

Il «chappello» della *Maestà* di Duccio e «tre agnoletti [...] i quali discendono a ministrare la santa messa»

Il baldacchino posto nel 1375 sull'altare maggiore del Duomo senese e la spettacolarizzazione del rito eucaristico durante le funzioni sacre

1. L'ALTARE MAGGIORE PRIMA DEL 1506

Due dipinti 'fotografano' la situazione del presbiterio del duomo senese prima della rimozione della *Maestà* di Duccio: la tavola di Sano di Pietro con *Sant'Antonio abate che ascolta la messa* (fig. 1) e la coperta di gabbella con *L'offerta delle chiavi della città alla Vergine* (fig. 2, tav. XXII), di Pietro di Francesco Orioli. La prima mostra il contrafforte sinistro della *Maestà* (figg. 3, 5), offrendoci uno scorcio del transetto nord visto dalla cappella di Sant'Ansano, prima del prolungamento della tribuna (*post* 1357) e della retrocessione dell'altare maggiore (1362)¹. La seconda, datata 1483, celebra la riappacificazione dei 'monti' cittadini sancita dalla consegna delle chiavi della città alla Vergine². La scena si svolge all'interno del Duomo, nella navata destra, e una prospettiva decentrata ci consente di ammirare la cappella della *Madonna del Voto* (o di *San Bonifacio*³, fig. 4, tav. XXIII), il portale di Urbano da Cortona che la inquadrava, quindi il trittico mariano di Sant'Antonio abate e la pala di San Giacomo Interciso, sormontata dal *Crocifisso di Montaperti*⁴, nonché quattro pilastri con le statue di *Apostoli*, ora al Museo dell'Opera del Duomo⁵. Vi è poi il 'pergolo' di Nicola Pisano, allora collocato in *cornu Epistolae*, «atacato al'entrata del coro»⁶: un drappo nero ne copre le colonne di sostegno, un altro, pure nero, ne cela i pannelli istoriati, recando al centro la bal-

1. Sano di Pietro, *Storie di S. Antonio Abate*, Berlino, Staatliche Museen.



Il «chappello» della Maestà di Duccio



2. Pietro di Francesco Orioli, *L'offerta delle chiavi della città alla Vergine*, particolare della zona superiore della coperta di gabel-la, Siena, Museo delle Biccherne (Archivio di Stato).



3. Ipotesi ricostruttiva del fronte della *Maestà* di Duccio (da D. Gordon, *The Italian paintings before 1400*, London, 2011, p. 174).

Il «chappello» della Maestà di Duccio



4. Bernard van Rantwyck, *Interno del Duomo di Siena*, Siena, Museo dell'Opera del Duomo.

zana⁷. A sinistra del pergamo vi sono il recinto marmoreo del coro, la cancellata di ferro e due minute zone brune convergenti, che potrebbero alludere alle due ali di scranni del coro⁸. Infine

è rappresentata metonimicamente solo l'estremità destra della *Maestà*, con tre cimase (e l'accenno di una quarta) e la struttura cuspidata di coronamento, realizzata nel 1375, animata da

5. Ipotesi ricostruttiva del retro della *Maestà* di Duccio (da D. Gordon, *The Italian paintings before 1400*, London, 2011, p. 175).



diversi pinnacoli (fig. 6). Dietro un finestrone e l'occhio di Duccio.

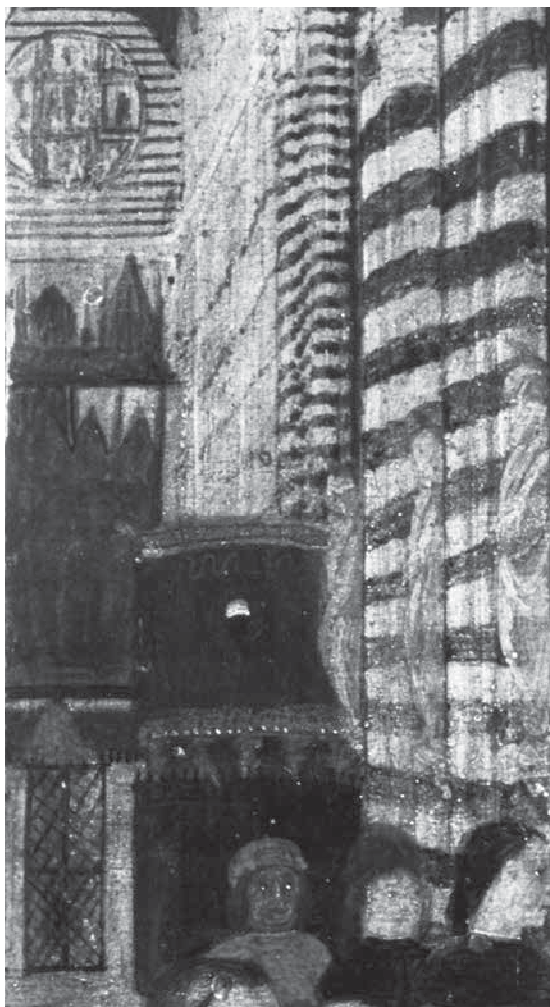
Pur nella generale attendibilità, sono evidenti alcuni artifici visivi: se l'*oculus* è raffigurato intero, la *Maestà*, pur in asse con la vetrata, viene resa parzialmente, abbozzando tre figure stanti (fig. 7), che alludono ai santi fiancheggianti la *Vergine*, mentre le guglie della carpenteria sembrano toccare il «chappello» e quasi sostenerlo⁹.

