



MINISTERO DELLA CULTURA ©

BOLLETTINO D'ARTE

Estratto dal Fascicolo N. 49 – gennaio-marzo 2021 (Serie VII)

IL POLITTICO DI SANTA CATERINA DI SIMONE MARTINI NEL MUSEO NAZIONALE DI SAN MATTEO A PISA

ANDREA DE MARCHI

L'EREDITÀ DELLA 'MAESTÀ' DI DUCCIO NEL POLITTICO PISANO DI SIMONE

Stampa e diffusione
"L'ERMA" di BRETSCHNEIDER



Editore

MINISTERO DELLA CULTURA
DIREZIONE GENERALE ARCHEOLOGIA, BELLE ARTI E PAESAGGIO
BOLLETTINO D'ARTE
Direttore responsabile FEDERICA GALLONI

Coordinatore scientifico ANNA MELOGRANI

Consiglio di redazione

LUCIANO ARCANGELI – CARLO BERTELLI – GIOVANNI CARBONARA – MARIA LUISA CATONI
MATTEO CERIANA – LUCILLA DE LACHENAL – CARLO GASPARRI – DIETER MERTENS – MASSIMO OSANNA
CRISTINA QUATTRINI – MAURIZIO RICCI – MARIA ANTONIETTA RIZZO – VALERIO TESI

Redazione tecnico-scientifica MARTA BARBATO – CAMILLA CAPITANI – GIORGIO MARINI
FEDERICA PITZALIS – ELISABETTA DIANA VALENTE

Grafici LOREDANA FRANCESCONI, DONATO LUNETTI E BHAGYA WEERASINGHE

Collaborazione al sito web ANGELA CIMINO

Traduzioni JAMES MANNING–PRESS

Via di San Michele, 22 – 00153 ROMA
tel. 06 67234329
e-mail: bollettinodarte@cultura.gov.it
sito web: www.bollettinodarte.beniculturali.it

Stampa e diffusione

«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

Via Marianna Dionigi, 57 — 00193 ROMA
tel. 06 6874127
sito web: www.lerma.it

© Copyright by Ministero della cultura

La Rivista adotta un sistema di Peer Review.

Spetta agli Autori dei vari articoli soddisfare eventuali oneri derivanti dai diritti di riproduzione per le immagini di cui non sia stato possibile reperire gli aventi diritto.

È vietata qualsiasi forma di riproduzione non autorizzata. Per ogni controversia è competente il Foro di Roma.

In copertina:

LEO CALINI, EUGENIO MONTUORI (STUDIO SCM), SILVIO RADICONCINI:
PROGETTO PER IL CENTRO ATOMICO DI TROMBAY (INDIA), PLASTICO DEL GRUPPO MENSE PER I DIPENDENTI
(foto Roma, Archivio Laura Radiconcini, Fondo Silvio Radiconcini, fasc. 8 con rielaborazione grafica di Bhagya Weerasinghe)

BOLLETTINO D'ARTE

FONDATA NEL 1907

MINISTERO DELLA CULTURA

49

GENNAIO-MARZO
2021

ANNO CVI
SERIE VII

SOMMARIO

SABRINA MUTINO, <i>Da Monte Torretta a Monte Solario. Alcune considerazioni sulla cosiddetta "tomba A" di Pietragalla (Potenza)</i>	1
IL POLITTICO DI SANTA CATERINA DI SIMONE MARTINI NEL MUSEO NAZIONALE DI SAN MATTEO A PISA	
ANDREA DE MARCHI, <i>L'eredità della 'Maestà' di Duccio nel polittico pisano di Simone</i>	15
CATERINA BAY, MARIA FALCONE, <i>Dallo smembramento alla ricomposizione. Il polittico di Santa Caterina di Simone tra storia materiale, museografia e critica</i>	33
PIERLUIGI NIERI, <i>Il restauro del polittico pisano di Simone: conferme e novità emerse dai dati diagnostici e tecnico-materici</i>	71
GIANNI PAPI, <i>La vera paternità della pala ritornata a San Severino dalla Pinacoteca di Brera: nuove riflessioni su Baccio Ciarpi</i>	89
DANIELA DEL PESCO, <i>Palazzo Ardinghelli a L'Aquila: tre terremoti (1703, 1915, 2009) e un cantiere barocco</i>	105
CESARE CROVA, <i>Silvio Radiconcini. Dalla Casa del restauro all'idea di un'architettura organica</i>	125
IN BREVE	
LUIGI TODISCO, <i>Noterella sui leoni romani reimpiegati a Muro Lucano</i>	149
LIBRI	
FRANCESCO GANDOLFO, recensione a <i>Tra Chiesa e Regno. Nuove ricerche sull'arte del Basso Medioevo nel Frusinate</i> , a cura di W. ANGELELLI, F. POMARICI, Tivoli 2021	157
ENRICO PARLATO, recensione a <i>Le arti a Frascati dall'Antichità al Settecento</i> , a cura di M.B. GUERRIERI BORSOI, Tivoli 2021	161
GIUSEPPINA PERUSINI, recensione a L. LONZI, <i>Tesori d'arte nelle chiese del bellunese. Ealtare a battenti di Santa Maria a Pieve di Cadore: scoperte e confronti tra Cadore e Zoldo, Crocetta del Montello (TV) 2021</i>	165

ORIETTA ROSSI PINELLI, recensione a S. MARINELLI, <i>Storia della prospettiva significativa</i> , Verona 2021	173
ANNA MARIA PEDROCCHI, recensione a E. BORSELLINO, <i>La collezione Corsini di Roma dalle origini alla donazione allo Stato italiano. Dipinti e sculture</i> , 2 voll., Roma 2017	175
SILVIA GINZBURG, recensione a <i>Il mestiere del conoscitore. Federico Zeri</i> , a cura di A. BACCHI, D. BENATI, M. NATALE, Cinisello Balsamo (MI) 2021	179
Abstracts	187
Contatti degli Autori	190

Per le abbreviazioni dei periodici del settore archeologico si fa riferimento a quelle dell'Istituto Archeologico Germanico, ora accessibili dal seguente link:
https://www.dainst.org/documents/10180/70593/02_Abbreviations+for+Journals_quer.pdf/a82958d5-e5e9-4696-8e1b-c53b5954f52a

ANDREA DE MARCHI

L'EREDITÀ DELLA 'MAESTÀ' DI DUCCIO NEL POLITTICO PISANO DI SIMONE

IL POLITTICO, UN'ARCHITETTURA VIVENTE

Non sarà mai esaltato abbastanza il ruolo seminale svolto da Duccio nella genesi del polittico a più ordini, un tipo che trovò nella pala per l'altare maggiore di Santa Caterina a Pisa, 1319–1320 (*fig. 1*),¹⁾ la sua formulazione più adamantina e rigorosa, pregna di futuro, sperimentando forse per la prima volta l'articolazione eptittica e la chiara distinzione di quattro registri fortemente gerarchizzati. Per noi l'archetipo è senz'altro il pentittico di Duccio proveniente dallo Spedale di Santa Maria della Scala (ora nella Pinacoteca Nazionale di Siena, n. 47, *fig. 2*), che con John White e Machtelt Brüggen Israëls credo fermamente collocabile a monte della gestazione della *Maestà* per

il Duomo (*figg. 3–4*).²⁾ Quest'ultima non poteva non presentare importanti pilieri laterali³⁾ — quelli che nel contratto del 17 aprile 1320 per il polittico di Pietro Lorenzetti per la Pieve di Arezzo (*fig. 5*) sono detti «*columpnae*» e forse per la prima volta previsti per ospitare un ciclo di sei figure dipinte di santi, tre per parte⁴⁾ — anche per necessità fisica della struttura opistografa autoportante e non ancorabile con vistosi tiranti sul retro. Questi pilieri qualificavano il complesso organismo — non ancora propriamente un polittico, ma nemmeno più un dossale compatto, un *apax* sublime a cerniera fra due età, costitutivamente ibrido, insieme iconico e narrativo — quale architettura in miniatura, popolata e vivente, anche per lo squadernamento del ciclo della Passione sul



1 – PISA, MUSEO NAZIONALE DI SAN MATTEO
SIMONE MARTINI: POLITTICO DA SANTA CATERINA (1319–1320)
(foto Museo di Giovanni Martellucci)



2 – SIENA, PINACOTECA NAZIONALE, INV. 47
 DUCCIO DI BUONINSEGNA: POLITTICO
 DALLO SPEDALE DI SANTA MARIA DELLA SCALA
 (foto Museo)



5 – AREZZO, PIEVE DI SANTA MARIA
 PIETRO LORENZETTI: POLITTICO (1320–1322)
 Foto dopo il restauro del 2014–2020 a cura dello studio RICERCA
 di Paola Baldetti, Marzia Benini e Isabella Droandi
 (foto Studio RICERCA Arezzo)

tergo, svolto su due doppi registri inquadrati dalla perduta cornice con un sistema trabeato su colonne o pilastri, dei cui capitelli e delle cui basi rimangono le impronte.⁵⁾ Questi sostegni potevano, è vero, essere simili a quelli in gran parte superstiti nel polittico n. 47, parallelepipedi dorati e incisi a mano libera con girali ricchi di riccioli che ne sminuiscono la qualificazione strutturale (fig. 6). La precedenza del polittico rispetto alla gran macchina del Duomo è evidente non solo e non tanto per la soluzione più

arcaica del *frame box*,⁶⁾ del listello continuo su tre lati, che pure depotenziava la qualità micro-architettonica e che condizionò la ricostruzione fallace della *Maestà* da parte di White,⁷⁾ quanto per la bizzarra soluzione delle piramidine accostate agli angeli del terzo registro, per graduare il trapasso alla misura più stretta delle cuspidi, verosimilmente fiancheggiate da pinnacoli (fig. 7): una soluzione sperimentale che non ebbe nessun seguito e che venne superata di un balzo con la rastremazione trapezoidale atte-



3-4 – SIENA, MUSEO DELL'OPERA METROPOLITANA (GIÀ SULL'ALTARE MAGGIORE DEL DUOMO) – DUCCIO DI BUONINSEGNA:
 RICOSTRUZIONE DELLA MAESTÀ OPISTOGRAFA, FRONTE E RETRO (1308–1311)
 (da D. GORDON, *The Italian Paintings before 1400. National Gallery Catalogues*, London 2011, pp. 174–175)

stata per i pannelli apicali — ma penultimi rispetto al ciclo angelico — della *Maestà*, con le storie di Cristo risorto e della morte della Vergine, soluzione che spianò la via maestra per tutta la tradizione seguente dei polittici su più ordini, a Siena e dappertutto. Non posso credere che Duccio, dopo aver contribuito a mettere a punto una simile soluzione di carpenteria, sia tornato indietro.

