016, cit., p. 271 nota 28) sostiene invece che gli affreschi siano stati predisposti in vita, forse poco dopo la nomina di Ranieri nel 1296 a vescovo di

Cremona. La datazione proposta da Bagnoli mi sembra convincente, sia perché la gestualità con cui un angelo e san Nicola impongono la mano sul capo dei due donatori in genere è riservata alla *commendatio animae* di personaggi defunti, sia perché trovo suggestiva la sua idea di riferire al giovanissimo Simone Martini il profilo femminile coronato delineato sulla sinopia, a una data evidentemente prossima al 1312-1313. Va notato inoltre che il capo della Vergine ha il *maphorion* arretrato e presenta una vasta porzione dei capelli a vista, un po' come la *Madonna* giovanile di Pietro Lorenzetti nel Museo diocesano di Cortona, e conferma pertanto una data simile, mentre sarebbe difficilmente spiegabile alla fine del Duecento.

27 Boskovits recensione 1982, cit., p. 497 (ripreso da Ada Labriola, *Gli affreschi della cappella di San Niccolò nell'antico Palazzo dei Vescovi a Pistoia*, «Arte cristiana», LXXVI, 1988, pp. 247-266); Freuler 2001, cit., pp. 36-37; Boskovits 2016, cit., p. 268. Che l'autore della Maestà di Londra fosse simile, ma distinto, rispetto al Maestro di Città di Castello, era già chiaro a Garrison (1946, cit., p. 222: «wich has at times been connected with the group but which is manifestly by a different though related hand»).

28 Cfr. M. Merlini, in *Duccio* 2003, cit., pp. 306-311; S. Spannocchi, in *Marco Romano* 2010, cit., pp. 264-271, catt. 34-35.

29 Roberto Longhi, *Giudizio sul Duecento*, «Proporzioni», II, 1948, pp. 5-54, *spec.* 33. Cfr. De Marchi 2017, cit., pp. 43-44.

30 Freuler 2001, cit., pp. 33-34.

31 A. Bagnoli, in *Duccio* 2003, cit., p. 288.

32 Tavola, cm 59,2 x 31,5. Pubblicata nel 2003 da Alessandro Bagnoli (in *Duccio* 2003, cit., pp. 268, 289 e 296), che la pone in «colloquio con le figure nei clipei della cornice della *Maestà* di Simone Martini» in Palazzo Pubblico. Si veda pure F. Siddi, in *La collezione Salini* 2009, cit., pp. 70-73, cat. 5 (con una datazione alla fine del secondo decennio del Trecento fra il politico smembrato tra Copenhagen, New Haven, La Spezia e Cracovia, e la *Crocefissione* di Manchester).

33 Luciano Bellosi, *Il pittore oltremontano di Assisi, il Gotico a Siena e la formazione di Simone Martini*, in *Simone Martini*, atti del convegno (Siena, 27-29 marzo 1985), a cura di Luciano Bellosi, Firenze 1988, pp. 39-47.



34 Inv. 3, tavola, cm 35,5 × 23: cfr. S. Giorgi, in *Duccio* 2003, cit., pp. 286-287, cat. 40.

35 Si veda *supra*, nota 10.

36 Inv. 22052: cfr. S. Chiodo, in *Le miniature della Fondazione Giorgio Cini. Pagine, ritagli, manoscritti*, a cura di Massimo Medica e Federica Toniolo, con la collaborazione di Alessandro Martoni, Cinisello Balsamo (MI) 2016, pp. 128-130, cat. 13, che avvicina questa iniziale s, ritagliata da un antifonario, al Maestro di Badia a Isola.

37 Cfr. L. Bellosi, in *Duccio* 2003, cit., pp. 192-197, cat. 29.

38 Freuler 2001, cit., pp. 41-42.

39 Il pentittico, ricostruito da Sherwood A. Fehm (*Studies of Two Sienese Altarpieces: the Master of Città di Castello and Ambrogio Lorenzetti. I. A Pair of Panels by the Master of Città di Castello and a Reconstruction of Their Original Altarpiece*, «Yale University Art Gallery Bulletin», XXXI, 1967, 2, pp. 17-26), Luisa Vertova (1967, cit.) e Federico Zeri (1976, cit.), aveva al centro la *Madonna col Bambino* dello Statens Museum for Kunst di Copenhagen (come individuato da Fehm, pur contestato a torto dalla Vertova e da Zeri), a sinistra il *San Pietro* e il *San Giovanni Battista* della Yale University Art Gallery, a destra il *San Francesco* della collezione Lanckoroński, ora al Wawel di Cracovia, e il *Sant'Antonio da Padova* del Museo Amedeo Lia di La Spezia.