2. I MECCANISMI DEL «CHAPPELLO»

L'intero apparato fu costruito tra il settembre 1375 e l'aprile 1376¹⁰ dai legnaiuoli Meo di Mino

e Andrea di Francesco¹¹; il «chappello» (o «voltarella», «sopracielo») era una sorta di baldacchino articolato in tre ghimberghe, dette «tabernacoletti» o «civori». Il tornitore Goro d'Antonio realizzò 152 sfere, chiamate «melle» (cioè mele, pomi), di cui 150 pagate 12 soldi ciascuna, e 2 («melle grosse») pagate 16 soldi ognuna¹², fissate alla struttura per animarne i profili, su modello delle oreficerie; 12 putti («angioletti») furono dipinti da Lippo Vanni¹³. L'orefice Piero d'Agnolo, padre di Jacopo della Quercia, intagliò per 6 fiorini al pezzo tre angioletti lignei, dipinti da Lippo Vanni¹⁴, che gli inventari descrivono come celesti ministranti meccanizzati. I libri di pagamento¹⁵ annotano

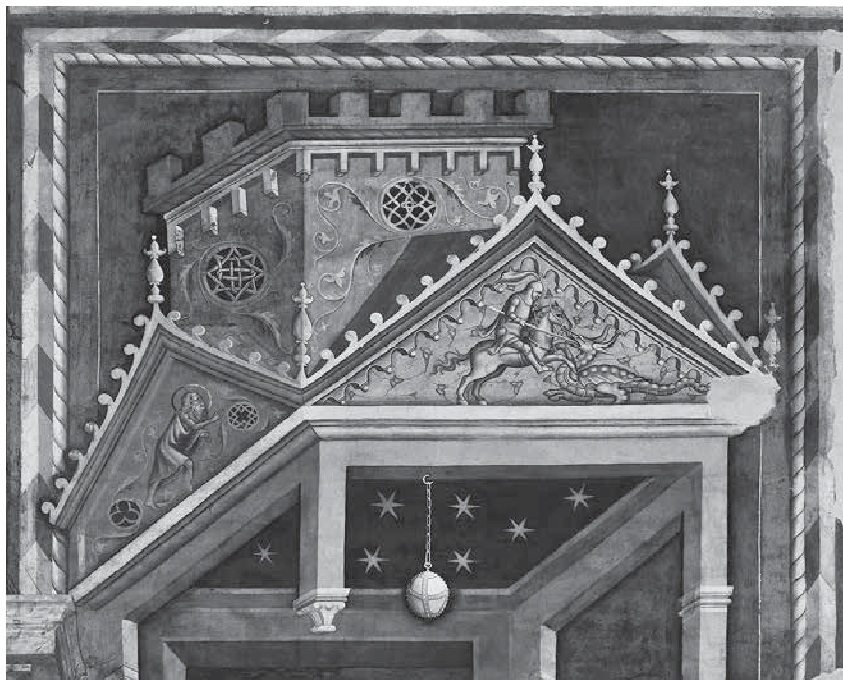
6. Pietro di Francesco Orioli, *L'offerta delle chiavi della città alla Vergine*, particolare della raffigurazione dell'altare maggiore del Duomo.



7. Pietro di Francesco Orioli, *L'offerta delle chiavi della città alla Vergine*, particolare della *Maestà* in cui sono evidenziati i contorni di tre figure.



8. Maestro della Tomba Fissiraga, *Madonna col Bambino, S. Francesco, S. Nicola e donatore (Antonio Fissiraga)*, particolare con la raffigurazione di un uovo di struzzo.



l'acquisto di vari materiali: per la preparazione del supporto, «caccio di forma»¹⁶ e gesso bianco fine «da dipintori per gressare el chapello»; per l'incamottatura, panni di lino «per impannare el chapello»; per la pittura, setole di maiale (e refe), oppure «chodole di vaio» per realizzare pennelli, biacca¹⁷ e «azzurro della magna»¹⁸; per le dorature, «bollo» (bolo), foglie d'oro, d'argento, e di stagno. Era quindi un manufatto complesso e polimaterico, opera di un'*équipe*, ornato da dettagli plastici («melle» e «agnoletti»), policromo e dorato. Alla pittura lavorano Lorenzo di Vanni e Nuccio di Neruccio (detto Chocco), come da contratto del 15 settembre 1375¹⁹, e con loro Giacomo di Cino, pure per 5 fiorini d'oro al mese²⁰, rimborsato «per uova e per colla»²¹.

Nel frattempo l'altare fu rifatto dallo scalpellino Giacomo Brunaccioli, con i mattoni forniti da Francesco di Menco; il fabbro Vico di Vannino realizzò una «ghabia» di ferro da murare nella mensa d'altare e una «grata», forse per contenere tendaggi; lo scalpellino Francesco di ser Antonio e il falegname Meo di Mino rimossero la *Maestà*²².

Finalmente nell'aprile 1376 il baldacchino poté essere appeso a quattro catene rigide in ferro, dette «bordoni»²³. Per comprendere la funzione di questa struttura dovremo leggere gli inventari, che parlano di «tre angioi», alloggiati all'interno dei tre tabernacoli del 'cappello, che «scendono ne

di solenni al servizio del sagramento»²⁴, ovvero «tre agnoletti rilevati e dorati, e quali scendono a ministrare ala santa messa, colla eucaristia, e lambicchi e pannicello per le mani»²⁵. Inoltre, quattro angeli reggi-candela, dorati nel 1426 da Vico di Luca²⁶, pendevano attorno all'altare, due davanti e due dietro, e i loro lumi ardevano giorno e notte. Ai lati dell'altare, ma sul retro della *Maestà*, erano due grate di ferro, per accogliere i tendaggi che venivano alternati in base al tempo liturgico. A partire dal 1446 ne risultano tre: due rossi²⁷ (adatti alle festività pasquali, per coprire il ciclo della *Passione*), il primo con ricami applicati in filo d'oro e d'argento, il secondo dipinto con due *angeli* sorreggenti un tabernacolo eucaristico; una terza tenda, nera, per il Venerdì Santo, aveva una croce bianca nel mezzo. Due uova di struzzo²⁸ (fig. 8) pendevano dal 'sopracielo'. Dal 1435 sono descritti 5 candelieri ai piedi dell'altare, 2 davanti e 3 dietro.