Il polittico pisano di Simone discende dal polittico n. 47, per la griglia che inquadra gli archi a pieno centro, ma anche per il rapporto 1:2 fra il registro principale e quello ad esso sovrastante, esteso al dittico sopra alla Madonna col Bambino, soluzione con vastissimo seguito nel corso del Trecento ben oltre le mura di Siena (anche ad Arezzo, Perugia, Pistoia, Pisa, ecc.).⁸⁾ Anche se non sperimenta la terminazione rastremata di cui fece tesoro, immediatamente dopo (1320–1322), Pietro Lorenzetti ad Arezzo,⁹⁾ non è però pensabile senza l'anello intermedio costituito dalla *Maestà* per il Duomo di Siena. Quest'ultima suggeriva una polifonia più ampia e complessa, nella disposizione apparentemente paratattica dei santi che con gli angeli fanno corona al sovrastante gruppo sacro centrale. Lo stesso allineamento di tre e tre santi,¹⁰⁾ oltre al consesso angelico, può aver suggerito l'idea dell'eptittico — che pur aveva premesse in due dossali di Guido da Siena — con la precisa disposizione delle due sante vergini all'esterno, dei due San Giovanni all'interno e in posizione intermedia dei due santi predicatori, Domenico e Pietro martire, che autorevolmente prendono il posto dei principi degli apostoli, migrati al registro superiore, in testa al collegio apostolico. L'analisi di un



6

SIENA, PINACOTECA NAZIONALE, INV. 47
DUCCIO DI BUONINSEGNA: POLITTICO DALLO SPEDALE
DI SANTA MARIA DELLA SCALA
6 – PARTICOLARE DELLA CORNICE
7 – PARTICOLARE DEI PROFETI
ABRAMO E ISAIA E DI UN ANGELO

(foto dell'Autore)



7

aspetto della fabbrica legnaria permetterà di circostanziare ulteriormente la dialettica primaria con il capo d'opera dell'ultimo Duccio.

LA QUALIFICAZIONE DELLA CORNICE

La conservazione pressoché integrale del polittico simoniano — anche se dobbiamo sempre ricordare che mancano del tutto gli elementi maggiori di partizione verticale e i plausibili pinnacoli — accresce l'interesse di un'opera che in ogni caso rivestì un ruolo cruciale, segnando un prodigioso avanzamento anche rispetto al precedente polittico del pittore, il pentittico per gli Agostiniani di San Gimignano. Duccio giovane già si era distinto per la sottigliezza dei listelli modanati che incorniciano la *Maestà* Rucellai, senza paragone in Cimabue e in qualsiasi altro contemporaneo. Simone ora fa altrettanto, probabilmente anche nei confronti del maestro, ricorrendo alla tecnica del gesso rilevato e dorato, sperimentata nella decorazione delle stole e della mitria del San Ludovico d'Angiò, profusa e sistematizzata nelle cornici del polittico di Pisa. Lo sperimentalismo tecnico di quest'opera è segnalato anche dal primo saggio di sgraffito lineare, nell'intrico di racemi e pseudo-epigrafi islamiche che fregiano l'armatura dell'arcangelo Michele (fig. 8), che non ebbe seguito fino all'elaborazione più complessa, con interazione di punzonature, graniture e velature a vernice, nella pala di Sant'Ansano del 1333, e che è preluso solo dal decoro *ad rotas* del piviale rosso di San Ludovico da Tolosa, tutto sull'oro, nella predella della tavola napoletana.



8



9

Nel polittico di Santa Caterina i capitelli e le colonnine tortili appena affioranti della predella (fig. 9) sono affidate al rilievo gessoso, e così pure tutte le modanature curvilinee (come ha appurato il restauro quando sono in legno sono di rifacimento),¹¹ sottilmente graduate. Nei tre ordini i pennacchi di risulta degli archi a pieno centro sono colmati dai rabeschi a gesso dorato (figg. 10–12), in contrappunto con i motivi graniti nei pennacchi delle trilobe maggiori, con i sistemi misti di granitura e punzonatura nei nimbi e lungo i bordi delle cuspidi con Cristo benedicente fra i profeti. Gli steli, desinenti in foglioline e bulbi carnososi, girandole a cinque petali, si amodano con studiate simmetrie, delineandosi contro il fondo



10



11

PISA, MUSEO NAZIONALE DI SAN MATTEO – SIMONE MARTINI:
POLITTICO DA SANTA CATERINA

8 – PARTICOLARE DI SAN MICHELE ARCANGELO

9 – PARTICOLARE DELLA PREDELLA

10 – PARTICOLARE DELLA CORNICE DEL REGISTRO PRINCIPALE
CON DECORI IN GESSO RILEVATO E DORATO, FRA SAN DOMENICO
E SAN GIOVANNI EVANGELISTA

11 – PARTICOLARE DELLA CORNICE DELLA PREDELLA CON DECORI
IN GESSO RILEVATO E DORATO, FRA SANT'AGNESE E SANT'AMBROGIO (?)

12 – PARTICOLARE DELLA CORNICE DELLA PREDELLA CON DECORI
IN GESSO RILEVATO E DORATO, ATTORNO A SANT'APOLLONIA
(foto Museo di Giovanni Martellucci)



12



13 – CAMBRIDGE, FITZWILLIAM MUSEUM – SIMONE MARTINI:
SAN GIMIGNANO, SAN MICHELE ARCANGELO E SANT'AGOSTINO
(DA SAN GIMIGNANO, CHIESA DI SANT'AGOSTINO)
PARTICOLARE DELLA CORNICE
(foto Museo)

granito e disseminato, nei pennacchi maggiori, di bolli. Il lavoro a pennello, duttile e guizzante, modula oggetti gessosi cangianti e il conseguente gioco della luce sull'oro, e si compiace di debordare con alcune estremità sulle cornici limitrofe. Questi sottili rilievi si pongono in stretta continuità con le sperimentazioni orafe esibite già in tanti oggetti della tavola del San Ludovico da Tolosa di Napoli.¹²⁾ Qui ha origine una civiltà del gesso dorato¹³⁾ che si incrementò nel secondo Trecento, anche nella Firenze oragnesca, fino a esplodere universalmente nelle cornici di polittici e anconette tardogotiche.

In questa invenzione c'è uno stacco netto rispetto al mondo di Duccio, che ornava i pennacchi con la lamina d'argento incisa e velata con intrecci geometrici di listelli, triangoli e archi intersecati: così nel polittico n. 47,¹⁴⁾ così ancora nello stesso polittico di Simone Martini per San Gimignano, in forma di legacci di corda (fig. 13). Il seme maturò lentamente, tant'è che lo stesso Lippo Memmi nel polittico del Duomo di Pisa, poi a Casciana Alta (ora nel Museo Nazionale di San Matteo) (fig. 14),¹⁵⁾ che ricalcò in piccolo e con un solo registro lo schema del polittico cateriniano, ritornano i pennacchi argentati, fittamente punzonati, al pari dei bordi interni delle trilobature. *Ésprit de géométrie versus ésprit de finesse*: Simone lanciò la sfida di una sprezzatura, anche tecnica, che il cognato non raccolse!

Nella sottile interazione fra le incorniciature modanate e il campo figurato Simone è geniale erede di Duccio, capace di potenziare, senza darlo a vedere, l'i-

PISA, MUSEO NAZIONALE DI SAN MATTEO

14 – LIPPO MEMMI: POLITTICO DA CASCIANA ALTA, PARTICOLARE DELLA CORNICE ATTORNO AL SAN TOMMASO D'AQUINO

15 – SIMONE MARTINI: POLITTICO DA SANTA CATERINA, PARTICOLARE DI SAN GIOVANNI EVANGELISTA

(foto Museo di Giovanni Martellucci)

dea giottesca della cornice quale diaframma illusionistico, abitabile però, di modo che la figurazione non sia solo oltre tale diaframma, ma possa interagire con esso: così la testa mozza del drago di San Giorgio che penzola fuori dalla cornice in uno sguancio assiate, così poi nei profeti di Taddeo Gaddi che si sbracciano fuori dai medaglioni mistilinei.¹⁶⁾ Il *San Giovanni evangelista* apre il libro verso di sé, con entrambe le mani, poggiandolo con l'angolo del dorso contro la cornice, che in questo modo si tramuta in davanzale (fig. 15). Allo stesso modo *Mosè* appoggia le tavole della Legge sulla cornice/davanzale (fig. 16), e *Cristo benedicente* della *Parousia* il libro inscritto «*Ego sum A et Ω principiu(m) et finis*».¹⁷⁾ Lippo Memmi in questo



14



15



16 – PISA, MUSEO NAZIONALE DI SAN MATTEO
SIMONE MARTINI: POLITTICO DA SANTA CATERINA
PARTICOLARE DI MOSÈ

(foto Museo di Giovanni Martellucci)

caso comprese e rilanciò l'idea nel polittico di Casciana Alta, non solo nel donatore presentato e poggiato come una statua di presepe sulla cornice, ma pure nello stesso evangelista che intinge il calamo nella boccettina di inchiostro posata sul limite inferiore. In queste sottigliezze Simone si rivela figlio di Duccio: del Duccio della *Madonna Stoclet*,¹⁸⁾ ovviamente, ma pure di quello della *Madonna* di San Domenico a Perugia, col giro d'angeli che si flettono e poi si adagiano propriamente lungo l'estradosso della centina.

UN SISTEMA GERARCHIZZATO

La *Maestà* di Duccio, nel suo lato frontale, era articolata addirittura su cinque livelli: al campo principale, sormontato dagli apostoli a mezzo busto, dai pannelli rastremati con le storie della morte della Vergine e dalle cuspidi con gli angeli si aggiungeva la predella, per la prima volta — a nostra scienza — concepita come un blocco orizzontale autonomo e probabilmente sporgente rispetto al corpo dell'ancona. Troppo laconica è la documentazione per asserire che già la tavola mariana del 1302 per la cappella di Palazzo pubblico a Siena avesse una predella istoriata di struttura analoga o anche solo con una teoria di santi a mezzo busto, che sarebbe premessa diretta per il polittico di Simone a Pisa: Duccio venne pagato il 4 dicembre «per suo salario d'una tavola ovvero Maestà che

fecie e una predella che si posero nell'altare ne la chasa de' Nove la due si dicie l'ufficio», ma non sappiamo come tale «predella» fosse figurata.¹⁹⁾ Nel contratto dello stesso anno per il polittico che Cimabue e Nuculo dovevano dipingere per Santa Chiara a Pisa era previsto che le figure della Vergine, degli apostoli e degli altri santi fossero dipinte nel «*planum tabule*», ma pure «*in colonnellis* [nei pilieri] *et predula* [nella predella]»; l'opera però non è giunta e anzi forse non venne mai realizzata.²⁰⁾

In occasione del restauro Pierluigi Nieri ha potuto accertare una correzione in corso d'opera nello stesso supporto del polittico pisano di straordinario interesse.²¹⁾ Il lavoro del legnaiolo è preventivo rispetto all'intervento del pittore, che procede ad ammannire, dorare e dipingere la carpenteria che gli viene fornita; ben raramente gli viene concesso di far modificare il supporto, anche perché ciò comportava un incremento di lavoro e quindi di spesa. Solo pittori di grande carisma se lo potevano permettere: così Giotto nella Croce di Santa Maria Novella, che allungò con l'aggiunta di quattro protesi nella parte bassa,²²⁾ oppure in quella di Ognissanti, abbassando l'innesto del nimbo.²³⁾ Non credo che necessariamente ciò sia indizio di una commissione affidata inizialmente a un altro artista.²⁴⁾ Anche se si convenne nell'idea che i pittori il più delle volte contribuirono alla progettazione della stessa carpenteria: aggiustamenti e correzioni in corso d'opera accompagnano fatalmente temperamenti espressivi in costante ricerca.

