

Una rilettura del ciclo duecentesco nella chiesa inferiore del Duomo di Siena nella prospettiva della *Maestà* di Duccio

Nel 1311 il ciclo tergale della Maestà di Duccio ereditò la funzione delle pitture murali nella chiesa inferiore, sacrificata per l'erezione del Battistero. In tale luce si possono integrare alcuni tasselli per comprendere lo spazio duecentesco, le scene celate su due pilastri e la provenienza di un paliotto su tela dipinto da Guido da Siena

La scoperta del ciclo di pitture nel vano incuneato tra la chiesa di San Giovanni e il pavimento della tribuna del Duomo di Siena, operata fra 1997 e 2001, costituisce una delle scoperte storico-artistiche più importanti degli ultimi tempi, insieme al recupero della cosiddetta aula gotica nel monastero dei Santi Quattro Coronati a Roma, tale da arricchire e forse anche mutare le nostre conoscenze sulla pittura italiana del Duecento. La veste vistosamente policroma, estesa ai capitelli stessi, e l'incessante gioco di varianti nei partimenti, via via diversi in un vero effetto caleidoscopico, condensa al massimo livello il gusto dominante in Italia centrale verso il 1270, poco dopo la decorazione della basilica inferiore di San Francesco ad Assisi da parte del Maestro di San Francesco, verso il 1260. La conservazione è alterna, ma alcuni frammenti ci restituiscono in maniera emozionante il senso di una pittura murale che voleva imitare il fulgore astratto degli smalti e delle vetrate. Gli assaggi di illusionismo architettonico, come la colonnina dipinta sovrachiarata dal cono ricolmo di esplosivi girali su fondo nero, sotto al peduccio fra l'*Annunciazione* e la *Visitazione* (tavv. I, VI, VIII), o la colonna candida ritagliata su campo ocre che spartisce il *Peccato originale* dalla *Cacciata dei progenitori*, si allineano con sperimentazioni che cominciavano ad affacciarsi proprio verso il 1270 fra Toscana ed Umbria, riflettendosi nella stessa struttura di dossali come quello del 1271 di Meliore, agli Uffizi, o come quel-

lo circa 1272 del Maestro di San Francesco per San Francesco al Prato a Perugia. Nei dettagli affiorano accenti patetici e affettuosi che tradiscono il senso di ricerche inquiete ed ancora drammaticamente irrisolte. Il volto dalla pelle vizza di Sant'Elisabetta, nella *Visitazione*, pare una reazione a caldo alla nuova fisicità rivelata nei rilievi del pergamo di Nicola, ma come traduzione affatto volontaristica, con bizzarro esito nel gorgo di tormentati segni che solcano la stesura compatta delle carni (figg. 1, 2, tav. XV). Le corrispondenze coi rilievi nicoliani sono tanto superficiali quanto ricorrenti. Guido e i suoi collaboratori avranno avuto accesso al cantiere dello scultore? Avranno intercettato qualcosa ancora *in fieri* o appena pubblicato, con zelo di novatori? Così derivano dal pergamo Gasparre che bacia il piede del Bambino, la soluzione innovativa del *Drei-Nagel-Crucifixus*, lo svenimento di Maria (tav. XIV), il teschio smascellato di Adamo e il gesto largo del centurione nella *Crocifissione*, e via dicendo. Nulla però lascia credere che fosse già operoso a Siena il giovane Duccio¹, attestato dal 1278, e qui se ne risenta: la cultura è quella del 1270.

La lettura del ciclo mirabile, che attende ancora una vera e propria edizione critica, è complicata da un palinsesto insinuante, che nell'occasione del tamponamento della scala di accesso alla cattedrale, in fondo a destra, debordò ampiamente, rifacendo la zoccolatura con losanghe rosse e verdi, porfido e serpentino, e una soprastante fascia scaccata (fig. 3,



1. Guido da Siena e collaboratori, *Visitazione*, particolare, Siena, Duomo, chiesa inferiore (foto: I. Samassa).

tav. XVI)². Con questo intervento è solidale la finta colonnina a marmo mischio che si estende fino a terra e chiude sulla sinistra l'*incipit* del ciclo neo-testa-

mentario, con l'*Annunciazione*³ (tav. VIII): si tratta di una pittura modesta, ancora bidimensionale, coerente coi santi ducchesi dipinti in quell'angolo, e che difficilmente sopporta una data molto successiva al 1300, lasciando intuire che già allora la funzione di questo spettacolare vano a cinque navate e aperto da tre portali si stava marginalizzando, nella prospettiva dell'ampliamento della cattedrale verso Vallepiana.

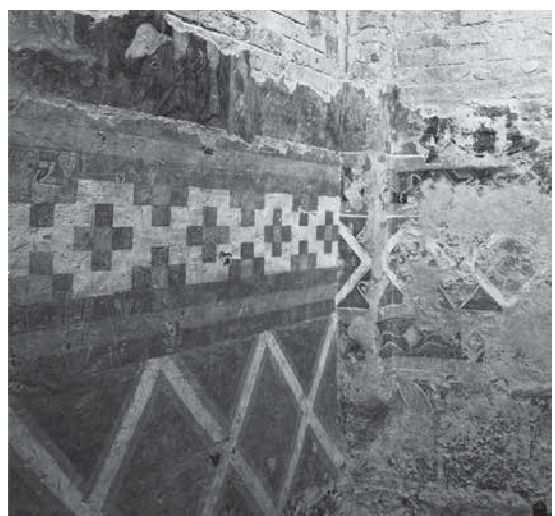
Alla concezione assai impegnata del ciclo, che io credo in sostanza parallela all'esecuzione del pergamo nicoliano (1265-1268) e quindi ancora sull'onda della vittoria di Montaperti (1260) e della seguente conclusione e qualificazione degli arredi interni della nuova chiesa gotica consacrata all'Assunta, corrispose una vita sostanzialmente effimera, per le ragioni soverchianti dell'ampliamento strutturale della cattedrale, ma più profondamente per il radicale mutamento del gusto, che rese rapidamente obsolete queste pitture. Una vita effimera, ma intensa. La complessità e la vivacità della sequenza narrativa ne fanno un'opera capitale nel cuore del Duecento italiano, incunabolo per la stessa magna *Maestà* di Duccio e a monte per le dodici tavolette guidesche divise fra la Pinacoteca nazionale di Siena, il Lindenau Museum di Altenburg e altre collezioni (fig. 4)⁴, che credo debbano venire esse pure dall'arredo della cattedrale, da una pala posta sull'altare maggiore, dopo la cosiddetta *Madonna degli occhi grossi* (che forse era ancora un paliotto) e prima dell'ancona ducchesca.