40 Philip Pouncey, *A Sienese 14th-Century "Crucifixion"*, «National Art – Collection Fund Review», 1985, pp. 133-134.

41 Meiss 1967, cit., p. 104. Si veda anche il commento di Alessandro Bagnoli, in *Duccio* 2003, cit., p. 290.

42 Si veda John White, *Duccio. Tuscan Art and Medieval Workshop*, London 1979, p. 170.

43 Cfr. Miklós Boskovits, *Early Italian Painting. 1290-1470. The Thyssen-Bornemisza Collection*, London 1990, pp. 186-191 (il riconoscimento della paternità di Ugolino si deve a Gertrude Coor-Achenbach, *Contributions to the Study of Ugolino di Nerio's Art*, «The Art Bulletin», XXXVII, 1955, 3, pp. 153-165, spec. 163; secondo il catalogo di vendita Toscanelli del 1883 l'opera proverrebbe dal convento francescano di San Romano della Battaglia). Opportunamente Luisa Vertova (1967, cit., p. 671)

notava come le figure di san Pietro e di san Francesco dell'epittico di Ugolino di Nerio ora a Williamstown ricalcassero dagli stessi santi del Maestro di Città di Castello, nel pentittico da lei ricostruito, rispettivamente a Yale e a Cracovia, anche se invertiva il rapporto di precedenza.

44 Cfr. A. Bagnoli, in *Duccio* 2003, cit., pp. 296-301, cat. 42.

45 A. Bagnoli, *ivi*, pp. 296 e 300. Grazie alla restauratrice Elena Pinzauti e alla direttrice del museo Elena Rossoni per l'accoglienza e le agevolazioni nella verifica di questo dettaglio.

46 Il 12 giugno 1311 «Nerio Ugolini pictori populi Sancti Donati» vendette per 130 lire «terras et res alias» a monna Bonaventura, vedova di Viva di Lando de' Mocali e a suo figlio Lando di Viva, e il 7 luglio seguente pagò la gabella su detta transazione (Peleo Bacci, *Dipinti inediti e sconosciuti di Pietro Lorenzetti, Bernardo Daddi etc. in Siena e nel contado con documenti, commenti critici e 70 illustrazioni*, Siena 1939, pp. 134 e 142, doc. II); da un documento del 5 settembre 1317, relativo a un pagamento comunale di 20 lire a Ugolino di Nerio, che doveva allora avere almeno 21 anni, il padre risulta ancora vivo (*ivi*, pp. 134 e 142-143, doc. III), mentre risulta già morto in un atto dotale databile tra 24 maggio e 8 luglio 1318 in favore dell'altro figlio pittore chiamato «Guido condam Nerii pictor de populo Sancti Donati», così come tra 25 agosto e 20 settembre 1319 un terzo figlio è detto «Muccius pictor olim Nerii civis Senarum de populo Sancti Donati» (*ivi*, pp. 136-138 e 145-147, docc. VI-VII). Nerio è inserito in un elenco di pittori che andrà quindi datato prima del 1318, un estimo che include significativamente quattro maestri con la qualifica di «pictor» e fra essi «Verius Ugolini pictor» (secondo Peleo Bacci *lapsus calami* per «Nerius»), oltre a «Petrus Lorenzetti», «Donatus Martini» e «Simon Martini» (*ivi*, p. 141, doc. I). Guido di Nerio nel 1327 risulta immatricolato all'Arte dei medici e speziali a Firenze (*ivi*, p. 133), per cui Aldo Galli (in *Duccio* 2003, cit., p. 349) ha ipotizzato possa essere l'autore del trittico con la *Madonna col Bambino fra san Pietro e san Romolo* da Santa Maria a Bagnano (ora nel Museo d'arte sacra di Certaldo), derivato nel pannello centrale dal polittico di Badia di Giotto.

47 Coor-Achenbach 1955, cit., p. 164; Gertrude

Coor-Achenbach, *The Early Nineteenth-century Aspect of a Dispersed Polyptych by the Badia a Isola Master*, «The Art Bulletin», XLII, 1960, 2, p. 143. La studiosa vedeva dei rapporti con il Maestro di Badia a Isola nelle figure della Vergine nel trittico del Museo civico e diocesano di arte sacra di Montalcino (attribuita peraltro pure al giovane Segna di Bonaventura da Serena Padovani, *Una 'Madonna' duccesca*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri. I.*, Milano 1984, pp. 33-38) e nel tabellone di una Croce proveniente da Montepulciano, in Pinacoteca nazionale a Siena, nonché nella *Madonna* di Langeais, dipendente da quella di Duccio nel polittico nr. 28 della Pinacoteca.