Per il registro superiore, quello che ospitò la serie apostolica, in linea con lo schema della *Maestà* di Duccio, erano state applicate sopra la base continua a venatura verticale delle tavole orizzontali — quasi sicuramente anche in origine separate l'una dall'altra (come suggerisce lo stesso sistema di traverse a mortasa e tenone, indiziato dalle chiodature delle stesse) — cui si aggiungevano le cuspidi soprastanti, di nuovo a venatura verticale (fig. 19). Queste ultime sono risultate incrementate da listelli sui lati lunghi del triangolo isoscele, così come è allargato il piedritto, mentre nel cretto dell'oro si leggono le tracce di archi trilobi incisi sul supporto, per l'applicazione delle cornicette, cm 9 più in basso (nel centrale cm 11). Le tavole orizzontali sono state quindi consumate per ricavarvi l'intaglio degli archi sottostanti, che erano inizialmente previsti a una quota inferiore (figg. 17–18). Analoghe tracce, e con lo stesso scarto, denunciano infatti come più basse le trilobature anche delle figure maggiori, che pertanto avrebbero dovuto presentarsi a mezzo busto e non già a tre quarti della figura, con minore agio. Nel polittico n. 47 di Duccio e in quello di San Gimignano di Simone Martini il rapporto fra altezza e larghezza nei laterali era quello della sezione aurea (1:61), qui c'è un maggior allungamento (1:56), che sarà ancora più accentuato nel polittico di Pietro Lorenzetti per Arezzo (1:52).

La triplice modanatura degli archi a pieno centro che sovrastano le figure principali deve graduare il



17

passaggio al maggiore oggetto del terzo ordine, come se gli apostoli si affacciassero da una loggia sporgente. Sono spessori ridotti ma non insignificanti, che nella visione in tralice animano l'organismo del polittico, giocando su piani sfalsati. Nel seguito della storia i polittici toscani e specie senesi vennero costruiti con assi continue e i registri superiori di solito erano perfettamente complanari rispetto a quelli principali. Viceversa a Venezia il registro superiore è fortemente aggettante, giustificando il trapasso con le valve o addirittura con un mensolato (come si vede nel polittico di Paolo Veneziano per San Giacomo Maggiore a Bologna), e ricavandolo con assi orizzontali giustapposte a quelle verticali inferiori, incastrate entro il telaio libero della cornice di contenimento, secondo la tipica fabbricazione lagunare e adriatica in genere.²⁵⁾

Il carattere saliente delle parti acroteriali del polittico, che caratterizza il polittico pisano di Simone ma non, a esempio, quello di Pietro Lorenzetti ad Arezzo, era già presente in Duccio. In forma lieve nello stesso polittico n. 47, dove riguarda solo le cuspidi, dipinte su tavolette a venatura orizzontale fatte aderire sul supporto verticale sagomato (fig. 7). Decisamente più significativo era l'oggetto delle *Storie della morte della*



18

PISA, MUSEO NAZIONALE DI SAN MATTEO – SIMONE MARTINI: POLITTICO DA SANTA CATERINA

17 – PARTICOLARE DI SANTA MARIA MADDALENA, SAN TADDEO E SAN SIMONE

(foto Museo di Giovanni Martellucci)

18 – RILIEVO DELLE MODIFICHE IN CORSO D'OPERA DELLA CARPENTERIA:

PANNELLI LATERALI CON SANTA MARIA MADDALENA E SAN DOMENICO

(elaborazione grafica dell'Autore sulla base delle indicazioni di Pierluigi Neri)



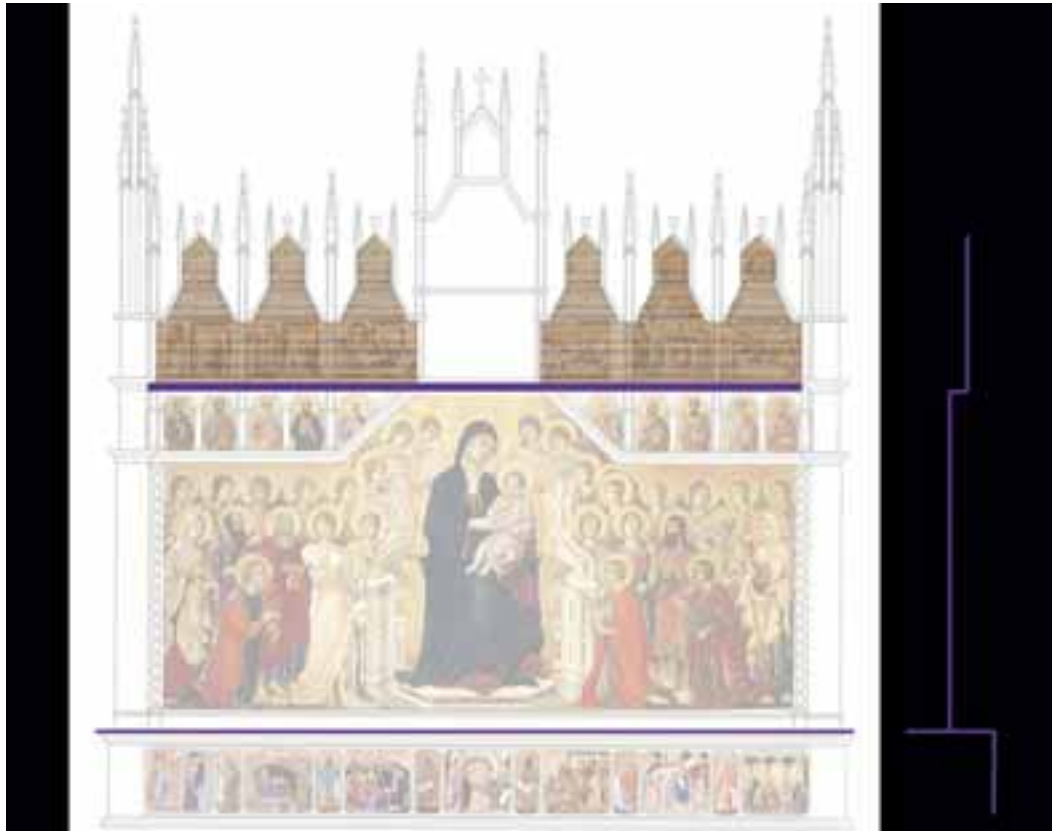
19 – PISA, MUSEO NAZIONALE DI SAN MATTEO – SIMONE MARTINI: POLITTICO DA SANTA CATERINA
RILIEVO DELLE ASSI A VENATURA ORIZZONTALE E VERTICALE SOVRAPPOSTE AL TAVOLATO DI BASE
PER IL REGISTRO SUPERIORE E PER LE CUSPIDI

(elaborazione grafica dell'Autore)

Vergine e sovrastante teoria angelica sul fronte della *Maestà*. Come è noto questa era composta da 11 assi verticali portanti, spesse cm 7, su cui erano inchiodate contro vena, sul tergo, 5 assi orizzontali assai sottili, di cm 1.²⁶⁾ Machtelt Brügggen Israëls, studiando una delle quattro cuspidi superstite con angeli, quella nella Foundation Huis Bergh di 's-Heerenberg in Olanda, ha potuto acclarare che è dipinta su due assi orizzontali sovrapposte che presentano sul tergo tracce aderenti di fibra verticale, sì da farle supporre che il tavolato verticale fosse sagomato fino al vertice di tali cuspidi.²⁷⁾ Il fatto che non solo le *Storie di Cristo risorto* sul retro, ma pure quelle della *Morte della Vergine* sulla fronte siano dipinte su legni orizzontali comporta di conseguenza che le seconde dovessero sicuramente aggettare rispetto al piano del campo maggiore con la *Madonna in trono fra gli angeli, i santi e gli apostoli* (fig. 20). Come ha scritto la Brügggen Israëls «the upper part of this altarpiece has a slightly corbelled effect», cioè la parte alta di questa pala presentava un effetto leggermente aggettante.²⁸⁾ Questo è vero anche per il polittico di Santa Caterina. È difficile sottrarsi all'idea che tale oggetto acroteriale sia esente da suggestioni del vistoso coronamento ad archi e ghimperghe dei tre portali sulla facciata del Duomo di Siena, di Gio-

vanni Pisano, fortemente staccato rispetto al piano della prosecuzione muraria in alto.²⁹⁾

Nell'ultimo restauro dei pannelli narrativi della *Maestà* conservati nel Museo dell'Opera del Duomo di Siena, condotto da Daniele Rossi sotto la guida di Alessandro Bagnoli, sarebbe emerso che le tavole a venatura orizzontale dei cicli apicali presentano discontinuità della venatura del legno e quindi non erano in origine continui (anche se purtroppo non è stato pubblicato nulla a documentazione di ciò).³⁰⁾ Altrettanto si può arguire per le tavole orizzontali al vertice del polittico di Pisa, anche perché la continuità sarebbe in contraddizione col sistema di traverse disarticolabili fra scomparto e scomparto, a tenone e mortasa, che Neri ha potuto ipotizzare sulla base delle chiodature sfalsate. Se per il polittico di Simone si può pensare a un insieme di pezzi montabili *in situ*, non altrettanto si potrebbe dire per la *Maestà* di Duccio, che venne assemblata preventivamente, per lo stesso campo unificato della pittura maggiore, e condotta il 9 giugno 1311 tutta d'un pezzo in processione dalla bottega di Stalloreggi all'altare del Duomo. La separazione delle tavole orizzontali può allora essere stata funzionale all'innesto dei divisori, che proseguivano verosimilmente in alto in pinnacoli.