Unendo tali informazioni con la raffigurazione dell'Orioli possiamo immaginare che il «chappello» formasse una sorta di corona sopra la *Maestà*, assecondandone l'andamento del profilo cuspidato superiore, crescente nel mezzo, attraverso un tabernacolo centrale più alto. Le due sfere più grandi pagate a Goro d'Antonio coronavano forse i tabernacoli laterali, mentre al centro poteva esserci una croce. Il fatto che, contestualmente alla creazione del 'cappello', i lavori abbiano interessato anche la



9. Francesco di Valdambrino, *Angeli cerofori*, Siena, chiesa di San Martino (in deposito presso la Soprintendenza).

struttura muraria dell'altare, potrebbe suggerire che nella mensa fossero stati predisposti alloggiamenti per i meccanismi di discesa (e risalita) degli angeli.

Con questi apparati, la tavola duccesca entrava a far parte di una spettacolare macchina liturgica, divenendo una sorta di 'vera immagine', capace di garantire, durante la liturgia, la reale presenza della Vergine, del Cristo e dei Santi in essa effigiati e dunque il miracoloso intervento di 'angeli ministranti' al culmine del rito eucaristico.

3. GLI APPARATI DI 'MESSA IN SCENA' DEL SACRO

Strutture di protezione ed evidenziazione della valenza sacrale delle ancone erano molto diffuse e anche le pale dei santi avvocati in Duomo avevano le loro 'voltarelle'²⁹. Nel palazzo pubblico di Siena la pala di Simone Martini per la cappella dei Signori

aveva delle 'sponde' laterali³⁰. Simili 'tettoie' servivano a sostenere cortine, per il nascondimento sacrale e il scoprimento durante le feste. In altri casi le pale erano custodite entro armadi lignei con sportelli a grate, che ne limitavano la visibilità: nel Duomo di Siena, l'altare di San Daniele era protetto da un'«impeschiata»³¹. Evitando alle immagini sacre un'esposizione totale consuetudinaria, tutti questi diaframmi ne accrescevano la sacralità, conferendo al momento del disvelamento un carattere teofanico³².

Gli inventari menzionano quattro angeli reggi-candela che illuminavano la *Maestà*, due davanti e due di dietro³³, sul genere di quelli lignei di Francesco di Valdambrino (fig. 9)³⁴. Angeli cerofori illuminavano la *Maestà* ben prima che si concepisse l'aggiunta del «chappello»³⁵. Questi angeli erano dorati, sì da parere preziose oreficerie; anche Ambrogio Lorenzetti fu impegnato nella dipintura di uno di essi³⁶. Questo «suntuoso arredo liturgico,

nato come variante figurata e lussuosa del paio di candelieri previsti dai cerimoniali ecclesiastici per ogni altare»³⁷ non è esclusiva senese. In San Zaccaria a Venezia, ad esempio, angeli cerofori erano manovrati da meccanismi che ne permettevano la spettacolare discesa dall'alto³⁸. Tripps³⁹ ha cercato di individuare anche altri aspetti di 'messa in scena' del sacro nella cattedrale senese. Nell'inventario del 1429 compare in sagrestia «uno Crocefisso grande, rilevato, di legno, col piedistallo di marmo, el quale sta in su l'altare maggiore per la Settimana Santa»⁴⁰, per essere adoperato «el Venardi Sancto»⁴¹, che potrebbe identificarsi con il *Crocifisso* a braccia mobili del primo Trecento tuttora nel Museo dell'Opera del Duomo (fig. 10). A partire dall'inventario del 1446 compare in sagrestia «una figura di legno ad imagine di Nostro Signore resuscitato con la bandiera in mano. Longo circa br[accia] due»⁴²; dagli inventari successivi apprendiamo che esso «si mette in sull'altare maggiore per la Pasqua della resurrectione»⁴³. Tale opera va identificata col *Cristo Risorto* pagato al Vecchietta il 4 aprile 1442, e ormai disperso⁴⁴; ma un'idea ce la può dare il coevo *Salvatore* (1442), dall'Ospedale di Santa Maria della Scala (ora nella Villa Chigi a Vico Alto), intagliato da Domenico di Niccolò 'dei cori' e dipinto da Giovanni di Paolo⁴⁵. Le fonti non precisano però come la scultura del Duomo fosse posta sull'altare nel giorno dell'Ascensione, e l'idea che essa venisse fissata in una mandorla e innalzata verso le volte non può essere provata⁴⁶.



10. *Crocifisso a braccia mobili*, Siena, Museo dell'Opera del Duomo.

11. Domenico di Bartolo, *Distribuzione delle elemosine*, particolare del lampadario con angeli cerofori, Siena, complesso Museale di Santa Maria della Scala, Pellegrinaio.