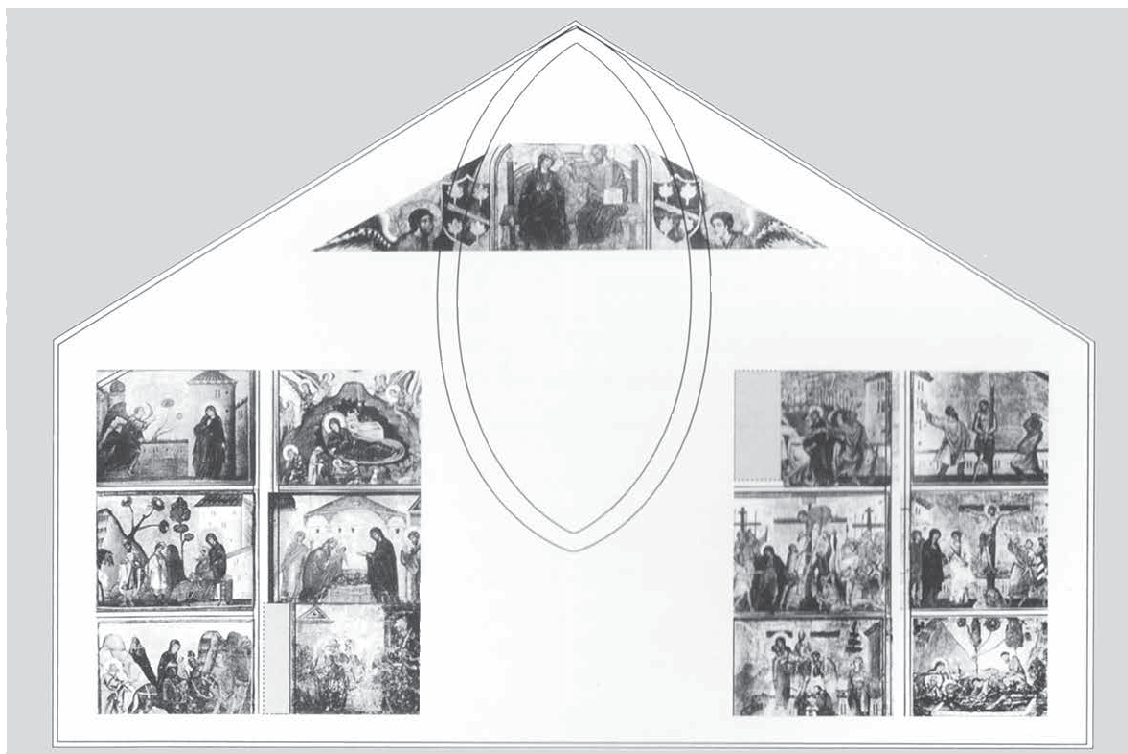
Dopo la prima presentazione critica da parte di Alessandro Bagnoli⁵, a ridosso della scoperta, ancora moltissimo resta da fare. In queste brevi note,

2. Nicola Pisano, *Visitazione*, particolare del pulpito, Siena, Duomo.



3. Guido da Siena e collaboratori, partimenti ornamentali sotto l'*Adorazione dei magi* (con aggiunte del 1300 circa), Siena, Duomo, chiesa inferiore (foto: I. Samassa).





4. Ricostruzione della pala di Guido da Siena proposta da Miklós Boskovits (in *Maestri senesi e toscani nel Lindenau-Museum di Altenburg*, catalogo a cura di M. Boskovits, Siena, 2008, p. 23).

a margine della ricerca di Irene Samassa che ha identificato i lacerti delle tre *Tentazioni di Cristo*, vorrei avanzare una nuova ipotesi di provenienza dall'arredo originale di questo luogo in favore della tempera su tela della Pinacoteca nazionale di Siena, opera guidata da rappresentante l'*Ingresso di Cristo a Gerusalemme* tra la *Trasfigurazione* e la *Resurrezione di Lazzaro* (fig. 6, tav. V), e una rilettura del valore sostanziale di premessa per il ciclo tergale della *Maestà* di Duccio. Da questa ipotesi discenderà anche la proposta di considerare questo ambiente – talora impropriamente detto cripta, mentre quest'ultima aveva accesso dall'ultima campata della navata ed è ancora celata sotto l'esonoma della cupola⁶ – come una vera e propria chiesa inferiore con un suo altare, e non solo come un andito monumentale di accesso privilegiato dalla Porta Salaia e quindi dal Campo⁷.

Il troncamento delle volte, verso il 1360, per ribassare il pavimento della cattedrale prima del rialzo presbiteriale, spostato nelle due nuove campate sopra San Giovanni⁸, ha menomato la parte superiore delle pitture, le lunette che ospitavano le storie dell'Antico testamento, che avevano proporzioni

assai compresse in paragone alle sottostanti storie evangeliche. L'intento era senz'altro quello di imitare i grandi cicli tipologici delle basiliche romane, ciò che non poteva dispiegarsi lungo la navata superiore, per il carattere nordicizzante dell'architettura stessa, ma con un'orchestrazione singolarissima, polarizzata sui due grandi temi dell'Infanzia e della Passione di Cristo, esattamente come nel dittico composto dalle dodici storie guidesche. Colpisce l'assenza del tema trionfale, che sarebbe improprio immaginare disteso sulle volte e che peraltro necessitava di essere in qualche modo integrato.

La sequenza principia dal fondo della navatella destra, canonicamente, con l'*Annunciazione*, e si conclude, lì vicino, dall'altra parte dell'antico accesso destro alla chiesa superiore, con l'*Anastasis* (integrata sul pilastro a fronte dal *Noli me tangere*). Il vano centrale, scandito come luminoso triforio su esili colonne, inquadrava un trittico della Passione di Cristo (fig. 5, tavv. IV, XIV) su cui era calamitata l'attenzione di chi entrava dalle porte antistanti. In maniera sorprendente non abbiamo la *Crocifissione* in asse, come canonico in ambito latino (*in medio stat Crux*), ma la *Depositio Christi*, segno della fortu-

Una rilettura del ciclo duecentesco nella chiesa inferiore del Duomo di Siena



5. Guido da Siena e collaboratori, sequenza della parete di fondo (*Crocifissione, Deposizione dalla Croce, Compianto sul Cristo morto, Marie al sepolcro*), Siena, Duomo, chiesa inferiore (foto: I. Samassa).