20 – GIÀ SIENA, DUOMO ALTARE MAGGIORE – DUCCIO DI BUONINSEGNA: MAESTÀ OPISTOGRAFA, FRONTE
 RILIEVO DELLE ASSI A VENATURA ORIZZONTALE SOVRAPPOSTE AL TAVOLATO DI BASE PER IL REGISTRO SUPERIORE
 DELLE STORIE DELLA MORTE DELLA VERGINE E PER LE CUSPIDI CON GLI ANGELI

(da GORDON, *The Italian Paintings before 1400*, cit. ..., p. 174, con elaborazione grafica dell'Autore)

DISPOSIZIONE RITMICA

Si è già accennato alle similitudini con la *Maestà* di Duccio per la stessa scelta dei sei santi disposti ai lati della Vergine e per l'allocazione degli apostoli in una galleria superiore. La ricerca di studiate corrispondenze fra sinistra e destra pone pure Simone nel solco di Duccio, ma con una considerevole rimodulazione. In Duccio le sequenze sono decisamente più uniformi, il ritmo è solo tenuemente accennato dal timido volgersi di uno sguardo e con un rispetto maggiore delle simmetrie. Gianfranco Contini, introducendo il *Classico dell'arte* su Simone Martini³¹⁾ aveva abbozzato una lettura delle corrispondenze metriche entro il polittico pisano, una bozza inficiata però dall'affidamento a una ricostruzione sbagliata dell'ordine dei pannelli.³²⁾

Analoga tessitura ritmica innervava l'accolta di santi e angeli della *Maestà* di Palazzo Pubblico, ma lì vibrava più forte la volontà di imprimere una discontinuità rispetto al patriarca della pittura senese. Ora, invece, morto Duccio nel 1318, è come se Simone volesse sottilmente riallacciare dei fili, seppur a distanza, e rielaborare la sua eredità.

I sei santi maggiori della *Maestà* di Duccio sono allineati sullo stesso piano, ma concettualmente vorreb-

bero fare ala, in diagonale, uno dietro l'altro. Simone esplicita l'idea delle figure che fanno corona alla Vergine: San Giovanni evangelista e battista hanno il volto frontale ma col corpo mostrano di volgersi verso la Madonna col Bambino, seguono San Domenico e San Pietro martire (che, come abbiamo detto, rimpiazzano San Paolo e San Pietro) con un accennato tre quarti, rafforzato dalla Maddalena (che prende il posto di Sant'Agnese) e da Santa Caterina. Con audace ma intenzionale forzatura le due sante vergini hanno una scala maggiore e conseguentemente un taglio a mezzo busto, come se idealmente venissero avanti verso di noi e chiudessero a quinta la composizione. La loro posizione esterna dipende dal modello della *Maestà* (e a monte del polittico n. 47), modello cui non si sarebbe conformato Simone nel polittico agostiniano di San Gimignano, perché in base allo studio dei cavicchi condotto da Dillian Gordon si è stabilito che la Santa Caterina, in *pendant* con San Michele, stava all'interno, San Gimignano e Sant'Agostino all'esterno (gli angeli posti di tre quarti non stavano dunque all'esterno, a quinta, ma si volgevano verso la Madonna).³³⁾ Ci si sarebbe aspettati per Santa Caterina, titolare della chiesa e quindi dell'altare maggiore cui l'opera era destinata, la posizione d'onore:



21 – PISA, MUSEO NAZIONALE DI SAN MATTEO
SIMONE MARTINI: POLITTICO DA SANTA CATERINA
PARTICOLARE DI SANTA CATERINA D'ALESSANDRIA
(foto Museo di Giovanni Martellucci)

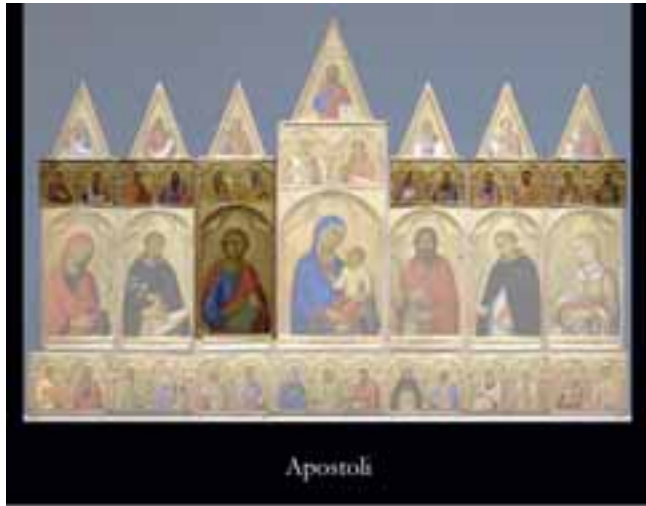
messa ai margini, viene però esaltata di converso dalle dimensioni maggiori e soprattutto dall'esibizione delle preziosità seriche delle stoffe che la fasciano, del manto soppannato di vaio, rosa tenue ombreggiato di azzurro, brulicante di dorature a missione, che traducono la fitta trama degli ornati duccheschi, al vertice nella santa omonima della *Maestà*, in una maglia di intrecci mistilinei più lieve e vibrante, in oro e non a biacca, trapunta di rubini e smeraldi, e pure perle negli orli (fig. 21).

Nell'orchestrazione santorale del fronte della *Maestà* di Duccio dominano i cori angelici, ben venti angeli fanno corolla alla Vergine. Simone riduce, condensa e però potenza scegliendo solo i due principali arcangeli, Gabriele e Michele, enfatizzati nel dittico sovrastante il gruppo mariano, che Pietro Lorenzetti ad Arezzo destinerà invece alla scena narrativa dell'Annunciazione. Duccio aveva allocato patriarchi e profeti nella predella, per intervallare gli episodi salienti dell'avvento di Cristo e commentarli coi passi prefiguranti dell'antico testamento, Simone li riporta al vertice, nelle cuspidi, ai lati del Cristo benedicente, secondo una costruzione gerarchica che rispecchia la

sequenza delle *litaniae sanctorum*, più completa che in Duccio (dove mancano i martiri e i confessori, ma al posto ci sono i quattro santi avvocati della città), procedendo dall'alto verso il basso. Gli apostoli (fig. 22) e le vergini (fig. 23) hanno una posizione analoga, come abbiamo già visto: le seconde incrementate di altre quattro rappresentanti (Apollonia, Lucia, Agnese, Orsola) distribuite in maniera simmetrica verso l'esterno della predella, dietro ai due martiri, Stefano e Lorenzo (fig. 24), e alternate a due santi confessori. Un gioco di simmetrie governa la disposizione nella predella di quattro confessori, che ben potrebbero essere i dottori della chiesa occidentale (fig. 25): si noti che in questo modo essi vengono a collocarsi in sostanza sotto ai due campioni dei predicatori, Domenico e Pietro martire, quasi come loro predecessori, e il probabile Sant'Agostino, caro ai Domenicani che ne avevano adottato la Regola, immediatamente a lato di San Tommaso d'Aquino. In ragionata prossimità ai tre santi dell'Ordine (fig. 26), ma più prossimi alla Vergine e a Cristo, sono quindi i quattro evangelisti (fig. 27): nella predella Luca a lato della Vergine, cui viene dedicata particolare attenzione essendo l'unico a narrare l'Annunciazione; Marco a lato del Cristo passo, al posto di San Giovanni evangelista, già presente nel registro principale in posizione d'onore e pertanto non iterato; Matteo nel terzo registro fra gli altri apostoli, subito sopra San Pietro martire, insieme a Bartolomeo, che soffrì un martirio esemplare e non a caso viene allora posto in corrispondenza del santo predicatore che immolò la sua vita.

Erling Skaug, studiando le decorazioni dei nimbi, ha messo in evidenza la polarità fra Firenze e Siena nell'adozione di schemi rispettivamente simmetrici e asimmetrici.³⁴ Nel polittico di Pisa, considerando a esempio le pose delle figure, centrali o volte di lato, possiamo individuare delle regolate asimmetrie, che a ben vedere hanno sempre una loro *ratio* (figg. 28–29). A ogni santo corrisponde nella predella una doppia arcata. Con una sola eccezione (seconda coppia da sinistra, eventuale San Girolamo e Santa Lucia) questi dittici ospitano un santo di prospetto (C) e uno di tre quarti (A e B), secondo un ritmo che si inverte di continuo, chiasmico. Questa regola non vale però in assoluto, perché il ritmo è interrotto al secondo dittico — entrambi i santi si volgono a destra — e diviene uniforme fra il penultimo e l'ultimo dittico a destra. Forse ciò avviene per evitare di mettere due figure frontali contigue e per valorizzare maggiormente la frontalità ieratica di San Tommaso d'Aquino, subito a lato del trittico centrale, la figura di prospetto più prossima al Cristo doloroso, pure assiale. Così però sono quattro i santi che guardano verso destra (A), e tre quelli che guardano verso sinistra (B), ma a bilanciare l'asimmetria provvede la posa della Vergine che mentre addita il Figlio morto si volge dall'altra parte, a sinistra, nell'eloquente gesto doloroso della ripulsa e della petizione degli affetti verso l'esterno.

Tutto in Simone ha una *ratio*. Così nel dittico che sovrasta la Vergine l'arcangelo Gabriele non poteva



22

Apostoli



25

Confessori



23

Vergini



26

Domenicani



24

Martiri



27

Evangelisti

PISA, MUSEO NAZIONALE DI SAN MATTEO – SIMONE MARTINI: POLITTICO DA SANTA CATERINA
 IN EVIDENZA: 22 – GLI APOSTOLI; 23 – LE SANTE VERGINI MARTIRI; 24 – I SANTI MARTIRI; 25 – I SANTI CONFESSORI
 (I QUATTRO DOTTORI DELLA CHIESA OCCIDENTALE); 26 – I SANTI DOMENICANI; 27 – I SANTI EVANGELISTI
 (elaborazione grafica dell'Autore)

essere frontale come il compagno Michele, non poteva non volgersi di lato alludendo al moto annunziante (fig. 30). Da questa asimmetria scaturisce la sottile *variatio* del ritmo che principia col mettere in dialogo, coppia a coppia, gli apostoli del terzo registro, ma poi propone la centralità di Pietro e, dall'altra due coppie volte all'unisono di lato (Paolo e Giacomo Maggiore) o frontali (Matteo e Bartolomeo), di modo che alla fine il computo pareggi, con cinque figure volte a destra (A) e cinque a sinistra (B).