Anche le messe solenni utilizzavano figure mobili, come i citati tre angioletti ministranti, recanti sacramento, ampolle e corporale⁴⁷. Ai tempi di Carlo VIII (1483-98) nella Sainte-Chapelle, in occasione dell'apertura della cassa delle reliquie per la Pentecoste, un angelo scendeva dalla volta tenendo un acquamanile⁴⁸. Gli 'angeli eucaristici' sono descritti nella letteratura del XIII secolo e attestati in alcune importanti cattedrali, come Notre-Dame a Parigi e Rouen⁴⁹. In entrambe un angelo reggente la pisside con le ostie pendeva sull'altare maggiore e veniva fatto scendere durante la messa: «Ego sum panis vivus, qui de caelo descendi de quo dicitur: panem angelorum manducavit homo» (Gv. VI, 31-32).

I quattro angeli cerofori perennemente ardenti attorno alla *Maestà* erano i mezzi della regia luministica che coinvolgeva l'altare. Tali manufatti potevano assumere la forma di veri e propri lampadari sospesi, come la ruota di angeli cerofori nell'affresco di Domenico di Bartolo con la *Distribuzione delle elemosi-*

ne, nel Pellegrinaio⁵⁰ (fig. 11). Figure effimere simili a questi ultimi sono giunte sino a noi, come la serie di angioletti in carta, attualmente divisa tra collezione Cagnola, Museo Stibbert e Museo di Palazzo Venezia⁵¹ (fig. 12). Le stesse sculture bronzee di angeli che affiancano il tabernacolo del Vecchietta (fig. 13) non sono che monumentali sostituti dei precedenti angeli reggi-candela in legno⁵².

4. LA POSIZIONE DELL'ALTARE E LE SUE FUNZIONI

Il 9 giugno 1311 una processione accompagnò la *Maestà* lungo le vie della città, per collocarla sull'altare maggiore del Duomo⁵³. Questo era allora sotto l'arcata di valico dalla cupola al capocroce e il presbiterio della cattedrale era più corto di due campate.

Se l'idea di ampliare la tribuna deve ritenersi contestuale alla decisione (risalente al 1308, ma con inizio effettivo dei lavori nel 1316-17) di costruire il Battistero verso Vallepiana per colmare il dislivello del terreno, essa trovò compimento solo nel 1362, una volta abortito il ciclopico progetto del Duomo Nuovo (1339-1357). Collocata per qualche tempo la *Maestà* nella cappella del Crocifisso, l'altare maggiore fu portato due campate più indietro⁵⁴. Sebbene la grandiosità della pala ducessa sembrò già preludere ad un ampliamento della tribuna, questo si ebbe solo mezzo secolo dopo. L'arretramento dell'altare dovette giocare un ruolo fondamentale nella decisione di sottolineare la visibilità attraverso una sovrastruttura, scintillante d'oro, visibile sin dall'ingresso in chiesa. La Struchholz⁵⁵ ha chiarito che il coro dei canonici era in origine davanti all'altare, mentre il retrocoro fu aggiunto solo nel 1378-87, forse anche in conseguenza della natura opistografa della *Maestà*, che invitava ad una fruizione a 360 gradi delle scene su di essa dipinte. Una relativa fruibilità del tergo dell'altare, dove vediamo pregare anche il giovane *S. Antonio abate* nella tavola di Sano di Pietro (fig. 1), è testimoniata dalla presenza ivi di due elemosinieri con lo stemma dell'Opera⁵⁶.

Anche qui era dispiegata un'attenta regia luministica, a spese del Comune: nella commissione di un angelo ceroforo per il retro della *Maestà*, da aggiungere ai tre sul fronte, si specifica che esso doveva servire per le persone che «ex parte posteriori dicti altaris [...] orationes faciunt»⁵⁷. Fino allo spostamento dell'altare nel 1366, presso i pilastri corrispondenti al retro della *Maestà* era situato il gruppo dell'*Annunciazione*, studiato in questo volume da Gabriele Fattorini. Seiler⁵⁸ ha cercato di dimostrare che nel *verso* della *Maestà* si trovava anche il tabernacolo eucaristico, facendo leva sulla tenda ove Vico di Luca⁵⁹ aveva dipinto due angeli sorreggenti «uno tabernacolo dipinto col corpo di Xpo»⁶⁰. L'uso di un simbolismo

12. Pittore fiorentino del sec. XV, *Angelo ceroforo*, Varese, Collezione Cagnola.



13. Baldassarre Peruzzi, altare maggiore, Siena, Cattedrale di S. Maria Assunta.



eucaristico, in relazione con il ciclo della *Passione*, non comprova la reale presenza ivi di un ciborio, né, peraltro, gli inventari antichi ne fanno menzione.

5. ESALTAZIONE DELL'EUCARESTIA E DECLINO DELLA MAESTÀ

Si ha traccia di un tentativo di riorganizzazione in senso eucaristico dell'altare maggiore del Duomo ben anteriore al 1506, di cui è finora sfuggita l'importanza. Il 21 febbraio 1454 fu deliberato di sostituire la *Maestà* di Duccio con una pala d'argento su disegno di Pietro del Minella, capomastro della cattedrale⁶¹, in cui trovassero posto le statue d'argento già in possesso dell'Opera⁶², apo-

stoli e angeli, entro «tabernacoletti»: «sia remisso nel detto messer l'operaro el quale possi allogare a fare una tavola per l'altare grande della chiesa catredale con tabernacoli ne quali si possi mettere e tenere tutte le figure d'argento le quali al presente [h]a la detta opera; item possa allogare a fare sedici figure d'agnoli d'ariento di grandezza poco meno che le figure delli advocati, et affare dodici figure d'apostoli d'argento di grandezza de' detti advocati da mettersi nella detta tavola, et tutte et ciascheduna cose fare secondo uno designio facto per le cose predicte per m[agistr]o Pietro del Minella»⁶³. Parte dello stesso insieme, al centro di un altare eucaristico affollato di sculture a tutto tondo, era una custodia eucaristica monumentale, di cui i documenti parlano solo a partire dal 21

settembre 1456: l'imponente tabernacolo, «che si fa per tenere il corpo di Xpo in sul altare maggiore de domo»⁶⁴, doveva essere «altitudinis 3 brachiarum»⁶⁵ (ca. 180 cm) e, parimenti, doveva essere realizzato «s[ecundu]m designum factum per mag[istru]m Pietrum»⁶⁶. Il tabernacolo, allogato all'orafo Francesco d'Antonio⁶⁷, non fu mai compiuto, ma documenta precocemente la volontà di affermare, per l'altare maggiore, il primato assoluto dell'eucarestia su ogni altra forma di devozione, sulla scia di quanto sostenuto da Antonino Pierozzi a Firenze⁶⁸.