6. Guido da Siena, *Trasfigurazione, Ingresso di Cristo a Gerusalemme, Resurrezione di Lazzaro*, Siena, Pinacoteca nazionale.





na di questo tema nel Duecento, per le sue valenze di coinvolgimento empatico quasi drammaturgico. Tutto fa intuire che in questo spazio si condensò il cuore pulsante della devozione laicale, come attestano le copiose tracce di bruciatura di candela, nonostante che il ruolo di accesso alla stessa Cattedrale sia stato rivestito per pochi decenni: si capiscono bene le scene su cui si concentrava l'attenzione dei fedeli, *in primis* la Vergine dolente nella *Crocifissione*, ma poi anche alcune immagini mariane e cristologiche dei due pilastri, in cui trovano ospitalità temi apocrifi insoliti per una sede metropolitana. Il trittico pasquale della parete di fondo, che si impone anche perché invade le lunette ed esautora quindi il ciclo biblico, non può non richiamare le analoghe sequenze nei monasteri tra Serbia e Macedonia, fin dallo scorcio del XII secolo. La 'valva' di destra di tale trittico assomma in realtà la *Pietra dell'unzione* (l'avello porfiritico è sigillato, non è ancora la *mise en tombeau*) sotto e le *Pie donne al sepolcro* sopra. Queste stesse quattro scene sono ad esempio allineate sulla parete sinistra, nello spazio dei laici, in San Giorgio a Kurbinovo (1191, fig. 7): unica variante è

il *Threnos*, il *Trasporto del corpo di Cristo*, anziché la *Pietra dell'unzione*⁹.

Le *Storie della Passione* principiavano sulla parete della navatella sinistra, con *Lavanda* e *Ultima Cena*, cui seguiva una vasta illustrazione dell'*Orazione dell'orto*, completamente perduta, che impegnava metà dell'intera parete, dal peduccio in avanti: anche in questo caso si deferiva ad una tradizione squisitamente bizantina, che prevedeva l'iterazione di Cristo che prega in solitudine, risveglia i tre apostoli addormentati, torna a pregare, come nel grandioso mosaico duecentesco in San Marco a Venezia, offrendo un tramite fondamentale per le scelte iconografiche e compositive di Duccio nella *Maestà*. La disposizione delle storie si adattava in maniera elastica e sorprendente alle cesure architettoniche. La *Purificazione di Maria* si poneva a cavallo della semicolonna destra della controfacciata, isolando San Giuseppe con le colombe, rispetto alla scena nel tempio, insistente nella navata centrale, a sua volta tripartita. In questo luogo, a fronte del trittico tragico al fondo, la narrazione rimbalzava sui due pilastri, prima a sinistra, con un'iterazione della *Fuga*



7. Pittore del 1191, sequenza della parete sinistra (*Crocifissione, Deposizione dalla Croce, Compianto sul Cristo morto, Marie al sepolcro*), Kurbinovo, San Giorgio.

in Egitto nell'accezione vernacolare della palma che si china miracolosamente sul Bambino per offrire i suoi datteri (fig. 8, tav. XVIII), e poi a destra con il rarissimo *Bambino Gesù discende* (fig. 9, tav. XIX), moltiplicando così gli spun-

8. Guido da Siena e collaboratori, *Miracolo dei datteri durante la fuga in Egitto*, Siena, Duomo, chiesa inferiore (foto: I. Samassa).



ti digressivi per la devozione popolare, intorno all'Infanzia di Cristo. Il ciclo riprendeva quindi in controfacciata, a sinistra del portale centrale, con la *Strage degli Innocenti* e col *Battesimo di Cristo* (tav. XI) e, subito dopo, come ha potuto stabilire Irene Samassa, con le tre *Tentazioni di Cristo* da parte di Satana: in cima al tempio, nel deserto di fronte ai massi da trasformare in pani, sul monte.

Grazie a questa precisazione è possibile ragionare in maniera più stringente sulle lacune che ancora restano per completare il sistema iconografico della chiesa inferiore e che riguardano solo tre facce dei due pilastri ottagonali, otturate dai muri di rinforzo per il prolungamento della tribuna soprastante¹⁰. Nel pilastro di destra rimane un angelo adorante (fig. 10) che si rivolge chiaramente verso un gruppo sacro, verosimilmente mariano, che pertanto doveva impegnare la faccia del pilastro di fronte alla semicolonna che divide in due la *Purificazione di Maria*, in analogia con due facce superstiti dell'altro pilastro, sul lato diametralmente opposto (fig. 11). Qui rimanevano dunque due facce, verso la navata centrale, in contiguità con la scena di *Cristo discende*¹¹, dove si vede Gesù Bambino che incrocia le braccia, non avendo nulla da imparare dal suo maestro di scuola (fig. 9, tav. XIX), prefigurando il famoso gesto nella tavola di Simone Martini ora a Liverpool del 1342: viene naturale immaginare che vi fosse allora *Cristo docente fra i dottori*, come logico complemento. La collazione con la sequenza narrativa della *Maestà* di Duccio quasi lo impone: è l'unica scena che mancherebbe delle otto dell'Infanzia allineate nella predella del lato frontale. Pos-



siamo anche immaginare che la coppia dei genitori reclamanti il Figlio occupasse una delle due facce, sfruttando l'angolo per esprimere lo iato, il distacco di Cristo ormai conscio della sua missione superiore (che è il vero tema del cosiddetto *Rimprovero* di Simone Martini¹²), così come nel pilastro di fronte lo spigolo valorizza aneddoticamente il gesto di Giuseppe che porge i datteri al Figlio, in cima ad uno spiedo (fig. 8, tav. XVIII). Ed abbiamo allora una bella conferma: nella parte bassa del lato interno del pilastro sopravvivono le tracce inequivocabili del mantello azzurro orlato d'oro e della tunica rossa della figura stante di Maria (fig. 12), che a lato del consorte richiamava il Figlio disputante fra i dottori, ospitati nella faccia contigua.

Più controverso è capire cosa impegnasse le tre facce otturate del pilastro di sinistra, a fronte del *Battesimo* e della *Tentazione sul Tempio*. Dal confronto con la *Maestà* di Duccio, ma a monte con lo stesso *Dodekaorton* bizantino, emerge la mancanza clamorosa di tre grandi feste: nell'ordine, la *Trasfigurazione*, la *Resurrezione di Lazzaro* e l'*Ingresso di Cristo a Gerusalemme*. Non è però pensabile in alcun modo che fossero ridotte sulle tre facce del pilastro ottagonale, essendo scene complesse e grandiose, che richiedono un dispiegamento frontale più importante. Basti considerare come sull'altro pilastro lo stesso *Noli me tangere* venga disteso su due facce contigue. Più in generale i pilastri sembrano aver svolto un ruolo accessorio e complementare, in funzione della devozione popolare, non ospitano cioè i passaggi cruciali della storia cristologica. Si può immaginare che una faccia fosse impegnata da un'immagine mariana, se erano due su questo pilastro, come

verosimilmente due sull'altro. Rispetto alle storie della vita pubblica di Cristo poste nella predella tergale della *Maestà* mancherebbero la *Chiamata di Pietro e Andrea*, le *Nozze di Cana*, *Cristo e la Samaritana al pozzo* e il *Miracolo del cieco nato*. Credo

9. Guido da Siena e collaboratori, *Gesù bambino a scuola*, Siena, Duomo, chiesa inferiore, pilastro di destra (foto: I. Samassa).