* Il 27–28 aprile 2015 presso il Museo Nazionale di San Matteo e il *Kunsthistorisches Institut in Florenz* si tenne un convegno dal titolo Simone Martini e il suo politico per i domenicani di Pisa, promosso in collaborazione con la Scuola Normale Superiore di Pisa e con il Dipartimento SAGAS dell'Università di Firenze, dedicato alla memoria di Maria Monica Donato, che l'aveva ideato e fortemente voluto, e che era da poco mancata. Per la pubblicazione degli atti si adoperò quindi negli anni seguenti la direttrice del Museo Nazionale di San Matteo, Alba Macripò (1953–2017), col sostegno convinto del Direttore regionale musei della Toscana, Stefano Casciu, e a essi avrebbe dovuto contribuire Linda Pisani (1970–2018). Entrambe morirono, tragicamente, prima che questi atti potessero vedere la luce, ma la seconda riuscì a lavorare a una monografia su Francesco Traini, uscita postuma (L. PISANI, Francesco Traini e la pittura a Pisa nella prima metà del Trecento, *Cinisello Balsamo* 2020), in cui sono contenuti i principali ragionamenti che avrebbe voluto sviluppare al convegno, in una relazione che per l'acuirsi della malattia non poté tenere (si intitolava Quale ruolo esercitò il politico pisano di Simone Martini nella pittura a Pisa nella prima metà del Trecento?). Il suo libro resta come testimonianza luminosa del suo impegno indefesso e del suo modo di lavorare, e costituisce il maggiore punto di riferimento per la storia della pittura a Pisa nel Trecento. La relazione di Pierluigi Nieri, ora Direttore del Museo Nazionale di San Matteo, a consuntivo di un restauro che è stato un momento diagnostico e conoscitivo di straordinaria portata, è tuttora attuale e vede finalmente la luce, accompagnata dal frutto di una lunga ricerca storica, sulla fortuna, sulle vicissitudini e sui restauri subiti dal politico simoniano nel corso dei secoli, di Caterina Bay e Maria Falcone, che al convegno non erano intervenute. Il testo che qui pubblico è ad litteram quello da me letto nel 2015, corredato di note. Nell'occasione ci tengo a rendere omaggio a Maria Monica Donato (1959–2014), che mise in moto queste ricerche e che avrebbe dovuto dividerle, e offrirne un ricordo. Reduce da estenuanti indagini sulle firme d'artista in età altomedioevale, Ferentillo e Cividale, Johannes e Ursus magister, pur mossa da quello scrupolo inesausto che la faceva curiosa di tutto, ricordo che Monica mi confidò un piccolo moto di insofferenza “vasariana” o direi quasi il tenero desiderio di ritornare a casa. E casa voleva dire quel frangente unico e irripetibile dell'arte italiana, per lei in assoluto il più alto, che le faceva accelerare le palpitazioni del cuore: il tempo in cui si schiusero orizzonti completamente nuovi al «visibile parlare» della pittura, appunto quando «ci si avvicinava ad Assisi» (amava ripetere: «quando ci si avvicina ad Assisi il cuore comincia a battere più forte...»). Era innamorata di Simone non meno che di Ambrogio, perché nella loro opera sapeva leggere il condensarsi di un mondo sterminato e nuovo, l'incarnarsi di un'affabulazione coinvolgente che

era al contempo antica e moderna, come nell'amato Petrarca. Un'opera sola, la grandiosa e polifonica tavola per l'altare maggiore di Santa Caterina a Pisa, ora al Museo Nazionale di San Matteo, riconsiderata alla luce delle indagini che avevano accompagnato il recente restauro, poteva per lei senza problemi reggere l'occasione per ritornare a discutere su questo artista sommo, a scrutinarlo da tante angolazioni diverse. Abbracciò con entusiasmo l'idea di un convegno interamente dedicato a quest'opera, anche perché viveva dolorosamente e con forte consapevolezza civile il destino emarginato del museo che ospita quel capolavoro e una delle sequenze più impressionanti di scultura e pittura italiana fra Romanico e primo Rinascimento. Aveva in animo di consacrare un intero corso alle Croci dipinte pisane del XII–XIII secolo. Voleva che il suo insegnamento contribuisse a far rivivere, almeno gettando un seme nella curiosità intellettuale dei suoi allievi, un museo che la coscienza collettiva, inebriata dal richiamo di eventi più rumorosi, aveva rimosso.

Ermeneutica più sottile partiva per lei sempre sotto tono, come glossa, chiosa, nota a margine, prendeva le mosse da ancoraggi solidi e concreti — un'opera, un'iscrizione, un documento. Nessuna sfida migliore, allora, che focalizzarsi su un solo dipinto, ma cruciale, per tanti aspetti: per la genesi del polittico gotico, per le predilezioni visive dei Domenicani, per l'avvio di nuovi culti e nuove iconografie (San Tommaso d'Aquino), per le nuove attenzioni all'apparato epigrafico, per le sperimentazioni tecniche messe in atto, per l'influsso pervasivo sul seguito dell'arte a Pisa. A Simone Monica aveva dedicato una scheda lunga e densissima, nel volume dei *Mirabilia Italiae* (Panini) sulla Basilica di Assisi, sul ciclo di San Martino nella cappella del cardinale Gentile Partino da Montefiore. È — come sempre — un testo di un'intensità sconvolgente, che dimostra quanto un apparato, nato con la funzione di riepilogare i dati e la bibliografia su di un'opera, possa trasfigurarsi silenziosamente e sorprendentemente in un saggio di interpretazione serrato, innovativo, punteggiato di guizzi inattesi e idee folgoranti. Un altro studio avrebbe dovuto commentare i famosi distici autografi di Petrarca sull'antiporta del Virgilio ambrosiano, dove Simone è paragonato a Virgilio: l'avrebbe destinato alla rivista *Studi petrarcheschi* che fu di Billanovich, restano le anticipazioni regalate ad amici e allievi. Anch'io serbo gelosamente una sua lettera di posta elettronica lunga e dottissima con cui mi rispose il 3 marzo 2008, quando tenevo un corso su Simone Martini ed ero insoddisfatto delle traduzioni correnti di quei versi latini: solo da lei ci si poteva aspettare una generosità simile, alla mail mancavano giusto le note! Basti uno stralcio, per farcela sentire qui con noi, al nostro fianco:

«Non solo per questo, però, mi sento onestamente molto tranquilla nel confermarti che le prime due coppie vanno riferite rispettivamente a Virgilio e a Servio — e anche in questo comunque concordo con i petrarchisti antichi e recenti più affidabili (vedi ancora Feo, anche nel catalogo del centenario, *Petrarca nel tempo*, p. 498, che riprende la sua mirabile voce su Francesco Petrarca, capitolo 'Il Virgilio Ambrosiano', nell'*Enciclopedia Virgiliana IV* 1988). HIC — da bravo deittico di *titulus* pittorico (vedi Ciociola et alii...) — va senz'altro riferito alla figura visivamente e semanticamente dominante, cui il cartiglio fa quasi da sottolineatura, cioè Virgilio (che per me, come dicevo lì e vedo che i petrarchisti sono stati contenti, è anche un po' Francesco Petrarca): e questo, anche e forse soprattutto perché, al di là



28

delle ragioni grafiche e di impaginazione dei titoli, il concetto è cruciale per Francesco Petrarca lettore e scrittore latino: Virgilio è colui grazie al quale l'Italia trova il suo Omero, raggiunge, appunto, le vette dei greci. È impossibile che il ruolo politicamente e culturalmente epocale e 'nazionale' di Virgilio sia demandato alla mediazione di un commentatore tardo-antico... Virgilio è onnipresente nell'opera del Petrarca, è lui in sé, al tempo suo, non in grazia di chi lo spiega nella tarda antichità, il 'poeta degli italiani' per eccellenza. Quanto a Francesco Petrarca, più che come ermeneuta e chiosatore si accredita — e in specie in questi anni... — ben più ambiziosamente come nuovo Virgilio (l'Africa): per questa idea portante rimanderei soprattutto alla voce citata di Feo. Tradurrei quindi, alla buona ma senza dubbi: "O terra italica nutrice, tu alimenti poeti celeberrimi, ma questi (Virgilio) /oppure: ma è questo (questo poeta!) che /ti ha concesso di raggiungere i traguardi dei Greci", PUNTO».

E ancora Simone e Lippo e Tederico riemergevano e l'accompagnavano nelle tante letture germinate dall'assiduo, direi quasi perpetuo lavoro di ricognizione delle firme pittoriche del Trecento senese. Monica sapeva che ogni grande artista andava accostato di lato, attorniato per gradi, decifrato dai margini. Aborriva il bavardage che plana superbo dall'alto e generalizza: con l'abito umile e paziente della vera filologa principiava dal basso, dagli

accidenti, in sordina, scavando lentamente, a partire dalla dimensione solo apparentemente incolore del "commentario secolare" a cui l'aveva educata Paola Barocchi. Ma allora bastava la sfumatura di un aggettivo raro, lungamente meditato e quasi sudato, a far balenare la forza terebrante di un'interpretazione nuova.

In questo spirito penso che possiamo ritornare al politico di Santa Caterina e da lì ripartire, tentando di schiarire i nostri balbettii, di mettere a fuoco progressivamente le associazioni di immagini e i confronti di idee, col rimpianto struggente che ad accompagnarci non ci sia più Monica, a metterci felicemente in difficoltà a ogni passo, a provocarci col rigore implacabile del suo sorriso tagliente.



29

28–29 — PISA, MUSEO NAZIONALE DI SAN MATTEO
SIMONE MARTINI: POLITTICO DA SANTA CATERINA
RILIEVI DELLE CONCORDANZE RITMICHE NELLA DISPOSIZIONE
DELLE FIGURE

(elaborazione grafica dell'Autore)



30 – PISA, MUSEO NAZIONALE DI SAN MATTEO
 SIMONE MARTINI: POLITTICO DA SANTA CATERINA
 PARTICOLARE DI SAN MICHELE ARCANGELO E DELL'ARCANGELO GABRIELE
 (foto Museo di Giovanni Martellucci)

1) Per il problema della datazione faccio riferimento agli studi fondamentali di J. CANNON, *Simone Martini, the Dominicans and the Early Sienese Polyptych*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XLV, 1982, pp. 69–93; vedi pure, similmente orientati, J. POLZER, *The 'Triumph of Thomas' Panel in Santa Caterina, Pisa. Meaning and Date*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXXVII, 1993, 1, pp. 29–70: 29, 58–59, 62–63; M. PIERINI, *Simone Martini*, Cinisello Balsamo 2000, pp. 112–119, 233–234; P.L. LEONE DE CASTRIS, *Simone Martini*, Milano 2003, pp. 165–172. Gli *Annali* cinquecenteschi del convento collegano la commissione del polittico al converso e sacrista Fra Pietro, in accordo con una cronaca trecentesca, e riportano la sua messa in opera precisamente nel 1320 (*stabula quae nunc est in ara maiori ibi posita fuit anno 1320*) — che a Pisa, *more ab incarnatione*, vuol dire fra il 25 marzo 1319 e il 24 marzo 1320 — concordando in ciò con il riferimento agli anni di priorato di Fra Tommaso da Prato, fra 1320 e 1324. Le fonti secondarie che riconducono l'opera al biennio 1319–1320 collimano con l'analisi stilistica, che pone il polittico di Pisa a monte di quelli orvietani, in stretta consecuzione con gli ultimi affreschi realizzati ad Assisi, presso l'altare di Sant'Elisabetta nel transetto destro della Basilica inferiore. Negli anni immediatamente successivi Simone Martini con Lippo Memmi, suo cognato dal 1324, si spostò a Orvieto, dove realizzò i polittici per le chiese degli Ordini mendicanti, Servi di Maria, Predicatori e Minori, rammodernandone radicalmente la struttura, pur a un solo registro, ma scandita da slanciate ogive trilobate, e arricchita da archetti punzonati lungo il profilo interno degli archi (almeno in quelli per San Domenico e San Francesco), come già nel polittico per Sant'Agostino a San Gimi-

gnano. La tesi contraria che vuole collocare il polittico di Santa Caterina dopo il 18 luglio 1323, giorno della canonizzazione di San Tommaso d'Aquino, raffigurato col nimbo nella predella (in ultimo: A. CALECA, *Postille pisane a Simone Martini*, in *Critica d'Arte*, s. IX, LXXVII, 2019, 3–4, pp. 93–100), pecca di meccanicismo e ignora la realtà consistente delle raffigurazioni col nimbo anche di beati in attesa di canonizzazione, abituale all'inizio del Trecento. Il caso più macroscopico è quello di Nicola da Tolentino, ma se ne contano innumerevoli altri, da Margherita da Cortona a Giovanna da Orvieto, da Giovacchino Piccolomini ad Agostino Novello: a nessuno in odore di santità ma non canonizzato si negava il nimbo, mentre l'uso di distinguere i beati dai santi canonizzati coi soli raggi si affermò più tardi. Oltretutto va considerato che, dopo la canonizzazione del minore Ludovico da Tolosa nel 1317, papa Giovanni XXII era in debito verso i Domenicani, per cui la canonizzazione ufficiale del loro massimo ideologo, morto nel 1274, venne predisposta a partire dallo stesso 1317, con l'incarico a Guglielmo di Tocco di scrivere la vita dell'aquinata, in vista della sua prossima elevazione agli altari.