L'ormai vetusta pala di Duccio rimaneva nella sua collocazione originaria ma, dalla lettura degli inventari, si colgono alcuni tentativi di rifunzionalizzazione iconografico-culturale. La Vergine tra il 1449 e il 1458 fu coronata da un diadema argenteo con finte gemme in vetro e trasformata in una sorta di *Madonna del Cardellino*, con l'in-

serimento di un volatile in argento – preludio alla Passione – tra le mani del Bambino⁶⁹. Nel 1488 si decise di sostituire i quattro *angeli* lignei portaceri con sculture in bronzo di Francesco di Giorgio e Giovanni di Stefano⁷⁰. L'accostamento tra l'antica tavola di Duccio e i quattro bronzi non fece che accelerare un più radicale rinnovamento. Nel 1506 la *Maestà*, ormai obsoleta, fu sostituita dal tabernacolo del Vecchietta e gli angeli cerofori in bronzo furono collocati presso le quattro colonne prossime all'altare, reso ora meglio visibile all'assemblea grazie ad un cambiamento non meno epocale: l'eliminazione del coro dei canonici e del relativo recinto marmoreo⁷¹.

Gianluigi Simone
Ufficio Beni Culturali
Arcidiocesi di L'Aquila

NOTE

Ad integrazione di questo contributo si rimanda all'articolo in corso di pubblicazione sul «Bullettino Senese di Storia Patria», corredato di ampia appendice documentaria.

1. K. van der Ploeg, *On architectural and liturgical aspects of Siena cathedral in the middle ages*, in *Sienese altarpieces 1215-1460. Form, content, function*, hrsg. von H. Van Os, I, Groningen, 1984, p. 147; K. Christiansen, in *Painting in Renaissance Siena 1420-1500*, New York, 1988, p. 108; M. 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*, New Haven, 2002, pp. 265-269.

2. L.B. Kanter, in *Painting in Renaissance...*, cit., pp. 335-339; A. Angelini, in *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500*, Milano, 1993, pp. 366-367.

3. M. Butzek, *Donatello e il suo seguito a Siena. La cappella della Madonna delle Grazie. Una ricostruzione*, in *Pio II e le arti: la riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo*, Milano, 2005, pp. 82-103.

4. S. Colucci, *Il cosiddetto 'Cristo di Montaperti' dall'altare di Sant'Jacopo Interciso a quello della congregazione di S. Pietro*, in *Le sculture del Duomo di Siena*, Cinisello Balsamo, 2009, pp. 144-145.

5. M. Butzek, *L'Annunciazione e gli Apostoli del Duomo di Siena*, in *Le cattedrali, segni delle radici cristiane in Europa*, atti del convegno (2005), Orvieto, 2010, pp. 279-280; D. Innocenti Romano, *Le statue degli 'apostoli' del duomo di Siena, ovvero una brutta pagina di storia senese*, in «Paragone. Arte», 26, 1975 (309), pp. 85-99; M. Butzek, *Giuseppe Mazzuoli e le statue degli Apostoli del Duomo di Siena*, in «Prospettiva», 61, 1991, pp. 75-89.

6. ASS, Inv. 30 [a. 1435], f. 18r.

7. Negli inventari è sempre citata una tenda rossa: «uno polpito alto e mangnio di marmo a tute figure rilevate, dove si chanta e Vangeli e Pistole, in cholon[n]e di marmo, [...] e la sua intratta per lo choro chone schale di marmo e bene adorno e cho' una tenda rossa e chopertura a' di feriali [...]» (ASS, Inv. 28 [1420], f. 14r). Nel 1482 Matteo di Giovanni dipinse una stoffa per coprire il pulpito (M. Seidel, *Il pulpito come palcoscenico. Sulla funzione dei pulpiti di Nicola e Giovanni Pisano*, in *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento*, II, Venezia, 2003, p. 128).

8. Cfr. E. Struchholz, *Die Choranlagen und Chorgestühle des Sieneser Domes*, Münster, 1995.

9. Fumi prende alla lettera l'immagine del 1483 quando parla di un baldacchino «poggianti sul bordo superiore della tavola stessa» (F. Fumi, *Nuovi documenti per gli angeli dell'altar maggiore del Duomo di Siena*, in «Prospettiva», 26, 1981, p. 10).

10. G. Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese*, Siena, 1854-1898, I, doc. 73; A. Lisini, *Notizie di Duccio pittore e della sua celebre ancona*, in «Bullettino senese di storia patria», V, 1898, pp. 20-51; V. Lusini, *Il Duomo di Siena*, Siena, 1911-1939, I, pp. 238, nota 10 e 322-323, note 80-85; I. Machetti, *Orafi senesi*, Siena, 1929, p. 49; P. Bacci, *Francesco di Valdambrino emulo del Ghiberti e collaboratore di Jacopo della Quercia*, Firenze, 1936, pp. 72-84; C. Brandi, *Duccio*, Firenze, 1951, pp. 145-146; H. Hager, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretablets*, München, 1962, p. 147 (che data erroneamente la struttura al 1339); K. Van der Ploeg, *Art architecture and liturgy. Siena cathedral in the Middle Ages*, Groningen, 1993, p. 113 (che ipotizza la presenza – prima del «chappello»,

di cui ignora i documenti – di un baldacchino, ripreso nella *Maestà* di Simone Martini); J. Tripps, *Der Kirchenraum als Handlungsort für Bildwerke*, in *Kunst und Liturgie im Mittelalter*, München, 2000, pp. 235-247; Id., *Duccio's Maestà, drei schwebende Engelchen und der Sieneser Dom als Erlebnisraum*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 44, 2000 (2001), pp. 150-168. Per un regesto completo dei documenti: M. Butzek, *Chronologie*, in *Der Dom S. Maria Assunta. Architektur*, collana *Die Kirchen von Siena*, 3.1.1.1, München, 2006, pp. 81-82; Ead. (a cura di), *Gli inventari della sagrestia della Cattedrale senese e degli altri beni sottoposti alla tutela dell'operaio del Duomo (1389-1546)*, Firenze, 2012; per la cronologia degli inventari non compresi nel testo dell'autrice: S. Moscadelli, *L'Archivio dell'Opera della Metropolitana di Siena: inventario*, München, 1995, pp. 185-192.

11. AOMS, 206 (357), f. 54r, 59v, 62r, 65r (Lusini, *Il Duomo...*, cit., I, p. 322, nota 81). Undici giornate di lavoro sono retribuite anche ad «Andrea di Franciescho de' legniam».

12. AOMS, 206 (357), ff. 61r, 66r, 76v, 77r.

13. Lusini, *Il Duomo...*, cit., t. I, p. 322, nota 83.

14. AOMS, 206 (357), ff. 61r, 64r, 69v. Si veda: Bacci, *Francesco...*, cit., pp. 72-75, 82-83 (doc. I-II).

15. AOMS, 206 (357), ff. 59v, 60r/v, 61v, 62v, 63r/v, 65v, 66r, 69v, 70v, 71r/v, 73r (Lusini, *Il Duomo...*, cit., I, p. 322, nota 83). I libri annotano l'acquisto anche di strisce di pergamena e cartapesta.

16. Utilizzato per ottenere la colla caseina.

17. Bianco a base di carbonato basico di calcio.

18. Azzurrite, cioè azzurro a base di rame.

19. AOMS 25 (30), doc. 12 (Milanesi, *Documenti...*, cit., t. I, doc. 73).

20. AOMS, 206 (357), ff. 79r, 81r; AOMS, 209 (171), f. 5v (Milanesi, *Documenti...*, cit., I, pp. 31-32, 36; Lusini, *Il Duomo...*, cit., I, p. 238, nota 10, 322, nota 83; Bacci, *Francesco...*, cit., p. 83).

21. Lusini, *Il Duomo...*, cit., I, p. 322, nota 83.

22. AOMS, 206 (357), ff. 62r/v, 64r, 65r, 66r, 69r, 70r, 74v (Lusini, *Il Duomo...*, cit., I, p. 322, nota 80); sulla funzione della gabbia in ferro: Butzek, *Chronologie...*, cit., p. 83, nota 1093.

23. AOMS, 209 (172), f. 5v. Un successivo aggiustamento alla struttura sarà inoltre necessario nell'agosto 1382 ad opera di Barna di Turino, che è pagato per «chonciare el capello de l'altare» (AOMS, 215 (365), f. 103r). Si veda: Lusini, *Il Duomo...*, cit., I, p. 323, nota 84.

24. AOMS, Inv. 867 n. 1 [a. 1420], f. 33v.

25. AOMS, Inv. 867 n. 2 [a. 1429], f. 15v.

26. Milanesi, *Documenti...*, cit., I, p. 48. Il pittore dorerà anche alcune figure del pulpito.

27. Sui documenti (1441-1442) per la fattura di questi tendaggi: Butzek, *Gli inventari...*, cit., p. 267, nota 188. Nell'inventario del 1429 si specifica che una tenda serviva «per cuipire la predella» (AOMS, Inv. 867 n. 2 [a. 1429], f. 15v).

28. Cfr. M. Meiss, *Ovum struthionis. Symbol and allusion in Piero della Francesca's Montefeltro Altarpiece*, in *Studies in art and literature for Belle Da Costa Greene*, Princeton, 1954, pp. 92-101; I. Ragusa, *The egg reopened*, in «The art bulletin», 53, 1971, pp. 435-443; C. Gilbert, «The egg reopened» again, in «The art bulletin», 56, 1974, pp.

252-258; S. Bock, *Ova struthionis: die Straußeneiobjekte in den Schatz-, Silber- und Kunstkammern Europas*, Freiburg, 2005. Un uovo di struzzo pendeva anche nelle cappelle di Sant'Ansano e San Vittore (van der Ploeg, *Art architecture...*, cit., p. 115), nella cappella della Madonna del Voto (negli inventari del 1449 e 1450: Butzek, *Gli inventari...*, cit., p. 269, nota 210) e davanti l'armadio delle reliquie detto «dei Quaranta Martiri» in sagrestia (a partire da: AOMS, Inv. 867 n. 8 [a. 1467], f. 4r). Il 17 marzo 1445 Vanni di Francesco era stato pagato «per raditura di due uova di sturzo e per fornimenti a due altri uova di sturzo» (Butzek, *Gli inventari...*, cit., p. 267, nota 185).

29. Commissionate col dipinto nel caso della pala di S. Ansano: Butzek, *Le pale...*, cit., p. 36, e *Appendice*, p. 129, doc. IV. 6-7. Nel 1403 (ivi, p. 53) i «tabernacoli» lignei dei quattro altari dei patroni furono ammodernati con nuovi tettucci a volta aggettanti, e foderature degli schienali.

30. M. Eisenberg, *The first altar-piece for the "Cappella de' Signori" of the Palazzo Pubblico in Siena: «...tales sunt adeo pulcre...»*, in «The Burlington magazine», 123, 1981, pp. 134-148. Diffusi erano anche i meccanismi per appendere lumi votivi, come quelli presenti nella *Maestà* di Simone Martini, di cui resta traccia in due sostegni in legno, a forma di braccia, tuttora sospesi sulle travi della sala (E. Carli, *Mani d'angelo per Simone*, Siena 1972).

31. Oltre che negli inventari, ne abbiamo testimonianza nei documenti di spesa: «1379 (1380) – Jachomo di Cino dipintore die dare lire tre e soldi quindici per parte di pagamento di dipegniare gli apostogli e il tabernacolo de la impeschiata di San Daniello a' di 5 di febbraio. 1380 – A Jachomo di Cino dipintore fiorini uno, lire sei, soldi diciotto danari due, per dipegnatura gli sportegli e la tettoia di San Daniello e per dipentura la chasetta di San Daniello» (Lusini, *Il Duomo...*, cit., p. 238, nota 11). Anche per l'altare del crocifisso gli inventari parlano di «una impeschiata con graticola di ferro» (AOMS, Inv. 867 n. 5 [a. 1446], f. 28v; Inv. 867 n. 9 [post 1494], f. 16r).

32. Cfr. J. Tripps, *La messa in scena di Immagini della Vergine: la Madonna dei Linaioli nel contesto devozionale fiorentino all'alba del Rinascimento*, in *Il Tabernacolo dei Linaioli del Beato Angelico restaurato*, Firenze, 2011, pp. 63-70.

33. Un altro, dipinto da Taddeo di Francesco, rischiava di luce l'altare centrale della sagrestia: «nel mezo dela sagrest[i]a è uno angnioletto dina[n]zi ala chapella, tiene il ciero ed è bello e scholpito» (AOMS, Inv. 867 n. 1 [a. 1420], f. 2r); «Uno agnoletto rilevato e messo a oro e colori, con uno candelieri in mano, attaccato in mezo la sagrestia, viene rincontra alla cappella di mezo, è per adornno d'essa» (AOMS, Inv. 867 n. 2 [a. 1429], f. 5v). Cfr. Butzek, *Gli inventari...*, cit., p. 67, nota 9.

34. G. Fattorini, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, Milano, 2010, p. 394.

35. Il 12 febbraio 1339 è commissionato un angelo candelieri per il retro della *Maestà*, oltre ai tre illuminanti il fronte (Butzek, *Chronologie...*, cit., p. 48); il 12 febbraio 1339 sono pagate a Pietro di Tofano «ottanta cieri d'una lib. l'uno per ponare in su l'Angnolo che è di retro all'Altare maggiore in Duomo fino a tanto che l'Angnolo nuovo che vi si diè ponare sarà fatto» (Lusini, *Notizie...*, cit., p. 23, n. 1).

36. Si veda l'articolo di Gabriele Fattorini in questo numero della rivista.

37. Fattorini, in *Da Jacopo...*, cit., p. 394.
38. A. De Marchi, *La postérité du devant-d'autel à Venise: retables orfèvres et retables peints*, in *The altar and its environment: 1150-1400*, Turnhout, 2009, p. 71.
39. Tripps, *Duccio's Maestà...*, cit., p. 156.
40. AOMS, 867 n. 2 [a. 1429], f. 6v. Probabilmente è lo stesso crocefisso che nel 1420 è citato con un'altra scultura: «due figure di legno e l'una è l' Crocifisso e l'altra è santo Giovanni» (AOMS, 867 n. 1 [a. 1420], f. 4v).
41. AOMS, Inv. 867 n. 8 [a. 1467], f. 3r.
42. AOMS, Inv. 867 n. 5 [a. 1446], f. 4v (circa 120 cm).
43. ASS, Inv. 35 [a. 1482], f. 2v.
44. Milanesi, *Documenti...*, cit., II, p. 369.
45. Ivi, p. 240; P. Bacci, *Documenti e commenti per la storia dell'arte*, Firenze, 1944, p. 75, doc. 18; D. Gallavotti Cavallero, *Lo Spedale di Santa Maria della Scala in Siena: vicenda di una committenza artistica*, Pisa, 1985, p. 424; A. Bagnoli, in *Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena. 1250-1450*, Firenze 1987, p. 129; Id., *Donatello e Siena: alcune considerazioni sul Vecchietta e su Francesco di Giorgio*, in *Donatello-Studien*, München, 1989, p. 278, nota 7.
46. Tripps, *Duccio's...*, cit., p. 156; Id., *Il teatro sacro nelle miniature fiamminghe del Quattrocento. Riflessioni sull'opera dei fratelli Limbourg e dei loro contemporanei*, in *Il teatro delle statue. Gruppi lignei di Deposizione e Annunciazione tra XII e XIII secolo*, Milano, 2005, p. 116.
47. Descritti anche da Sigismondo Tizio: «Cum autem angeli quatuor restibus pensiles pone, et ante Aram lumine cereo sacramento in Altari conditum venerarentur, quorum unus in solemnibus lapsis funibus discende hostiam sacerdoti, alter ampollas argenteas cum mero, ac limphis ad sacrificium offerent, et iam cum orchestra, seu ligneo papilione supra tabulam constituto fuissent depositi, placuissetque Angelos quatuor eneos, quatuor in columnis aram ambientibus magis locari ad lumina substinenda, duo primi Are, remotiores inferius a Francisco Georgi iam conflati in proximis columnis secus Altare superioribus ferruminantur loco magis abdito constitutis, quos Joannes Stefani lapidum cesor, quem Franciscus inferiorem extimabat, conflaverat, tametsi Angelos Francisci superare ferantur» (S. Tizio, *Historiarum Senensium ab initio Urbis Senarum usque ad annum MDXXVI*, Biblioteca Comunale di Siena, ms. B. III 12, ff. 6-7).
48. Tripps, *Duccio's...*, cit., p. 162.
49. Ivi, p. 158.
50. Alcuni studiosi (P. Torriti, *Il Pellegrinaio nello spedale di Santa Maria della Scala a Siena*, Siena 1987, p. 69; Tripps, *Duccio's...*, cit., p. 162) li hanno ritenuti antecedenti al resto dell'affresco; in realtà Domenico di Bartolo voleva ritrarre un apparato decorativo antico già ai suoi tempi (A. Galli, *Sassetta e il rinnovamento della pittura senese*, in *Da Jacopo...*, cit., p. 295).
51. D. Parenti, in *La collezione Cagnola*, Busto Arsizio, 1998, pp. 85-86.
52. Fumi, *Nuovi...*, cit., p. 9.
53. T. Burckhardt, *Siena città della Vergine*, Milano, 1999, pp. 27-29.
54. Milanesi, *Documenti...*, cit., II, pp. 111-113.
55. Struchholz, *Die Choranlagen...*, cit.
56. AOMS, Inv. 867 n. 2, [a. 1429], f. 16r. Nel febbraio 1428 Vico di Luca è pagato per «dipentura di due cassette per porre in su l'altare maggiore del duomo» (Milanesi, *Documenti...*, cit., t. I, p. 48).
57. Butzek, *Chronologie...*, cit., p. 48 (12 febbraio 1339).
58. Seiler, *Duccio's...*, cit., pp. 267-268.
59. Butzek, *Gli inventari...*, cit., p. 267, nota 188.
60. AOMS, Inv. 867 n. 3 [a. 1437], f. 17r.
61. AOMS, 13 (21), f. 128r. Lusini descrive il progetto come una «grande tavola o tabernacolo», intendendo i due termini come sinonimi (Lusini, *Il Duomo...*, cit., t. II, pp. 84-85). In realtà, nei documenti si parla esplicitamente di due elementi diversi: un dossale d'argento ospitante sculture, e un tabernacolo per l'eucarestia, parte del primo, perché destinato parimenti all'altare maggiore. Partendo da questi errati presupposti, Lusini ritiene che il progetto prevedesse un dossale alto tre braccia, al centro del quale porre la scultura dell'*Assunta*, affiancata da un lato dai quattro *patroni*, e dall'altro da *San Bernardino*, *San Pietro*, *San Paolo*, e *Santa Caterina* (scultura quest'ultima affidata a Lorenzo il Vecchietta solo nel novembre 1472). Anche Carli – con ulteriori fraintendimenti sia nella cronologia, sia nel numero delle sculture di *angeli* presenti nel progetto – segue la ricostruzione del Lusini (Landi, «*Racconto*»..., cit., p. 107, nota 21; Carli, *Il Duomo...*, cit., pp. 110-111). Per i documenti: M. Butzek, *Chronologie...*, cit., p. 151.
62. Esistevano già le statue argentee dei quattro *Santi Avvocati*, a cui si era unita l'*Assunta* (1431), e a cui si volle subito aggiungere quella di *San Bernardino*, commissionata contestualmente all'altare orafo il 21 febbraio 1454 (AOMS, 13 (21), f. 128r); il 13 aprile dello stesso anno, si iniziò a provvedere per le sculture di *San Pietro* e *San Paolo* (AOMS, 14 (27), ff. 3v, 8r; Butzek, *Chronologie...*, cit., p. 153, note 1955-1958).
63. AOMS, 13 (21), f. 128v; si veda inoltre: AOMS, 14 (27), f. 1v.
64. AOMS, 504 (712), f. 103v; si veda inoltre: AOMS, 501 (709), f. 156v.
65. AOMS, 14 (27), f. 28r.
66. *Ibidem*.
67. *Ibidem*; AOMS, 501 (709), f. 156 r/v; AOMS, 504 (712), f. 103v, 185v.
68. F. Caglioti, *Altari eucaristici scolpiti del primo Rinascimento: qualche caso maggiore*, in *Lo spazio e il culto: relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, atti del convegno (2003), Venezia, 2006, pp. 53-89.
69. Tali elementi non compaiono ancora in AOMS, Inv. 867 n. 6 [a. 1449], f. 21r, ma risultano in AOMS, 867 n. 7 [a. 1458], f. 24r. La *Madonna* sarà ornata da una stella d'argento sulla spalla destra e da un sole d'argento in petto (AOMS, Inv. 868 n. 1 [a. 1520], f. 25r).
70. Fumi, *Nuovi...*, cit., pp. 9-24; G. Fattorini, *Il complesso scultoreo dell'altare maggiore: i grandi bronzi quattrocenteschi nell'assetto studiato da Peruzzi*, in *Le sculture del duomo di Siena*, Milano, 2009, pp. 102-107.
71. Lo spostamento del coro era nell'aria già da anni, come prova un documento del 1492 (M. Butzek, *Un dibattito sul luogo idoneo del coro dei canonici e sull'altare maggiore nel Duomo di Siena [1492]*, in *Honos alit artes*, Firenze 2014, II, pp. 171-175).