10. Guido da Siena e collaboratori, *Angelo adorante e Madonna col Bambino*, Siena, Duomo, chiesa inferiore, pilastro di destra (foto: I. Samassa).



11. Guido da Siena e collaboratori, *Madonna col Bambino e un angelo adorante*, Siena, Duomo, chiesa inferiore, pilastro di sinistra (foto: I. Samassa).

che la preferenza vada data senz'altro alle *Nozze di Cana*, che sul retro della *Maestà* sono poste in asse con *Orazione*, *Cattura* e *Crocifissione*, per il prefigurato valore eucaristico, e che in questo modo potevano fronteggiare suggestivamente l'*Ultima Cena* e dividersi in due facce così da valorizzare la posizione laterale del gruppo di Cristo supplicato dalla Madre, come è pure in Duccio.

Al di là di queste ipotesi (fig. 13), che potranno sembrare troppo analitiche e generose, da questa indagine emerge con chiarezza il problema di trovare un posto adeguato per le tre scene capitali, incluse pure nel canone delle grandi feste bizantine, che manifestano prima della Passione la regalità e la divinità di Cristo, prefigurando la sua stessa Resurrezione in quella di Lazzaro. Da questo ragionato contesto congetturale scaturisce allora l'ipotesi che dalla chiesa inferiore del Duomo di Siena provenga il paliotto su tela della Pinacoteca nazionale di Siena (fig. 6, tav. V)¹³, opera di Guido da Siena, che è il pittore *leader* che diresse il cantiere pittorico della chiesa inferiore in cattedrale. Questo *antependium*,

12. Guido da Siena e collaboratori, *Gesù bambino a scuola e Disputa di Cristo fra i dottori*, particolari, Siena, Duomo, chiesa inferiore, pilastro di destra (foto: I. Samassa).

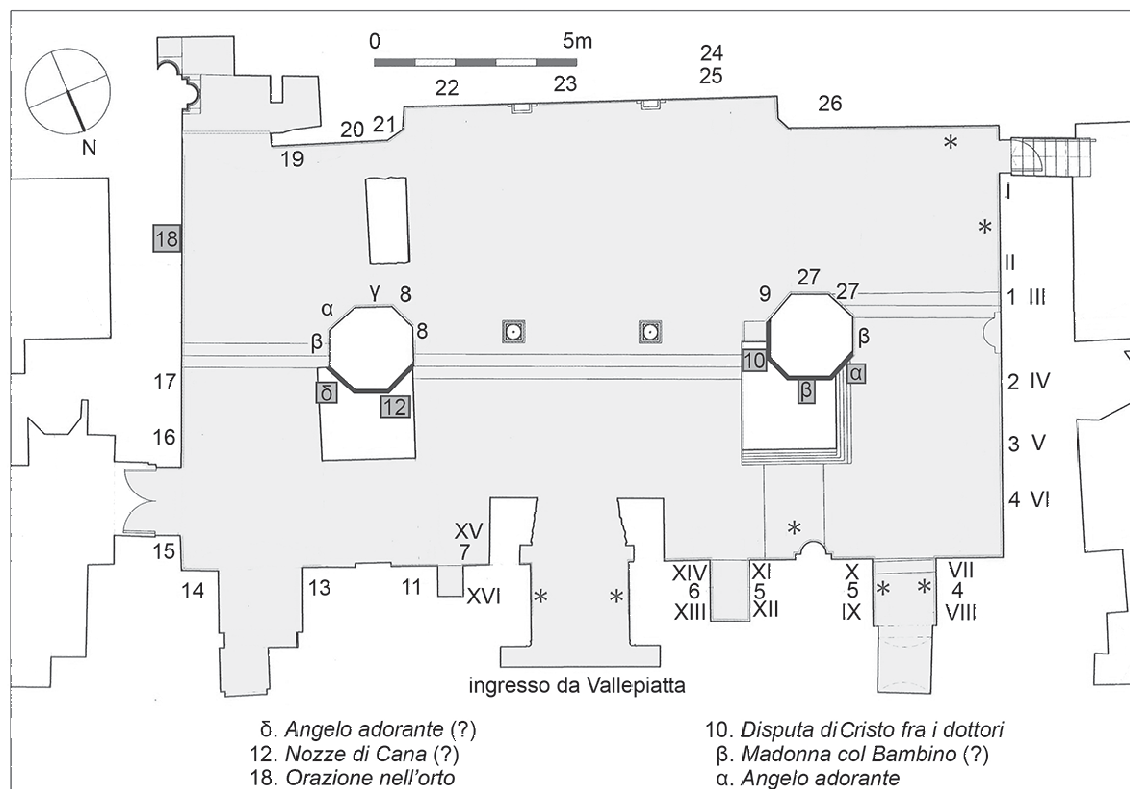


in corso di restauro presso i laboratori dell'Opificio delle Pietre Dure, è una delle più antiche tempere su tela della pittura italiana. La qualità stilistica è intimamente affine a quella espressa nelle pitture murali, come si potrebbe dimostrare con copia di confronti, e rappresenta un vertice delle potenzialità drammaturgiche di Guido. Le misure (cm 90x186), lievemente ridotte ai lati, e i danni concentrati nella sezione inferiore confermano che si tratta di un frontale di altare. Del tutto particolare è la scelta iconografica, che in luogo della *Parousia* o di altro tema cristologico glorioso, presenta l'*Ingresso di Cristo a Gerusalemme* fiancheggiato dalla *Trasfigurazione* e dalla *Resurrezione di Lazzaro*, che impegnano una porzione più stretta. La consecuzione narrativa è sovvertita in favore di una presentazione emblematica che ha il suo fuoco nell'ingresso regale e festoso di Cristo a Gerusalemme. La centralità di tale tema verrà rilanciata nella *Maestà* di Duccio, come *incipit* grandioso delle *Storie della Passione*, unica scena oltre alla *Crocifissione* organicamente estesa su due registri.

La tela di Pinacoteca giunse nel 1894 da Santa

Cecilia a Crevole, castello posto a mezza strada fra Siena e Montalcino, che faceva parte con la vicina Vescovado di Murlo dei possedimenti del presule senese, fin da una bolla di papa Clemente III del 20 aprile 1189. Francesco Brogi nel suo *Inventario generale* del 1862-1865 descrisse nella chiesa di Santa Cecilia sull'altare maggiore la Madonna giovanile di Duccio, che dovrebbe esservi giunta nel 1687, quando il castello venne affidato agli eremitani lecetani di Montepescchio vicino a Montepescini, e diverse tavole antiche sulle pareti, tra cui la tela duecentesca¹⁴ e tre laterali di un polittico di Pietro Lorenzetti raffiguranti *San Bartolomeo*, *Santa Cecilia e il Battista*, con la data 1332 (ora nella Pinacoteca nazionale, inv. 82, 81 e 79), verosimilmente parte dell'ancona commissionata per la chiesa di Crevole dal bellicoso Donosdeo Malavolti, presule di Siena dal 1317 al 1350, cui si deve la riorganizzazione del feudo di Vescovado e la fortificazione di Crevole nel 1325¹⁵. Il possesso del castello di Crevole da parte del vescovo, che lo usò pure come residenza estiva, conobbe momenti di allentamento in favore dell'ingerenza comunale, ad intermissioni fra

13. Congetture per le raffigurazioni occultate dietro ai contrafforti dei due pilastri della chiesa inferiore del Duomo di Siena (pianta di base tratta da A. Bagnoli, *Alle origini della pittura senese. Prime osservazioni sul ciclo dei dipinti murali*, in *Sotto il duomo di Siena. Scoperte archeologiche, architettoniche e figurative*, a cura di R. Guerrini con la collaborazione di M. Seidel, Siena-Cinisello Balsamo, 2003, p. 143; rielaborazione di I. Samassa; legenda completa a p. 20 di questo fascicolo).



1371 e 1404, mentre il luogo tornò sotto il saldo controllo del cardinale Antonio Casini, ordinario della diocesi senese dal 1408 al 1427, che nel suo testamento del 1439 lasciò 60 ducati per ricavare una cappella al piano nobile della residenza vescovile e 30 ducati per riparare la chiesa di Santa Cecilia¹⁶. Al tempo del Malavolti o a questo secondo frangente potrebbe allora risalire il reimpiego del paliotto duecentesco, non più utile in cattedrale. Una marginalizzazione così precoce è quanto vorrei ipotizzare anche per la pala guidesca con le dodici storie di Cristo (fig. 4), di cui diremo, finita nella Badia Ardenga, vicinissima alle terre di Vescovado di Murlo.

Questa proposta di provenienza contraddice l'idea, espressa da Max Seidel¹⁷, per cui il vano inferiore del Duomo sarebbe stato solo un andito monumentale di passaggio e non avrebbe avuto un altare. A livello archeologico il piano è risultato troppo sconvolto perché vi fossero leggibili tracce della fondazione di un altare¹⁸. È però duro credere che un ambiente così importante e decorato da un ciclo simile non potesse essere sfruttato per la celebrazione delle funzioni. Se si colloca idealmente il paliotto guidesco davanti alla parete di fondo dell'oratorio, si nota come vi venga ripresa l'articolazione triadica suggerita del resto dalle tre volte, come le stesse paraste finemente fregiate con vivi colori su fondo nero

richeggino puntualmente quelle sul muro. Ne sorisce una lettura parlante, che propone l'indispensabile integrazione gloriosa del ciclo della Passione di Cristo. In un programmatico contrappasso allegorico all'umiliazione del Cristo morto, pietosamente deposto dalla Croce, corrisponde il trionfante e festoso ingresso a Gerusalemme, al Cristo immolato sulla Croce corrisponde la mandorla di luce teofanica che lo rivela come figlio di Dio, alle *Pie donne al sepolcro* e, poco più in là, all'*Anastasis*, vale a dire ai due soggetti che nella tradizione bizantina indicano, per ellissi, la *Resurrezione di Cristo*, corrisponde la *Resurrezione di Lazzaro*.

Duccio conosceva bene queste tre composizioni e vi rese omaggio nelle scene corrispondenti della *Maestà* del 1311. La *Resurrezione di Lazzaro* è organizzata schematicamente allo stesso modo. In particolare la concezione allargata e quasi paesaggistica dell'*Ingresso a Gerusalemme*, con ampio spazio per i bambini che si arrampicano sugli alberi, come in famosi avori bizantini, ha la sua premessa maggiore a Siena nel paliotto di Crevole (fig. 6, tav. V), per il quale bisognerà in ogni caso pensare ad una destinazione originale cittadina ed importante.

La stessa genesi della *Maestà* per l'altare maggiore si intreccia col declino della chiesa inferiore, che era destinata a rimanere compressa fra lo sbancamento a valle per ricavare ad una quota inferiore la chiesa plebanale di San Giovanni (già avviata nel 1308, con delibera del 29 aprile, pochi mesi prima del contratto, 9 ottobre, a Duccio per la *Maestà*, la facciata iniziata il 1 maggio 1317, la volta chiusa il 21 giugno 1326) e lo sfondamento della tribuna con due ulteriori campate estese sopra lo stesso oratorio battezzato. La collocazione iniziale della *Maestà*, nel 1311, al centro della prima campata della tribuna, la pone in asse con la campata terminale della chiesa inferiore (fig. 16), di cui raccolse simbolicamente l'eredità¹⁹. La relativa permeabilità degli spazi liturgici nella cattedrale di Siena, delimitati da aeree grate, in connessione con la funzione anche di scena pubblica e luogo di identità civica²⁰, spiega perché la zona dietro alla pala dell'altare maggiore fosse probabilmente fruibile anche per la devozione laicale – come ben indica la tavoletta giovanile di Sano di Pietro, ora Berlino, con Sant'Antonio abate ragazzo che va a pregare dietro alla *Maestà* – e potesse pertanto candidarsi a rilevare quel ruolo che alla fine del Duecento era stato svolto in maniera privilegiata dalla chiesa inferiore. Questa è in sostanza la spiegazione primaria dell'eccezionale natura bilaterale della *Maestà*²¹, un tempo erroneamente connessa con l'esistenza già allora di un retrocoro, che invece venne realizzato solo tra 1378 e 1387, come conseguenza – e non già causa – dell'opistografia dell'ancona

14. Guido da Siena, *Ingresso di Cristo a Gerusalemme*, Siena, Pinacoteca nazionale.



duccesca, rimossa nel 1362 e ricollocata nella nuova tribuna prolungata nel 1366²². I caratteri nordicizzanti della cattedrale gotica, avara di ampie pareti disponibili per affreschi ben visibili, avevano costretto a trovare via via soluzioni alternative per dispiegare l'affabulazione delle immagini: il pergamo nicoliano, i murali della chiesa inferiore, le sculture della facciata giovannea, la vetrata dell'*Assunta* di Duccio. A questa esigenza risponde l'inconsueta struttura iconico-narrativa dell'ancona duccesca, tanto più in un momento in cui si sapeva che la chiesa inferiore e le sue pitture avevano le ore contate.

Le scene guidesche hanno costituito un palinsesto fondamentale per Duccio, che nella *Maestà* dà vero «antico-moderno», di contro alla radicalità progettuale giottesca, si compiace di lavorare *sur le motif*, di reimpiegare schemi compositivi venerandi e riconoscibili, ma per farli rifiorire in un'eleganza più naturale e delicata, per arricchirli di fragranze aneddotiche, per rivestirli di una pelle nuova. L'individuazione della *Tentazione sul monte* ci permette di recuperare un antefatto puntuale per la poetica invenzione del riquadro di Duccio ora alla Frick Collection, con i borghi incastellati in miniatura e la figura di Cristo torreggiante su un erto masso. Abbastanza impressionante è la ripresa della composizione col *Sogno di Giuseppe* e la *Fuga in Egitto*, o quella della *Lavanda dei piedi*, che discende da una ben nota filiera bizantina. Sulla rete di omaggi sottesi alle composizioni ducchesche si potrebbe discutere a lungo²³. Anche il rapporto coi precedenti guideschi, essenziali tramite verso i più remoti modelli bizantini, è complicato dalle sottili varianti offerte nella serie delle dodici tavolette, meno audaci in certe soluzioni (ad esempio il Crocifisso ha quattro chiodi) non perché più antiche, ma al contrario probabilmente perché meno a ridosso del confronto con le novità nicoliane.

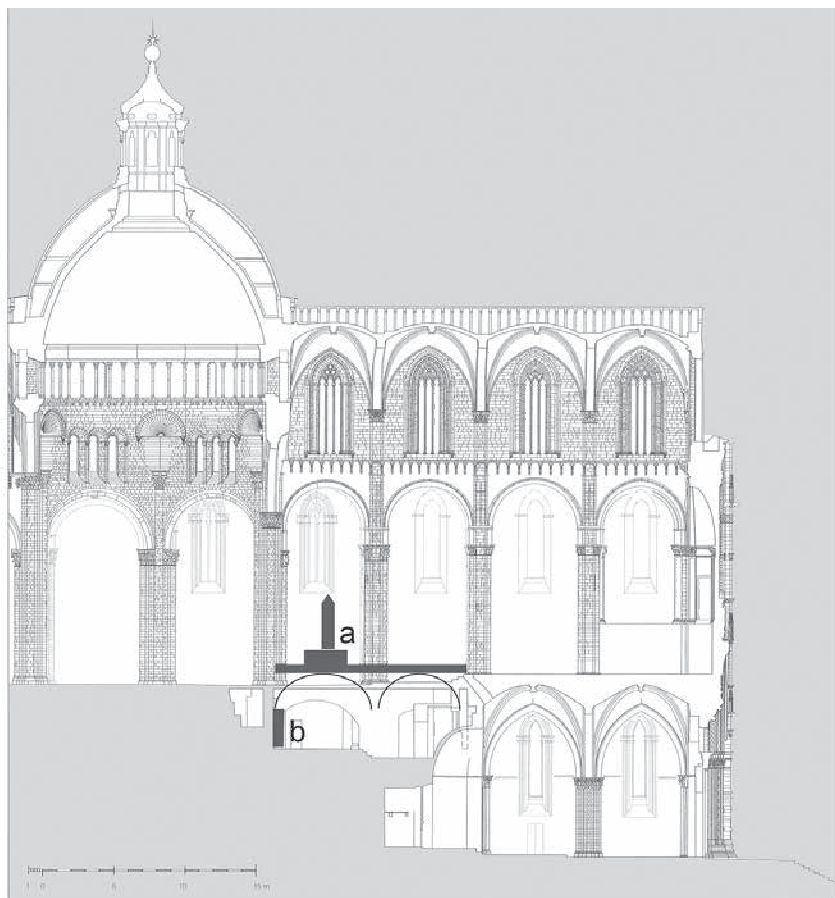
Alcuni anni fa Luciano Bellosi e Barbara John²⁴ avevano ipotizzato che le dodici storie guidesche fiancheggiassero la *Madonna del voto*, ciò che è stato smentito dalla stessa analisi tecnica dei supporti e dalla dimostrazione, grazie a Monika Butzek²⁵, che quest'ultima era al centro di un dossale sull'altare di San Bonifacio. Rimane aperto il problema della provenienza di questo ciclo narrativo, il maggiore su tavola del Duecento italiano, che Kurt Weigelt (1931) voleva fiancheggiasse la *Maestà* mariana di Guido in San Domenico, in forma di ante mobili²⁶, ma che già Robert Oertel (1961) dimostrò parte di un dossale timpanato, composto di assi orizzontali, con sei *Storie dell'Infanzia* a sinistra e sei *Storie della Passione* a destra, e un soggetto imprecisato al centro²⁷. La «tabula cum Passione D(omini) N(ostri) Jesu Christi», ricordata ancora integra dal visitatore apostolico Francesco Bossio nel 1575 alla Badia



15. Duccio di Buoninsegna, *Ingresso di Cristo a Gerusalemme* (dalla *Maestà* del Duomo di Siena), Siena, Museo dell'Opera del Duomo.

Ardenga, tra Murlo e Montalcino, includeva il coronamento con l'*Incoronazione delle Vergine* delle Courtauld Galleries²⁸, con apposti stemmi quattrocenteschi della famiglia Tuti, abati commendatari a partire dal 1464, per concessione di Pio II. Difficilmente un complesso simile, unico nel suo tempo, poteva essere destinato *ab antiquo* alla Badia Ardenga. Miklós Boskovits ha fatto notare che nella tavola londinese l'*Incoronazione della Vergine* è inscritta in un'enorme mandorla, sorretta da due giganteschi angeli, che doveva scendere ed impegnare due terzi dell'altezza del dossale (fig. 4)²⁹. È per me evidente allora che tale mandorla doveva racchiudere sotto la *Vergine Assunta*, mentre la porzione inferiore del dossale doveva presentare al centro il *Transito di Maria*, configurando così un trittico verticale che è il *pattern* di base per la vetrata dell'*Assunta*, nel ro-

Una rilettura del ciclo duecentesco nella chiesa inferiore del Duomo di Siena



che girava a cavaliere fra le due pareti, in continuità avvolgente come in illustri prototipi bizantini (ad esempio l'*Adorazione dei magi* nella cappella Palatina di Palermo), dove si vede bene la giuntura fra lo zoccolo rifatto e quello originale. Per un inquadramento delle trasformazioni architettoniche, che comportarono l'abbassamento del calpestio di circa 1,9 m verso il 1259-1260, al tempo degli operai cistercensi fra Vernaccio e fra Melano, si vedano M. Seidel, *Tradizione e innovazione. Note sulle scoperte architettoniche nel duomo di Siena*, in *Sotto il duomo*, cit., pp. 35-83, e M. Butzek, *Il Duomo di Siena: ipotesi su alcuni documenti del Duecento e sulle vicende costruttive della parte orientale della chiesa*, in «Prospettiva», 2010, 139/140, pp. 108-114.

3. Cfr. Bagnoli, *Alle origini*, cit.

4. Cfr. *infra* nota 28.

5. Bagnoli, *Alle origini*, cit.; Id. *Nuovi dipinti murali nella cripta del Duomo di Siena*, in «Accademia dei Rozzi, Siena», X, 2003, 18, pp. 25-32.

6. Cfr. Seidel, *Tradizione*, cit., pp. 74-75.

7. Per il condizionamento urbanistico e quindi l'importanza di questo accesso tergale al Duomo nel Duecento cfr. A. Giorgi, S. Moscadelli, *Ut nomine et persone possint comode ingredi. Diretrici viarie e accessi orientali del duomo di Siena nella documentazione dei secoli XII e XIII*, in *Sotto il duomo*, cit., pp. 85-105.

8. Ciò non è evidentemente chiaro a M.A. Causarano, R. Francovich e M. Valenti (*L'intervento archeologico sotto il duomo di Siena: dati e ipotesi preliminari*, in *Sotto il duomo*, cit., pp. 153-167, *speciatim* 153: le «volte erano già state demolite probabilmente intorno alla metà del XIV secolo per la costruzione di strutture di rinforzo al battistero e al coro della cattedrale»).

9. Il ricalco nelle pitture della chiesa inferiore di schemi compositivi assai diffusi nella *koiné* bizantina tardo-comena non è considerato da Bagnoli, mentre vi attira polemicamente l'attenzione Paola Boccardi Storoni (*Il modello iconografico del ciclo pittorico scoperto sotto il Duomo di Siena*, in «Commentari d'arte», VII, 2001, 18-19, pp. 69-72), in un articolo assai sommario, in cui si citano le pitture di San Pantaleimone a Nerezi (1164) come unico prototipo e si ignora l'affinità stringente di alcune composizioni con opere coeve (San Francesco al Prato, 1272 circa) o di poco precedenti (Basilica inferiore di San Francesco ad Assisi, 1260 circa) dell'umbro Maestro di San Francesco. L'esegesi delle fonti di questo ciclo richiede un studio più complesso e raffinato.

10. Secondo gli archeologi questi due grandi archi collegati al rafforzamento dei pilastri ed impostati contro la parete di controfacciata risalirebbero alla seconda metà del sec. XIV, per via delle ceramiche trovate nelle fosse di fondazione (Causarano, Francovich e Valenti, *L'intervento*, cit., p. 167 nota 49).

11. Come identificato da Bagnoli (*Alle origini*, cit., p. 146, nota 14; *contra* Boccardi Storoni, *Il modello*, cit., che propone un'assurda identificazione con San Giovanni evangelista e un suo discepolo). L'episodio risale ai Vangeli apocrifi, ma ne va evidenziato il valore esegetico e non già puramente anedddotico, «cum [Jesus] non didicerit ab homine», per usare le parole usate da Sant'Antonino nella *Summa sacrae theologiae*, al fine di stigmatizzare la

raffigurazione di Gesù Bambino che apprende dalla Madre l'alfabeto con l'aiuto di un abbecedario, diffusa in età tardogotica.

12. Frinteso da A. Martindale, *Innovazioni in Simone Martini: i problemi di interpretazione*, in *Simone Martini*, Firenze, 1988, pp. 233-237, *speciatim* 235-236.

13. Inv. 8. Cfr. P. Torriti, *La Pinacoteca nazionale di Siena. I dipinti*, Genova, 1990, p. 11.

14. «Gesù Cristo che resuscita Lazzaro. Il Redentore è accompagnato dagli Apostoli, mentre i parenti di Lazzaro sono genuflessi. L'ingresso di G. C. in Gerusalemme. Vedesi Gesù montato sul giumento, è seguito dagli Apostoli. La Trasfigurazione di G. C. il quale vedesi in piedi entro una mandorla, avendo ai lati Mosè ed Elia. Nella parte inferiore vi sono i tre Apostoli. Tre istorie dipinte a tempera con piccole figure fondegiate in oro su di una tela, alta 0,85 larga 1,72. Secolo XIII. Maniera bizantina (Il pannello del Redentore è molto guasto. Le altre istorie hanno frequenti scrostamenti, e molte macchie di bianco. Questa tela è stata rintelata)»: F. Brogi, *Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena* (1862-1865), Siena, 1897, p. 377.

15. Cfr. B. Bonucci, s.v. *Malavolti, Donosdeo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 68, Roma, 2007, pp. 118-120.

16. Cfr. B. Spinelli, *Notizie storiche e documenti di alcune chiese della città e diocesi di Siena* (sec. XIX), V, c. 287r; E. Repetti, *Dizionario geografico, fisico, storico della Toscana*, I, Firenze, 1833, p. 304; G. Merlotti (1814-1899), *Memorie storiche delle parrocchie suburbane della diocesi di Siena*, ed. a cura di M. Marchetti, Siena, 1995, pp. 169-172; M. Filippone, *Il territorio di Murlo e le sue chiese. Una storia lunga mille anni*, Siena, 1994, pp. 68-76; V. Passeri, *I castelli di Murlo*, Siena, 1995, pp. 46-53.

17. Seidel, *Tradizione*, cit., pp. 74-76. Un altare è invece presunto e disegnato da Walter Haas e Dethard von Winterfeld, che definiscono l'ambiente «als sakrale Eingangshalle mit Altar» (*Die Kirchen von Siena. Band 3.1.1.1, Der Dom S. Maria Assunta. Architektur. Textband*, München 2006, p. 407).

18. Così da comunicazione orale di Massimo Gavazzi. Non fornisce informazioni utili Causarano, Francovich e Valenti, *L'intervento*, cit.

19. L'importanza di questa connessione è intuita da Machtelt 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*, 's-Heerenberg, 2008, pp. 122-133, *speciatim* 130-132 («With the choice for an even more comprehensive Christological programme on the posterior face of the *Maestà*, commissioned on 9 October 1308, the very year when the location of the new Baptistery and hence the disposal of the 'atrium' was decided upon, this part of the programme did not need to disappear from the devotional focus of citizens and pilgrims visiting the Cathedral. They would find a histories 'western wall', as it were, on the back of the altarpiece, located one cathedral floor higher than the thirteenth-century mural Passion scenes»).

20. Illuminante sulla tendenza a trasformare lo spazio della cattedrale in palcoscenico civile e secolare è la polemica alla fine del sec. XV sui progetti di rimozione del

coro sotto la cupola (M. Butzek, *Un dibattito sul coro e l'altar maggiore del Duomo di Siena (1492)*, in *Honos alit artes*, Siena, 2014, pp. 171-175), per cui nel 1492 il cardinale Francesco Todeschini Piccolomini stigmatizzò il senso di tali progetti, come se il Tempio di Dio «ad deambulandum non ad orandum sit edificatum». Cfr. pure A. De Marchi, *Il programma e l'allestimento delle pale per le "cappelle de' nostri avvocati" nel Duomo di Siena*, in *Medioevo: l'Europa delle Cattedrali*, Milano, 2007, pp. 573-585.

21. Tralasciando le vecchie ed erronee letture (White 1979, van der Ploeg 1988) che pensavano il coro si estendesse all'origine anche dietro alla pala, il tentativo più impegnato di argomentare una spiegazione dell'opistografia è quello di Peter Seiler (*Duccio's Maestà. The function of the scenes from the Life of Christ on the reverse of the altarpiece: a new hypothesis*, in *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*, Washington, 2002, pp. 250-277), ma l'idea che lo spazio retrostante la pala avesse una funzione di culto eucaristico, che può concorrere a giustificare la sua qualità e relativa accessibilità, non è dimostrata e si fonda anzi sull'errata traduzione in inglese da parte di Stubblebine di un documento relativo alla cortina che recava dipinto un ostensorio fra due angeli adoranti (si veda nel saggio di Gianluigi Simone in questo stesso fascicolo). Molto importante come prova della devozione dei laici radicata in questa zona è il documento di commissione, il 12 febbraio 1339, di un quarto angelo candelieri da tenere acceso in perpetuo dietro alla *Maestà*, per le persone «que ex parte posteriori predicta oratione faciunt et residentiam in orando coram figura prelibate Verginis gloriose et sanctorum figuratorum in tabula supradicta ex dicta parte» (M. Butzek, *Chronologie*, in *Die Kirchen*, cit., p. 48). Presso i pilastri dietro alla *Maestà* c'era poi il gruppo scultoreo ligneo dell'*Annunciazione* policromato nel 1335 da Ambrogio Lorenzetti, discusso in questo fascicolo da Gabriele Fattorini, che solo dopo lo spostamento dell'ancona nel 1366 venne a trovarsi davanti alla stessa. Lontano era il tempo in cui la zona dietro all'altare maggiore veniva usata anche in luogo della sacrestia con la funzione di spogliatoio dei chierici, come attesta l'*Ordo officiorum* di Oderico, del 1215: «[i sacerdoti] praeparant se solemnibus indumentis in sacristia vel post altare Beatae Virginis», «Arcipresbyter cum diacono et subdiacono post altare Beatae Virginis Mariae vel in sacrario sacris vestibus induuntur» (Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. G.V.8, ed. a cura di G.C. Trombelli, *Ordo Officiorum Ecclesiae Senensis ab Oderico eiusdem Ecclesiae canonicus anno MCCXIII [sic] compositus*, Bologna, 1766, p. 45); peraltro già allora risulta che l'adorazione della Croce dopo il Vespri avveniva «post altare beatae Mariae Virginis», trasferendovi la Croce «super mundissimum linteam vel pallium» (ivi, p. 145), e parte dell'ufficio della notte di Natale veniva recitato dietro all'altare maggiore (ivi, p. 37).

22. Cfr. Butzek, *Chronologie*, in *Die Kirchen*, cit., pp. 69 (agosto 1362, la *Maestà* venne levata, «si trasmutò e po-

sesi dal crocifisso», cioè in fondo al transetto destro, in via provvisoria) e 72 (6 giugno 1366 fondazione del nuovo altare, agosto e settembre, spese per vernice e colori, «quando s'aconciò la tavola di duomo», probabilmente per l'installazione sul nuovo altare per la festa dell'Assunta di quell'anno).

23. Alcuni confronti, specie con miniature bizantine, sono proposti da J.H. Stubblebine (*Byzantine sources for the iconography of Duccio's Maestà*, in «The Art Bulletin», LVII, 1975, pp. 176-185), ma è un lavoro ben lungi dall'esauriente.

24. L. Bellosi, *Per un contesto cimabuesco senese: a) Guido da Siena e il probabile Dietisalvi di Speme*, in «Prospettiva», 1991, 61, pp. 6-20, *speciatim* 7 e 10-13; B. John, H. Mancke, J. Penndorf, *Claritas. Das Hauptaltarbild im Dom zu Siena nach 1260. Die Rekonstruktion*, Altenburg, 2001. Per quanto riguarda la paternità non riesco a seguire le distinzioni suggerite da Bellosi, per scervere la mano del suo Dietisalvi di Speme da quella di Guido, condizionate piuttosto dal diverso stato di conservazione, mentre vari dettagli esecutivi confermano l'unitarietà della serie, ad opera di Guido.

25. M. Butzek, *Per la storia delle due 'Madonne delle Grazie' nel Duomo di Siena*, in «Prospettiva», 2001, 103-104, pp. 97-109.

26. K. Weigelt, *Guido da Siena's Great Ancona: a Reconstruction*, in «The Burlington Magazine», LIX, 1931, pp. 15-22.

27. R. Oertel, *Frühe Italienische Malerei in Altenburg*, Berlin, 1961, pp. 57-67.

28. Johann-Anton Ramboux vide queste tavole insieme (e ne comprò alcune) e su questa base Hans Joachim Ziemke (*Johann-Anton Ramboux und die sienensische Kunst*, in «Staedel Jahrbuch», ser. II, II, 1969, pp. 255-300, *speciatim* 265) ha giustamente sostenuto la derivazione da un unico complesso anche del dipinto londinese. Non condivido le osservazioni contrarie di V.M. Schmidt e N. Müller (*Nuove evidenze tecniche sull'Annunciazione di Guido da Siena a Princeton e un'ipotesi di ricostruzione del complesso di appartenenza*, in «Prospettiva», 2001, 103-104, pp. 110-112) sulla base di frammenti d'oro trovati nell'angolo sinistro dell'*Annunciazione* di Princeton, che possono risalire a resti di incorniciature successive. Nella *Flagellazione* di Altenburg, che corrispondeva dalla parte opposta, si vede con chiarezza il gesso rasato che risaliva sulla cornice, secondo un'angolazione che è identica a quella della cuspidatura della tavola Courtauld.

29. M. Boskovits, in *Maestri senesi e toscani nel Lindennau-Museum di Altenburg*, Siena, 2008, pp. 14-25, che tende ad accreditare la destinazione alla Badia Ardenga come originale.

30. Cfr. *Duccio: la vetrata del duomo di Siena e il suo restauro*, a cura di A. Bagnoli, Cinisello Balsamo, 2003; *Oculus cordis. La vetrata di Duccio; stile, iconografia, indagini tecniche, restauro*, atti del convegno (Siena, 2005), a cura di M. Caciorgna, Ospedaletto, 2007.