2) J. WHITE, *Duccio. Tuscan Art and the Medieval Workshop*, London 1979, pp. 71–76; A. DE MARCHI, *La tavola d'altare*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Trecento*, a cura di M. SEIDEL, Firenze 2004, pp. 15–44: 17; M. ISRAËLS, *An Angel at Huis Bergh. Clues to the Structure and Function of Duccio's Maestà*, in *Voyages of Discovery in the Collections of Huis Bergh*, a cura di A. DE VRIES, 's-Heerenberg 2008, pp. 122–133: 126. Per una datazione successiva alla *Maestà* del Duomo si esprime invece R. BARTALINI, *Madonna con Bambino e Santi*, in *Duccio. All'origine dell'arte senese*, catalogo della mostra (Siena,

Santa Maria della Scala – Museo dell’Opera del Duomo, 4 ottobre 2003 – 11 gennaio 2004), a cura di A. BAGNOLI ET ALII, Cinisello Balsamo 2003, pp. 234–238, n. 35. Si trattava di un’opera di destinazione prestigiosa, verosimilmente la stessa chiesa dello Spedale di Santa Maria della Scala, considerata anche la scelta santorale, estranea a un ordine mendicante e comune alle due successive *Maestà* di destinazione cittadina, per il Duomo e per Palazzo Pubblico, con San Giovanni evangelista in posizione di onore, in *pendant* con San Giovanni battista, e due sante vergini agli estremi, Sant’Agnese a sinistra e Santa Maria Maddalena a destra (saranno Santa Caterina a sinistra e Sant’Agnese a destra nella *Maestà* del Duomo, Santa Maria Maddalena a sinistra e Sant’Agnese a destra nella *Maestà* di Palazzo Pubblico — con l’aggiunta di Santa Caterina e Sant’Orsola come ideali ancelle della Vergine subito ai suoi lati —, Santa Maria Maddalena a sinistra e Santa Caterina a destra nel polittico di Simone Martini per Pisa, destinato a una chiesa dove la santa alessandrina era pure titolare della chiesa). La scelta dei profeti e i loro stessi cartigli ricorrono identici nella *Maestà* di Simone Martini: A. MARTINDALE, *Simone Martini. Complete Edition*, Oxford 1988, p. 15; A. BAGNOLI, *La Maestà di Simone Martini*, Cinisello Balsamo 1999, pp. 155–156. Apparentemente questo raccordo fra i due registri maggiori con l’interposizione di piccole piramidine ai lati delle cuspidi non ebbe alcun seguito, a riprova del carattere sperimentale ed episodico di tale struttura, a monte della *Maestà* del Duomo. Vero è che non possiamo escludere la riprendesse qualche polittico smembrato, come quello del Maestro di Badia a Isola ricostruito da G. COOR-ACHENBACH, *A Dispersed Polyptych by the Badia a Isola Master*, in *The Art Bulletin*, XXXIV, 1952, 4, pp. 311–316, a partire dalla *Madonna* del Museum Catharijneconvent di Utrecht e da elementi dispersi già al Wallraf-Richartz Museum di Colonia e in collezione William H. Hill a Boston, un eptittico coronato da cuspidi con quattro angeli e un Cristo benedicente al centro; la studiosa ipotizza un gradino fra gli scomparti maggiori, larghi cm 35, e le cuspidi angeliche, larghe cm 23, troppo esiguo però (cm 6 per parte) per essere colmato da analoghe piramidine. A rigore non si può escludere che vi fosse una rastremazione, ma questa si affermò lentamente. Fra secondo e terzo decennio dominante è lo schema del pentittico con archi a pieno centro inquadri e scomparti coronati direttamente da cuspidi triangolari, schema che fu particolarmente amato a Pisa, dopo il polittico di Simone Martini e con la decisiva cassa di risonanza offerta da Lippo Memmi (vedi *infra* nota 15). La rastremazione si fece strada con macchine a tre registri (quattro, includendo la predella), come il pentittico di Pietro Lorenzetti per la pieve di Arezzo (1320–1322) e l’eptittico di Ugolino di Nerio per l’altare maggiore di Santa Croce a Firenze (circa 1325): *Geschichten auf Gold in neuem Licht. Das Hochaltarretabel aus der Franziskanerkirche Santa Croce*, catalogo della mostra (Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 4 novembre 2005 – 26 febbraio 2006), a cura di S. WEPPELMANN, Berlin 2005, vieppiù imitati prediligendo la foggia ogivale degli archi come in Ugolino, raramente adattandosi ai polittici a un solo ordine (a esempio nel trittico di Ugolino della collezione Contini Bonacossi, raffigurante la *Madonna col Bambino fra San Paolo e San Pietro*, che però è un’opera di bottega cui contribuì probabilmente il giovane Bartolomeo Bulgarini).

3) Per questa problematica seminale resta lo studio di C. GARDNER VON TEUFFEL, *The Buttressed Altarpiece: A Forgotten Aspect of Tuscan Fourteenth Century Altarpiece Design*, in *Jahrbuch der Berliner Museen*, XXI, 1979, pp. 21–65.

4) Per il contratto vedi A. GUERRINI, *Intorno al polittico di Pietro Lorenzetti per la Pieve di Arezzo*, in *Rivista d’Arte*, s. IV, XL, 1988, pp. 3–29. Lasciti per il completamento del polittico si protrassero fino al 1324 (G. FRENI, *The Aretine Polyptych by Pietro Lorenzetti: Patronage, Iconography and Original Setting*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LXIII, 2000, pp. 59–110), ma questo non implica un’esecuzione altrettanto dilatata, rientrando nella fenomenologia dei saldi ritardati. La commissione stessa del polittico di Arezzo potrebbe essere giunta nell’aprile del 1320 come compensazione, procacciata dalla parte ghibellina in cui militava il vescovo Guido Tarlati, a seguito dell’interruzione brusca dei lavori nel transetto sinistro della Basilica inferiore di San Francesco ad Assisi per l’occupazione della città da parte di Muzio di Francesco nel settembre del 1319, mentre Pietro Lorenzetti potrebbe aver ripreso le pitture murali di Assisi, dove una cesura è chiaramente individuabile, nella primavera del 1322, dopo la riconquista guelfa della cittadina umbra nel marzo di quell’anno; l’esecuzione del polittico aretino andrebbe quindi circoscritta tra l’aprile del 1320 e la primavera del 1322: A. DE MARCHI, *Partimenti assisiati: il Maestro di Figline e la sua bottega*, in *Medioevo: le officine*, Atti del convegno di Parma (22–27 settembre 2009), a cura di A.C. QUINTAVALLE, Milano 2010, pp. 623–634: 634, nota 33.

5) Questo dettaglio non è ricordato e commentato come meriterebbe, perché connotava radicalmente il tergo della *Maestà* come microarchitettura anche nella sua struttura interna. Un precedente importante è costituito dal dossale duecentesco del Battista, nella Pinacoteca Nazionale di Siena (inv. 14), con dodici storie su tre registri, a sinistra e destra del Prodromo in trono, scompartite da semicolonne e ordine trabeato, forse serbandò memoria dei partimenti architettonici delle storie vetero e neo-testamentarie affrescate sulle pareti di San Pietro a Roma (sull’autore di quest’opera capitale, databile probabilmente nel sesto decennio del Duecento e quindi precedente rispetto a Guido, si veda lo studio di M. BOSKOVITS, *Sulle tracce di un grande pittore toscano di metà Duecento*, in *Arte Cristiana*, XCVIII, 2010, 859, pp. 241–252, che vi individua un pittore di cultura pisana e giuntesca, arrivato a Siena in parallelo col Maestro di San Cosma e Damiano, poi attivo in Umbria, a Orte e a Todi, forse identificabile con Gilio di Pietro, autore di una biccherna senese datata 1258). Callestimento ordinato al tempo del restauro ICR diretto da Cesare Brandi, con un *box* ligneo ortogonale in cui sono incasellate le tavole resecate, induce una percezione gravemente snaturata. L’unico disegno ricostruttivo che ne tenga conto è quello predisposto da D. GORDON, *The Italian Paintings before 1400. National Gallery Catalogues*, London 2011, pp. 174–175. Nessuno ha finora tentato un *rendering 3D* che suggerisca la scansione aggettante di questo doppio ordine trabeato, sorretto da sostegni completi di basi e capitelli, un telaio che muta radicalmente la nostra percezione della stessa sequenza narrativa delle storie, della concatenazione incalzante srotolata al di là di tale ideale loggia, fra iterazioni delle scenografie ovvero nella loro alternanza. Non sappiamo se i sostegni fossero semicolonne, come nel citato dossale del Battista, ovvero pilastrini a sezione quadrangolare, come più probabile, essendo la soluzione presente in un’o-

pera di poco precedente dello stesso Duccio, come il polittico n. 47, tanto nel registro maggiore quanto in quello superiore.

6) Uso il termine coniato dalla GARDNER VON TEUFFEL, *The Buttressed Altarpiece ...*, cit. in nota 3, pp. 38–39.

7) J. WHITE, *Measurement, Design and Carpentry in Duccio's Maestà*, in *The Art Bulletin*, LV, 1973, I, pp. 334–366, e II, pp. 547–569.