48 Bellosi 2003, cit., pp. 138 e 145 nota 86; Luciano Bellosi, *Il possibile Massarello di Gilio*, in *Immagine e ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, a cura di Arturo Calzona, Roberto Campari e Massimo Mussini, Milano 2007, pp. 386-391. Sulla *Madonna Cini* si veda pure N. Matteuzzi, in *La Galleria di Palazzo Cini. Dipinti, sculture, oggetti d'arte*, a cura di Andrea Bacchi e Andrea De Marchi, Venezia 2016, pp. 38-41, cat. 3.

49 Un problema strettamente connesso a quello del Maestro di Città di Castello e pure a Ugolino, risentendo dell'uno e dell'altro in maniera significativa, è posto dall'identità del pittore Guido di Cino, autore documentato di una bella biccherna del 1321, raffigurante il *Monaco camerlengo don Ranieri nel suo ufficio* (Siena, Archivio di Stato, nr. 12). Per ora solo Miklós Boskovits si è accorto dell'importanza di questo artista e ha tentato di ricostruire un *corpus*, nel suo ultimo articolo, scritto poco prima di morire (*Una tavoletta senese del 1326 e alcune proposte per Guido Cinatti*, «Arte cristiana», XCIX, 2011, pp. 415-422), chiamandolo Guido Cinatti (per l'identità fra i due si veda Monika Butzkek, *s.v. Guido di Cino*, in U. Thieme-F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, LXV, Leipzig 2009, pp. 186-187). Lo studioso ungherese gli attribuisce altre cinque tavolette di biccherne, datate 1307, 1310, 1324, 1326 e 1331, e soprattutto, in maniera perfettamente convincente, una misconosciuta *Croce* conservata nel convento delle suore della Carità di San Vincenzo de' Paoli, già convento dei gesuati di San Girolamo, presso Ponte di Romana a

Siena. Quest'ultima opera, pur rovinata, presenta una maniera duccesca riformata con un misto di corporeità rotonda, in debito con lo stile del Maestro di Città di Castello, e linearismi graffianti e sovrabbondanti nel fitto ricasco dei panneggi, specie del perizoma di Cristo. L'acre patetismo del volto presuppone quello della *Croce* di Ugolino in Santa Maria dei Servi, indiziando una data assai inoltrata, nel quarto decennio del secolo. Particolarmente interessante è il fatto che Guido di Cino abbia lavorato anche a Pistoia, dove venne pagato il 5 novembre 1332 per una tavola mariana destinata, parrebbe, al tramezzo della chiesa di San Giovanni Fuorcivitas (cfr. L. Zdekauer, *Opere d'arte senese nella chiesa di San Giovanni Fuorcivitas di Pistoia (1323-1349)*, «Bullettino senese di storia patria», VIII, 1901, pp. 176-185, spec. 177). Impresionanti sono allora le affinità fra questa *Croce* e gli affreschi della cappella di San Nicola nel Palazzo vescovile di Pistoia, che Boskovits giustamente avvicinava alla maniera del Maestro di Città di Castello (cfr. Labriola 1998, cit.), anche se un'attribuzione direttamente a lui non ha mai finito di convincere, per una maggiore asprezza, per una gesticolazione nervosa, per un goticismo più graffiante e insistito, specie nei panneggiamenti, a imitazione degli intagli fitti ed energici degli smaltisti senesi del primo Trecento. Proprio questi caratteri mi sembra trovino rispondenza in tanti dettagli della *Croce* del convento di San Girolamo a Siena e suggeriscano una possibile identità dell'autore di queste pitture con Guido di Cino. Di recente Raffaele Marrone (*La cappella di San Nicola nell'antico episcopio di Pistoia e il suo ciclo pittorico: stile, contesto, significato*, «Prospettiva», 177, 2020, pp. 22-69), ha proposto un avvicinamento alla cerchia del pisano Maestro di San Torpé, che però non rende giustizia di certi caratteri più strettamente duccheschi, specie nella qualità del chiaroscuro, e non è sorretto da confronti visivi davvero stringenti (mancano quei tratti pungenti e quei grafismi elegantemente curvilinei tipici dell'anonimo pisano), facendo riferimento anche a un'opera altamente problematica come la *Maestà* dell'Ermitage (pubblicata da T. Kustodieva, *Un'icona sconosciuta dalla collezione Lichaciov*, «Paragone Arte», n. 535-537, XLV, 1994, pp. 3-10), che mescola elementi eterogenei e che sospetto sia una falsificazione moderna.



Finito di stampare  
nel mese di marzo 2022.