8) La soluzione del dittico sovrastante il pannello centrale, attestata per la prima volta nel polittico n. 47 di Duccio, ebbe larga fortuna, anche fuori Siena, quasi sempre per ospitare l'Annunciazione, a partire dal modello offerto da Pietro Lorenzetti nel polittico della Pieve di Arezzo: Pietro Lorenzetti, Siena Pinacoteca Nazionale, da San Giusto; Taddeo Gaddi, Pistoia, San Giovanni Furocivitas; Venezia, Fondazione G. Cini, polittico con San Paolo già Toscanelli, attribuito in passato a Francesco Neri da Volterra o a Francesco dell'Orcagna; Pisa, Fondazione CariPisa, Cecco di Pietro, polittico dall'abbazia olivetana di San Girolamo di Agnano. Una coppia di Profeti, come nel prototipo duccesco, sono proposti in un polittico con questo schema di Meo da Siena, per Santa Maria di Valdiponte (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria). Un epigono atipico è il polittico di San Donato di Taddeo di Bartolo, del 1409 (Siena, Pinacoteca Nazionale), con un dittico centrale raffigurante l'Annunciazione sovrastato da un dittico minore con la *Morte della Vergine*. Per alcuni polittici smembrati è stata ipotizzata la presenza di un dittico simile, senza certezza anche sull'iconografia ospitata: polittico di San Maurizio di Niccolò di Segna (ricostruzione di M. BRÜGGEN ISRAËLS, *Niccolò di Segna, Central panel of an altarpiece: Virgin and Child*, in *The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti*, a cura di C. BRANDON STREHLKE, M. BRÜGGEN ISRAËLS, Milano 2015, pp. 500–504), polittico vallombrosano dello stesso Niccolò di Segna, proveniente dalla Badia di San Michele in Poggio San Donato (ricostruzione di N. MATTEUZZI, *Niccolò di Segna e suo fratello Francesco. Pittori nella Siena di Duccio, di Simone e dei Lorenzetti*, Firenze 2018, pp. 112–139) e polittico pure vallombrosano, opera giovanile di Luca di Tommé (G. FREULER, *L'eredità di Pietro Lorenzetti verso il 1350. Novità per Biagio di Goro, Niccolò di ser Sozzo e Luca di Tommé*, in *Nuovi studi. Rivista di arte antica e moderna*, II, 1997, 4, pp. 15–32, fig. 30), esemplato su quello più antico di Niccolò di Segna e destinato alla Badia di Passignano (MATTEUZZI, *Niccolò di Segna ...*, cit. *supra*, pp. 134–138). Verosimilmente anche il polittico di Nicolò di Segna per la Badia di San Giovanni evangelista a Sansepolcro, verso il 1348, esemplato su quello di Pietro Lorenzetti ad Arezzo financo nella presenza dei santi dei pilieri, pionieristica a quelle date, attestata dal contratto del 1320 e andati perduti ad Arezzo, aveva un dittico nel registro superiore mediano.

9) Vedi *supra* nota 4.

10) Il riferimento è alle sei figure di santi allineati nella fila mediana della *Maestà*, fra gli angeli dietro e i quattro santi "advocati" della città di Siena in primo piano: dal centro, simmetricamente, San Giovanni evangelista e San Giovanni battista, poi San Paolo e San Pietro, infine Santa Caterina martire e Santa Maria Maddalena.

11) In radiografia appaiono con chiarezza gli archi originali che essendo interamente in gesso sono radiopachi: si veda il saggio di Pierluigi Nieri in questa stessa rivista.

12) Vedi C. BERTELLI, *Vetri, e altre cose della Napoli angioina*, in *Paragone*, XXIII, 1972, 263, pp. 89–106.

13) Preferisco non usare il termine vulgatissimo, ma scorretto, di "pastiglia", seguendo l'indicazione di S. CHIARUGI, *Cassoni con "rilievi on gesso"*, in *Le opere e i giorni. Exempla virtutis, favole antiche e vita quotidiana nel racconto dei cassoni rinascimentali*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Stibbert, 26 settembre 2015 – 6 gennaio 2016), a cura di A. DE MARCHI, L. SBARAGLIO, Signa 2015, pp. 73–79.

14) Si veda il disegno ricostruttivo di Elena Pinzauti, in *Duccio. Alle origini ...*, cit. in nota 2, fig. a p. 234.

15) L'individuazione della provenienza di questo pentitico dall'altare di Santo Stefano nella Primaziale si deve ad Antonino Caleca: vedi CANNON, *Simone Martini ...*, cit. in nota 1, pp. 84–87; L. BELLOSI, *Polittico di Casciana Alta*, in *Simone Martini e 'chompagni*, catalogo della mostra (Siena, Pinacoteca Nazionale, 27 marzo – 31 ottobre 1985), a cura di A. BAGNOLI, L. BELLOSI, Firenze 1985, pp. 94–101, n. 15; L. PISANI, *Francesco Traini e la pittura a Pisa nella prima metà del Trecento*, Cinisello Balsamo 2020, pp. 51–55 e 144 (che ne accerta il prelievo dall'altare del Duomo nel 1544 e il transito in un primo momento nella chiesa di Santo Stefano a Vivaia, da cui passò poi nella parrocchiale di Casciana Alta). In ultimo Linda Pisani ha appoggiato una data prossima agli affreschi neotestamentari della Collegiata di San Gimignano, in linea con quanto sostenuto da Luciano Bellosi e da altri studiosi. In tal caso va evidenziato come la struttura più arcaica rispetto a quella dei polittici dello stesso Lippo Memmi per San Francesco ad Asciano e a San Gimignano, databili nella seconda metà del terzo decennio (vedi G. GIURA, *San Francesco di Asciano. Opere, fonti e contesti per la storia della Toscana francescana*, Firenze 2018, pp. 119–132), con archi a pieno centro e non ogivali, sarebbe dovuta al condizionamento a Pisa di un prototipo autorevole come il politico di Simone Martini per Santa Caterina, seppure nella riduzione a un solo registro cuspidato, come del resto conferma la persistente fortuna di tale foggia, rilanciata probabilmente dallo stesso polittico di Lippo Memmi, nelle opere di Francesco Traini, di Giovanni di Nicola e di tanti altri pittori pisani. Un motivo decorativo sperimentato forse per la prima volta da Simone Martini nel polittico di Santa Caterina incontrò fortuna a Pisa, vale a dire la teoria di dentelli che evidenziano il limite superiore della galleria alta con gli Apostoli a mezzo busto, sotto l'imposta delle cuspidi isosceli con Cristo e i profeti: più tardi, nel secondo Trecento, nei polittici senesi (e così pure a Pisa) sarà un motivo vulgato a più livelli dei polittici rastremati e sempre più articolati, ma intanto a Pisa ritroviamo precocemente queste teorie di dentelli pure nel citato polittico di Lippo Memmi e in quello agiografico domenicano di Francesco Traini, del 1345, che è l'unico polittico suo che conservi la carpenteria originale, e poi in quello da Santa Marta di Giovanni di Nicola (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo). Non sappiamo infatti come fosse la cornice dei polittici smembrati di Traini, come quello per le monache di San Paolo Eremita a Pugnano, identificato e ricostruito dalla PISANI, *Francesco Traini ...*, cit. *supra*, pp. 187–191 e 225, tav. XIII. Lo schema vulgato a partire dall'esempio di Simone Martini e Lippo Memmi, con cuspidi isosceli su scomparti riquadranti archi trilobati a pieno centro, è quello a cui Traini si attiene regolarmente. Da un altro suo

politico di questo tipo viene una cuspidi raffigurante il *Profeta Ezechiele*, transitata ad un'asta con il riferimento erroneo alla bottega di Bartolomeo Bulgarini (Londra, Christie's, 21 gennaio 2009, *The Roger Warner Collection. Part I*, lotto 401, cm 17,8 × 24,2), e che credo facesse serie col *Cristo benedicente*, cuspidi mediana, dell'Ackland Art Museum di Chapel Hill (PISANI, *Francesco Traini ...*, cit. *supra*, pp. 176–177); ispirato da un raffinato *concepteur* Traini non iscrisse il rotulo con i versetti consueti di Ez 44,2 («*Vidi portam in domo Domini clausam et vir non transiuit per eam*»), — come Simone nel politico di Santa Caterina e in quello dell'Annunciazione del 1333 per il Duomo di Siena, Ugolino di Nerio nel politico di Williamstown, Taddeo Gaddi sul prospetto della cappella Baroncelli (Ezechiele mancava invece nel politico n. 47 di Duccio e quindi pure nella *Maestà* di Palazzo Pubblico) — bensì con Ez 34,17 («*Ecce ego iudico inte(r) / pec(us) et pec(us), i(n)ter ariete(s) et [h]ir[cos]*»), con efficace allusione alla dimensione escatologica del Giudizio, che ben accompagnava il Cristo benedicente al centro.

16) Si veda a esempio l'incorniciatura della *Crocefissione* affrescata da Taddeo Gaddi nella sagrestia-capitolo di Santa Croce. Già nella lunetta del cenotafio Baroncelli, poco dopo il 1328, Taddeo Gaddi dipinse nella lunetta una *Madonna col Bambino* che si affaccia da un davanzale, fuoriuscendo con il braccio destro che tiene un piede del Bambino oltre il limite della cornice. Difficile che questi esperimenti avessero luogo senza conoscere il precedente di Simone Martini ad Assisi.

17) Come ha rilevato la PISANI, *Francesco Traini ...*, cit. in nota 15, pp. 83–84, anche Francesco Traini riprese l'idea, nel *San Benedetto* che poggia il libro aperto della Regola sul bordo della cornice, nella cuspidi ora al Nationalmuseum di Stoccolma, proveniente dal politico di Pugnano, nonché nel *Cristo benedicente* al vertice del politico agiografico di San Domenico del 1345.

18) In questa chiave è giustamente valorizzata l'inserzione della cornice/davanzale a modiglioni, in basso, da K. CHRISTIANSEN, *Duccio and the Origins of Western Painting*, in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, LXVI, 2008, 1, pp. 1–61 (contestato da L.A. HERBERT, *Duccio's Metropolitan Madonna: Between Byzantium and the Renaissance*, in *Arte medievale*, s. IV, I, 2010/2011, pp. 97–119, che spiega in maniera del tutto inattendibile questo dettaglio, di cui non comprende il portato radicalmente innovatore dal punto di vista concettuale in un tracciato che condurrà alle Madonne affacciate da un davanzale di Donatello e Fra Filippo Lippi, di Marco Zoppo e Giovanni Bellini, ecc., come derivazione dalle immagini mariane sulle porte urbane della città di Siena e quindi ritratto accidentale di una cornice sottostante).

19) Vedi M. PELLEGRINI, *I documenti*, in *Duccio. Alle origini ...*, cit. in nota 2, p. 511, doc. 24b. Per il valore di prototipo esercitato verosimilmente da quest'opera e che sarebbe attestato da alcune derivazioni sul genere della *Maestà* di San Domenico a Città di Castello del pittore duccesco eponimo — da identificare con ogni probabilità in Nerio di Ugolino: vedi A. DE MARCHI, *Un incunabolo della nuova pittura senese alla fine del Duecento. Alle radici del Maestro di Città di Castello (Nerio di Ugolino?)*, Firenze 2022 — si veda C. BRANDI, *Duccio*, Firenze 1951, pp. 141–142; J.H. STUBBLEBINE, *Duccio's Maestà of 1302 for the Chapel of the Nove*, in *The Art Quarterly*, XXXV, 1972, pp. 239–268: 243–244;

IDEM, *Duccio di Buoninsegna and His School*, 2 voll., Princeton (NJ) 1979, I, pp. 85–86. Questa perduta predella duccesa difficilmente ospitava un ciclo della Passione, del tutto privo di ripercussioni prima del politico di Ugolino di Nerio per Santa Croce a Firenze (è l'ipotesi di Stubblebine), mentre — come suggerito da V.M. SCHMIDT, *Tipologie e funzioni della pittura senese su tavola*, in *Duccio. Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*, a cura di A. BAGNOLI ET ALII, Cinisello Balsamo 2003, pp. 531–569: 556) — poteva più facilmente presentare una teoria di santi a mezzo busto, riflessa in alcune anconette di devozione del Maestro della Madonna Goodhart (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. *Vario* 707), di Simone Martini (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, inv. P30w8, riconosciuta come autografo simoniano da M. BOSKOVITS, *Sul trittico di Simone Martini e di Lippo Memmi*, in *Arte Cristiana*, LXXIV, 1986, pp. 69–78: 76, nota 33; ma pure il trittico della Pinacoteca nazionale di Siena, inv. 35, riferito ai suoi primordi ducceschi da R. BARTALINI, *La preistoria di Simone Martini: un altro tassello*, in *Regards sur les primitifs. Mélanges en l'honneur de Dominique Thiébaud*, Paris 2018, pp. 42–49; e di Lippo Memmi (*Madonna Griggs*, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 43.98.6). Tra gli echi epigonici rammento un'anconetta sostanzialmente inedita e mai studiata, purtroppo sfigurata nelle figure della *Madonna e del Bambino*, con cinque santi entro un'archeggiatura sottostante, incastonata nel sec. XVI da una pala di Pierfrancesco di Jacopo Foschi in San Benedetto a Settimo, presso Cascina (Pisa), da riferire al senese Maestro della Pietà.

20) Vedi H. HAGER, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarreliefs*, München 1962, pp. 113–114; E. AYER, *A Reconstruction of Cimabue's Lost 1301 Altarpiece for the Hospital of Saint Clare in Pisa*, in *Rutgers Art Review*, IV, 1983, pp. 12–17; L. BELLOSI, *Cimabue*, Milano 1998, pp. 290–291 (con la trascrizione integrale del contratto); SCHMIDT, *Tipologie e funzioni ...*, cit. in nota 19, p. 532; DE MARCHI, *La tavola d'altare ...*, cit. in nota 2, pp. 22–23.

21) Si veda il suo saggio in questo stesso numero del *Bollettino d'Arte*.

22) Vedi C. CASTELLI, M. PARRI, A. SANTACESARIA, *Tecnica artistica, stato di conservazione e restauro della Croce in rapporto con altre opere di Giotto. Il supporto ligneo*, in *Giotto. La Croce di Santa Maria Novella*, a cura di M. CIATTI, M. SEIDEL, Firenze 2001, pp. 247–272.

23) IDEM, *Il supporto ligneo: tecnica di costruzione, stato di conservazione e intervento di restauro*, in *L'officina di Giotto. Il restauro della Croce di Ognissanti*, a cura di M. CIATTI, Firenze 2010, pp. 81–101.

24) Come ipotizzato da Marco Ciatti per la Croce di Giotto a Santa Maria Novella (M. CIATTI, *Il restauro e gli studi*, in *Giotto. La Croce ...*, cit. in nota 22, pp. 25–64: 37).

25) Vedi A. DE MARCHI, *Polyptyques vénitiens. Anamnèse d'une identité méconnue*, in *Autour de Lorenzo Veneziano. Fragments de polyptyques vénitiens du XIVe siècle*, catalogo della mostra (Tours, Musée des Beaux-Arts, 22 ottobre 2005 – 23 gennaio 2006), a cura di A. DE MARCHI, C. GUARNIERI, Cinisello Balsamo 2005, pp. 13–43: 24–25.

26) Per l'assemblaggio delle assi portanti della *Maestà* vedi [C. BRANDI], *Il restauro della "Maestà" di Duccio*, Roma 1959, pp. 17–18.

27) ISRAËLS, *An Angel ...*, cit. in nota 2.

28) *Ibidem*, p. 126.

29) VEDI W. HAAS, D. VON WINTERFELD, *Der Dom S. Maria Assunta. Architektur. Textband* (Die Kirchen von Siena. 3.1.1.1), München 2006, pp. 308–326, 432–453.

30) Debbo queste informazioni a una gentile comunicazione orale di Daniele Rossi.

31) G. CONTINI, *Simone Martini gotico intellettuale*, in *L'opera completa di Simone Martini*, a cura di M.C. GOZZOLI, Milano 1970, pp. 5–8: 7–8. Il commento di Contini si applica a un montaggio completamente erroneo, con le due sante vergini all'interno, i due santi domenicani all'esterno e San Giovanni evangelista e battista in posizione mediana (tavv. VIII–IX). Alcune osservazioni sono peraltro giuste e funzionano meglio nella disposizione corretta dei pannelli: l'eccezione di un solo profeta tra sei che è posto di profilo, all'estremità destra, sopra la Santa Caterina (e non già nella «cuspide più vicina a destra»), la *variatio* rispetto allo srotolamento dei cartigli per due profeti posti simmetricamente, più prossimi al centro (e non già al mezzo di ogni sequenza triadica laterale), per cui «nelle tre e tre cuspidi laterali si sottraggono alla ritorta ostentazione dei rotoli solo le figure centrali [in realtà quelle più vicine all'asse del polittico], la cetra di Davide a sinistra, Mosè a destra con le disgiunte tavole quadrate» (per il quale Mosè si nota l'allitterazione nel libro tenuto aperto dal Cristo benedicente della cuspide mediana, e anzi similmente poggiato sul bordo della cornice, tanto più suggestiva perché in immediata contiguità). Sorvolando su alcune ingenuità di decifrazione iconografica (la palma di San Michele, insolito attributo della sua vittoria su Lucifero e sugli angeli ribelli, designata come «palma del martirio!»), resta valido il suggerimento di leggere la disposizione dei santi, solo apparentemente in banale paratassi, in analogia alle clausole metriche della prosodia, nel gioco costante di «simmetria-asimmetria»: «le linee che costituiscono simmetria fra coppie e terne si intrecciano con non meno organico intrico di quanto non facciano nei grandi testi poetici coevi le corrispondenze formali, di allitterazioni, di masse sillabiche, di

valori ritmico-semantici ecc.: un mondo che detta legge a se medesimo e che realizza il legamento con suprema libertà». E ancora: «la fondamentale orizzontalità enumerante è temperata in senso verticale da quelle tante cuspidi e loculi e finestrelle con un libero alternarsi di partiti di tre quarti, frontali e di profilo».

32) La sequenza corretta, già bene individuata da Antonino Caleca quando era funzionario della Soprintendenza e rimontò il polittico come lo vediamo anche ora, è certificata dalle corrispondenze dei cavicchi. Rimando al saggio di Pierluigi Nieri per questi problemi, e a quello di Caterina Bay e Maria Falcone per la storia dei diversi allestimenti e ricomposizioni museali del polittico, in questo stesso numero del *Bollettino d'Arte*.

33) D. GORDON, *Simone Martini's Altar-piece for S. Agostino, San Gimignano*, in *The Burlington Magazine*, CXXXIII, 1991, p. 771. Più di recente si veda M. BARANA, *Il polittico di Simone Martini per gli Agostiniani di San Gimignano: nuovi quesiti e qualche risposta*, in *Prospettiva*, 2019, 174, pp. 3–17, che individua una congiuntura storica per la commissione del polittico, destinato all'altare maggiore della chiesa degli Eremitani, nella risoluzione fra 1317 e 1318 (per la verità si propone piuttosto il momento immediatamente precedente, fra 1316 e 1317) del conflitto con la sede foranea e più antica di Racciano, artefice il priore fra Michele, il cui ruolo giustifica evidentemente anche la scelta di inserire fra i quattro santi San Michele arcangelo.

34) E. SKAUG, *Punch Marks from Giotto to Fra Angelico: Attribution, Chronology, and Workshop Relationships in Tuscan Panel Painting; with Particular Consideration to Florence, c. 1330 – 1430*, Oslo 1994, pp. 505–526, appendice II, *Symmetry vs. non-symmetry*; IDEM, *Farbe und ornamentaler Dekor von Heiligenscheinen in Florenz und Siena im Duecento und Trecento: visuelle Ästhetik als Bedeutungsträger?*, in *Zeremoniell und Raum in der frühen italienischen Malerei*, Atti del convegno (Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 21–23 ottobre 2004), a cura di S. WEPPELMANN, Petersberg 2007, pp. 40–51.

SOMMARIO

SABRINA MUTINO, *Da Monte Torretta a Monte Solario. Alcune considerazioni sulla cosiddetta "tomba A" di Pietragalla (Potenza)*

IL POLITTICO DI SANTA CATERINA DI SIMONE MARTINI NEL MUSEO NAZIONALE DI SAN MATTEO A PISA
ANDREA DE MARCHI, *L'eredità della 'Maestà' di Duccio nel polittico pisano di Simone*

CATERINA BAY, MARIA FALCONE, *Dallo smembramento alla ricomposizione. Il polittico di Santa Caterina di Simone tra storia materiale, museografia e critica*

PIERLUIGI NIERI, *Il restauro del polittico pisano di Simone: conferme e novità emerse dai dati diagnostici e tecnico-materici*

GIANNI PAPI, *La vera paternità della pala ritornata a San Severino dalla Pinacoteca di Brera: nuove riflessioni su Baccio Ciarpi*

DANIELA DEL PESCO, *Palazzo Ardinghelli a L'Aquila: tre terremoti (1703, 1915, 2009) e un cantiere barocco*

CESARE CROVA, *Silvio Radiconcini. Dalla Casa del restauro all'idea di un'architettura organica*

IN BREVE

LUIGI TODISCO, *Noterella sui leoni romani reimpiegati a Muro Lucano*

LIBRI

FRANCESCO GANDOLFO, recensione a *Tra Chiesa e Regno. Nuove ricerche sull'arte del Basso Medioevo nel Frusinate*, a cura di W. ANGELELLI, F. POMARICI, Tivoli 2021

ENRICO PARLATO, recensione a *Le arti a Frascati dall'Antichità al Settecento*, a cura di M.B. GUERRIERI BORSOI, Tivoli 2021

GIUSEPPINA PERUSINI, recensione a L. LONZI, *Tesori d'arte nelle chiese del bellunese. Laltare a battenti di Santa Maria a Pieve di Cadore: scoperte e confronti tra Cadore e Zoldo*, Crocetta del Montello (TV) 2021

ORietta ROSSI PINELLI, recensione a S. MARINELLI, *Storia della prospettiva significativa*, Verona 2021

ANNA MARIA PEDROCCHI, recensione a E. BORSELLINO, *La collezione Corsini di Roma dalle origini alla donazione allo Stato italiano. Dipinti e sculture*, 2 voll., Roma 2017

SILVIA GINZBURG, recensione a *Il mestiere del conoscitore. Federico Zeri*, a cura di A. BACCHI, D. BENATI, M. NATALE, Cinisello Balsamo (MI) 2021

ISSN: 0394-4573



STAMPA E DIFFUSIONE «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER