

L'enigma della "Maestà della Tavola"

Alle origini dell'evento artistico orvietano più noto e più dibattuto – la costruzione della cappella di San Brizio e la sua decorazione compiuta da Luca Signorelli – si pone un'opera certo meno nota, la cui vicenda è a tutt'oggi ben lungi dall'essere acquisita con certezze risolutive alla storia dell'arte e della devozione: si tratta della Madonna col Bambino nota come *Maestà della Tavola*, *Madonna della Stella* o *Madonna di San Brizio*. Quest'ultima denominazione¹ determinò il nome tradizionale della Cappella Nova, che questa Madonna appunto doveva accogliere, a partire dal 1622, in un "ornamento" realizzato da Gabriele Mercanti, sostituito intorno al 1717 dall'altare del Cametti. Di questa collocazione e delle sistemazioni precedenti esistono ampie tracce nei documenti dell'Opera del Duomo, raccolti e riportati in questo stesso volume da Laura Andreani; al saggio di Liliana Barroero rimandiamo per la storia della costruzione dell'altare.

pagina a lato
*La Madonna di San Brizio
dopo il restauro*



a sinistra
*La tavola durante la pulizia
del 1963*

a destra
*Il supporto della tavola
prima dell'intervento
Il listello lungo i bordi risale
al restauro del 1963*

1. La denominazione "di San Brizio" deriva dalla sistemazione quattrocentesca della tavola nell'omonima cappella in fondo alla navata destra; al suo fianco Pietro di Nicola aveva dipinto, appunto, un'immagine del santo: cfr. L. ANDREANI, Appendice I, doc. 23 (ottobre 1464).

2. Sui documenti d'archivio e sulle vicende della tavola, oltre al citato saggio di Laura Andreani in questo stesso volume, si veda il lavoro di mons. E. BRISTELLI, *Il culto di Maria SS. Madre di Dio nella Diocesi di Orvieto-Todi*, Orvieto 1988, pp. 13-73. In realtà la prima esplicita menzione di una *Maestà della Tavola* è in un documento del 1568 riguardante lavori eseguiti da Pietro di Puccio, su cui torneremo in seguito: cfr. L. FUMI, *Il duomo di Orvieto*, Roma 1891, p. 387.

3. Cfr. V. NATALINI, *S. Pietro Parenzo. La leggenda scritta dal maestro Giovanni cavonico di Orvieto*, Roma 1956, p. 167. L'autore ispeziona la tavola cercando invano tracce della "finestrella" che avrebbe accolto l'ampolla e non scioglie quindi i suoi dubbi sull'identità dell'opera.

Varrà ricordare qui brevemente che le fonti trecentesche – tra le più antiche esistenti negli archivi dell'Opera – citano a più riprese una *Maestà della Tavola*, alla quale sono dedicati vari lavori di sistemazione, segno certo di un culto ben affermato; e che la tradizione orale concorda con la ricchissima documentazione settecentesca nel riferire l'opera a un'età molto antica, attribuendola al pennello di san Luca o assegnandola comunque ai primi secoli dell'Era Cristiana². Nessun esplicito riferimento si trae dai documenti precedenti al XIV secolo, riguardanti il culto di un'immagine mariana identificabile ipoteticamente con la nostra. Anche quella che potrebbe essere la prima menzione dell'opera è da collegarsi a un evento di natura squisitamente devozionale: la *Vita di Pietro Parenzo*, capitano del popolo orvietano sullo scorcio del XII secolo, trucidato dai catari e venerato come martire, avverte che un'ampollina con il suo sangue sarebbe stata posta "in ymagine Domini Jesu Christi cum Beata Virgine depicti", il 21 maggio 1199³. Da ciò deriva di necessità che – a tale data, qua-

si un secolo prima dell'avvio della costruzione del Duomo – una immagine di Maria era già da tempo esistente, e oggetto di venerazione da parte della cittadinanza orvietana, nell'antica cattedrale, non a caso dedicata alla Vergine e documentata – come è ben noto – come Santa Maria Prisca. La tavola nota come *Madonna di San Brizio*, recentemente restaurata, presenta la Madonna in piedi davanti a un trono che sorregge col braccio sinistro il Bambino; in alto, ai lati, una coppia di angeli oranti e nel registro superiore due angeli che recano due corone. All'apice uno specchio di clipeo col volto di Cristo.

I recenti restauri, eseguiti nel 1991 dalla CBC, hanno permesso l'osservazione e lo studio della tavola, nelle condizioni in cui essa ci è giunta, a seguito degli interventi eseguiti negli anni sessanta da Giovanni Mancini.

Il supporto è composto da tre assi verticali, probabilmente di pioppo, di larghezza omogenea (tra 31,5 e 34,5 cm), e dello spessore di circa 4,5 centimetri. La sommità tronca del timpano è costituita per circa 10 centimetri da un piccolo spezzone trapezoidale di asse, disposto in orizzontale. Alla giunzione tra le assi sono inseriti, entro sedi affusolate, pioli lignei lunghi circa 15 centimetri, 4 per ogni giunzione verticale, 2 per la giunzione orizzontale, al colmo; questi ultimi sono visibili nello spessore superiore della tavola⁴.

La struttura di sostegno è formata da due traverse orizzontali fisse (sezione 11x4 cm) applicate con chiodi in ferro a testa larga la cui punta è ribattuta sul davanti, al di sotto dell'incamottatura; una terza traversa doveva essere incollata e inchiodata al pari delle altre due in corrispondenza della giunzione orizzontale in alto, dietro il volto del Cristo. Il fatto che i pioli verticali fossero in vista in alto e la presenza e l'ampiezza di questa terza traversa, documentata dagli abbondanti residui di colla e dai fori dei chiodi come analoga alle altre due, ci ha fatto inizialmente pensare che la forma attuale della tavola dovesse essere il frutto di una drastica resecazione, che in particolare avesse mutato la foggia del coronamento. Altri indizi tuttavia sembrano smentire questa ipotesi.

Lungo gli spessori sono visibili dei fori a sezione quadrangolare da riferirsi a chiodi forgiati a mano; una debole traccia delle sedi di questi chiodi è riconoscibile nelle lastre radiografiche e ne stabilisce in circa 7,5 centimetri la parte penetrata nello spessore della tavola. In base a questo dato e all'andamento della preparazione lungo il bordo l'ipotesi che ci sembra più plausibile è che la forma originaria del dipinto sia sostanzialmente identica all'attuale ma con la punta della cuspidè non mozzata, il che porterebbe le sue dimensioni a circa due metri per uno⁵. Dell'assetto originario doveva poi far parte un listello di cornice leggermente rilevato rispetto al fondo del dipinto e semplicemente giustapposto ai margini, inchiodato al supporto dall'esterno e sostenuto sul retro dalle tre traverse⁶.

Sull'intera superficie è stesa una incamottatura in tela cui si sovrappone la preparazione a gesso e colla⁷. Le numerosissime lacune lungo i bordi non consentono indicazioni certissime sull'assetto della tavola al momento in cui la preparazione fu stesa; tuttavia in alcuni punti, più chiaramente proprio lungo i lati obliqui della cuspidè, essa si solleva e si ingrossa sul margine, come accade quando un listello di cornice viene preparato, come di norma, insieme con il fondo della tavola.

La situazione si complica notevolmente via via che ci si accosta alla superficie dipinta. Le misure di fluorescenza X indicano una presenza consistente di piombo, anche in punti scelti su campiture scure e in corrispondenza di cadute della pellicola pittorica. L'ipotesi più plausibile è dunque che il carbonato basico di piombo – la biacca – entri anche nel sistema della preparazione, sotto forma di un'imprimatura a olio⁸. Nelle sezioni stratigrafiche eseguite, ovviamente limitate, il dato relativo a questa presunta imprimatura non è però univoco: un campione rimandare a una sorta di collatura trono mostra un evidente strato di *priming* che sembra dunque rimandare a una sorta di collatura più che a una vera e propria imprimatura; lo strato è meno chiaramente identificabile al di sotto della campitura verde del manto di un angelo e ancor meno sotto l'incarnato del Cristo. Una stratigrafia più complessa risulta sotto il manto ad azzurrite della Vergine: qui al di sopra della preparazione a gesso e colla troviamo una sottilissima campitura nera, poi uno straterello bianco, e infine uno strato consistente di azzurrite.

Sulla preparazione sono tracciate con una punta sottile numerose incisioni: i cerchi concentrici a compasso delle aureole e del settore di clipeo; i contorni contigui alla doratura di tutte le figure ma anche parecchie delle linee interne; i contorni delle due corone recate dagli angeli; la costruzione di parti del trono e del decoro a rombi del drappo verde. Le incisioni sono in genere seguite fedelmente; gli unici indizi di correzioni o pentimenti sono il piccolo settore di due cerchi concentrici,

4. La descrizione del supporto si basa, oltre che sui dati visibili, sull'analisi delle lastre radiografiche eseguite presso l'ENEA, prima del restauro. Il notevole spessore del legno (8,5 cm in corrispondenza delle traverse) rende a volte poco apprezzabili i dati relativi alle campiture rispetto a quelli del supporto.

5. Una qualche resecazione, che potrebbe essere però dell'ordine di pochi millimetri, sembra documentata, lungo i lati verticali, dalle canalizzazioni dei trali, in vista negli spessori. G. PIRELLI: *Il Maestro della Madonna di San Brizio e le origini della scuola orvietana di pittura*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Ugo Procacci*, I, Milano 1977, pp. 106-111, nota 1) suppone invece una decurtazione di 8 cm per lato e di circa 30 in basso.

6. Un assetto quindi analogo a quello visibile nella tavola della *Madonna dei Servi* di Orvieto, che ha appunto il listello giustapposto, adattato ovviamente a una tavola cuspidata anziché rettangolare.

7. Le uniche soluzioni alla continuità dell'incamottatura, apprezzabile con qualche difficoltà anche nelle radiografie, sembrano quelle in corrispondenza delle due giunzioni verticali, scollate e risarcite con listelli di legno inseriti dal davanti. La densità della tela è di circa 12-14 fili al cm².

8. Il dato sembrerebbe confermato, sia pure indirettamente, dalla cospicua presenza di coloriti a base di arsenico (orpimento o realgar) nella composizione di campiture verdi, gialle e bruno: l'uso di solfuri di arsenico essendo incompatibile con quello della biacca, i due pigmenti dovrebbero appartenere a strati pittorici distinti.

più vicini e di raggio minore, nella parte sinistra del clipeo e uno spostamento della versione dipinta rispetto a quella incisa nella decorazione a rombi del drappo verde, nella parte destra del trono. A luce radente si notano poi una serie di incisioni più morbide, apprezzabili anche in radiografia, totalmente incongruenti rispetto al testo pittorico, che potrebbero forse addebitarsi allo strumento usato per la rasatura della preparazione.

Il fondo è dorato a foglia su un bolo giallo chiaro; l'oro, molto consunto, si apprezza pienamente quasi solo alle sovrapposizioni fra i foglietti o nei punti in cui è scoperto per la caduta più recente di stesure pittoriche sovrapposte come le punte delle ali degli angeli⁹.

Passando poi alla pittura vera e propria, le analisi esperite testimoniano a sufficienza una esecuzione a olio della tavola, finora ritenuta sempre a tempera¹⁰. Al di là dei risultati analitici, peraltro, una esecuzione a olio è congruente con l'aspetto della minuta crettatura arrotondata, apprezzabile in gran parte delle campiture, associata a quella più ampia e regolare della preparazione. Un *medium* oleoso spiega anche alcuni modi del dipingere, abbastanza distanti da quelli cui siamo abituati nelle tempere a fondo oro: il pittore infatti lavora nei panneggi, ma anche nei pilastri del trono, con ampie campiture di base del colore locale (viola, azzurro, verde, rosa), cui sovrappone pennellate bianche o gialle che sfumano dalla trasparenza della velatura alla corposità della vera e propria lumeggiatura. Un po' più simile al lavoro a tempera parrebbe il trattamento degli incarnati, in alcuni dei quali la tessitura delle pennellate è più riconoscibile, mentre assai poco può dirsi della campitura azzurra, gravemente degradata, del manto della Vergine, la cui osservazione è compromessa dall'assorbimento di strati protettivi bruni. Un piccolo mutamento di intenzione, apprezzabile con qualche difficoltà in radiografia, sembra interessare il pollice della mano sinistra della Vergine, accorciato nella versione definitiva, rispetto a una prima stesura.

La storia recente della tavola parte in realtà dal restauro eseguito nel 1963 da Giovanni Mancini, restauro che possiamo chiamare "di rivelazione", purtroppo scarsamente documentato¹¹. Nelle due brevi relazioni relative a tali lavori, essa è menzionata indifferentemente come "romano-bizantina" e come opera di piena età gotica. La relazione storico-artistica firmata dall'allora soprintendente, Gisberto Martelli, la definisce "uno dei più importanti monumenti pittorici della fine del Duecento-primi del Trecento. Pur mostrando la resistenza dei modi bizantini [prosegue la relazione] - tuttavia riferiti alla corrente più antica - essa ci mostra già chiaramente lo sciogliersi di tali modi in una concezione nuova. L'opera può essere assegnata a un maestro dell'Italia Centrale"¹². L'attribuzione - qui solo genericamente abbozzata - della tavola allo scorcio del XIII secolo, evidentemente dovuta alle osservazioni di Francesco Santi, direttore dei lavori, è sviluppata negli anni successivi dallo stesso Santi - che propende per un'esecuzione nel primo decennio del Trecento¹³ - e quindi da altri studiosi. Negli anni successivi si indaga sulla personalità dell'anonimo autore (il *Maestro di San Brizio*) in relazione alle ridipinture individuate in un'altra opera orvietana, la *Madonna di Santa Maria dei Servi*: Boskovits - assegnando quest'ultima a un pittore vicino a Guido da Siena - lega questi interventi appunto all'autore della *Maestà della Tavola*¹⁴. Previtali conferma la datazione tardo-duecentesca, giungendo ad affermare che proprio dal Maestro - che egli considera attivo nell'arco di un quarantennio, dal 1280 al 1320 - deriva una scuola orvietana di pittura che si affermerebbe nel pieno secolo XIV¹⁵; Bologna lo collega alla cultura umbra degli anni ottanta del Duecento, e alle esperienze coeve nella Basilica superiore di Assisi¹⁶.

Più recentemente Todini ha redatto un primo *corpus* dell'ignoto Maestro, che egli riconosce come "attivo a Orvieto alla fine del XIII e al principio del XIV secolo. Seguace del Cimabue, in diretto rapporto con l'ambiente assisiate". Del *corpus* farebbero parte, secondo lo studioso, la ridipintura delle teste della Vergine e del Bambino nella citata tavola di Santa Maria dei Servi a Orvieto e, nella stessa città, i resti di affresco con l'*Apparizione di Cristo a San Paolo*, e la *Madonna col Bambino* nella navata sinistra in San Giovenale. Ancora a Orvieto, in Sant'Andrea, Todini attribuisce al Maestro di San Brizio una *Maestà* a fresco, in cui il viso della Vergine ha un'inegabile somiglianza con quello della "nostra" tavola¹⁷.

Comunque sia, tutti questi studi concordano nel negare un'origine della tavola precedente all'ultimo trentennio del Duecento. Ciò comporta una necessaria implicazione: la tavola non sarebbe la stessa opera definita tradizionalmente come antichissima, e comunque - come abbiamo visto - descritta dalle fonti come già esistente nel XII secolo. In certo senso superflua, quindi, risulterebbe un'indagine suppletiva intorno a eventuali segni lasciati da una nicchia che possa aver ospitato

9. La dimensione delle foglie d'oro è di circa 808 cm.

10. Non si vuole affermare che l'olio sia il legante unico, utilizzato per tutti i pigmenti; ma nei due campioni esaminati con metodo microchimico (manto verde dell'angelo in basso a sinistra, abito viola della Vergine) si sono rilevate unicamente sostanze saponificabili; sul terzo campione (base bruna del trono) la gascromatografia ha individuato una miscela di acidi grassi (probabilmente olio di lino), rivelando peraltro anche una serie di idrocarburi alifatici che farebbero pensare a un bitume.

11. L'Archivio Storico della Soprintendenza conserva una succinta perizia del 19 settembre 1963, relativa a operazioni di consolidamento del legno, tassaggio del colore, pittura e restauro pittorico, per un totale di L. 250.000.

12. Perugia, Archivio della Soprintendenza ai Beni Architettonici, Artistici e Storici, relazione del 19 settembre 1963.

13. Cfr. la nota pubblicata da F. SANTI sul "Bollettino d'Arte" I, 1965, 1, p. 135.

14. M. BOSKOVITS, *Intorno a Coppo di Marcovado*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Ugo Procacci*, I, Milano 1977, pp. 94-105.

15. G. PREVITALI, *Il Maestro della Madonna di San Brizio*, cit., cui si rimanda anche per la bibliografia.

16. F. BOLOGNA, *La pittura italiana delle origini*, Roma 1978, pp. 96-97.

17. F. TODINI, *La pittura in Umbria dal Duecento al primo Cinquecento*, Milano 1989, I, p. 152; II, nn. 104-106.

le citate reliquie di Pietro Parenzo. Di una tale aggiunta non esiste oggi traccia, né traccia fu mai rilevata, come visto, nel corso di studi precedenti. Questa prima indicazione di ordine temporale – la citata assegnazione allo scorcio tra XIII e XIV secolo – segna allo stato degli studi un elemento molto significativo nella vicenda dell'opera, la cui esecuzione andrebbe a situarsi proprio negli stessi anni dell'avvio del cantiere dell'edificio che da essa prende il nome: la cattedrale, appunto, di Santa Maria della Stella.

I primi dubbi circa l'attribuzione della tavola a un ignoto maestro gotico risalgono agli anni novanta e alle osservazioni compiute da Giusi Testa, direttore dei lavori, e dagli studiosi che hanno avuto una frequentazione con l'opera durante il restauro protrattosi per due anni. Ciò a partire proprio dalla singolarità tecnica dell'uso generalizzato di un legante oleoso, che può ritenersi quantomeno non usuale nel Due-Trecento, periodo nel quale il ricorso, ormai acclarato, agli oli appare episodico e in genere limitato a singole campiture, in corrispondenza di determinati pigmenti¹⁸. L'indagine ha teso per prima cosa a valutare l'entità di eventuali manomissioni, rifacimenti o ridipinture, a volte evocate per spiegare incongruità stilistiche o compositive, e almeno su questo argomento ha messo un punto fermo di qualche rilevanza.

L'osservazione a luce radente rivela abbastanza chiaramente che l'intero volto del Bambino è frutto di un rifacimento: la preparazione vi risulta più bassa e solcata dai segni prodotti da uno strumento tagliente. La spiegazione più convincente è che il volto originario, forse deturpato dall'aprirsi delle assi alla giunzione che corre interna al viso, sia stato eraso con una lama fino al margine dei capelli e dello scollo e sia stato dipinto *ex novo*¹⁹. Si tratta dell'unico rifacimento che allo stato attuale è chiaramente riconoscibile come del tutto eterogeneo al testo pittorico.

Meno chiara è la situazione per l'altro punto in cui si riconosce un intervento di ripristino di una certa entità: sulla fronte del Cristo, alla giunzione dell'asse orizzontale, una fascia alta circa quattro centimetri risulterebbe rifatta, forse inserendo una strisciolina sottile di legno a cavallo della giunzione; nella parte superiore la campitura di ripristino si sovrappone alla stesura originale della fronte del Cristo per poco più di un centimetro con una sottile stuccatura a scivolo. Al margine inferiore, invece, il rifacimento è giustapposto all'originale, proprio in corrispondenza dell'asse orizzontale degli occhi.

Pur essendo analogo il motivo dell'intervento – il distacco delle assi del supporto – sono diversi sia la tecnica del ripristino che i modi di condurre la pittura nei rifacimenti. Il settore rifatto sul volto del Cristo, anche se il tono finale è leggermente più caldo, è molto simile alla pittura originale, il che ci induce a considerarlo o di un momento estremamente vicino all'esecuzione di quella, o di un momento molto più tardo, con una intenzionalità mimetica assai più accentuata rispetto al rifacimento del volto del Bambino. Straordinariamente mimetico è in particolare il trattamento della parte rifatta del fondo oro: quasi inapprezzabile il trapasso, identica la tonalità finale, piuttosto fredda, dell'oro; nel settore aggiunto è inoltre riportata, lievemente deforme solo nella parte destra, la doppia incisione dell'aureola²⁰.

Allo scollamento tra le assi verticali, oltre che col rifacimento completo del volto del Bambino, si è messo riparo anche sul resto della superficie, con l'inserzione dal davanti di sottili listelli di legno. Questi listelli recano ancora tracce minute di colore e di doratura, la cui materia non si discosta troppo da quella originale²¹.

La pulitura condotta nel 1963 avrebbe eliminato, insieme allo spesso strato di oli e vernici ossidate, anche le eventuali ridipinture relative ai rifacimenti fin qui descritti, o presenti sulla superficie per altri successivi interventi²².

Lo studio odierno ha dunque evidenziato come incontrovertibile perlomeno un dato: non vi sono sulla superficie ridipinture di rilievo o sovrapposizioni significative, come documentato dall'indagine visiva, stratigrafica e radiografica. L'immagine attuale, se si escludono i due citati interventi sul volto del Bambino e del Cristo, corrisponde sostanzialmente al progetto del suo autore.

In base a questa certezza acquisita si possono considerare della tavola gli altri elementi che, se si voglia concordare con la datazione al Due-Trecento, potremmo definire "non consueti": elementi che concernono la prassi compositiva, lo stile, l'iconografia in essa adottata. Tali caratteristiche erano state in parte già notate da Previtali, il quale le ascriveva all'originalità dell'artista e alla sua affatto personale interpretazione "gotica" della tradizione bizantina²³. Schematicamente, esse si possono identificare *in primis* nei seguenti elementi:

18. Del problema si occupa MICHELE CORVARO (*Il problema dei rifacimenti e delle aggiunte nei restauri con due esempi relativi a dipinti medievali*, "Art Medievale" I, 1983, pp. 263-276; 268-273), in riferimento alle ridipinture, eseguite anch'esse a olio, della città *Madonna dei Servi* di Orvieto, per la quale ritiene valida l'attribuzione a Coppo. L'autore tiene comunque a ricordare come tale tecnica non basta a definire una data di esecuzione, essendo la pittura a olio pratica comunque non sconosciuta nel Medioevo inoltrato. Per riferire di un altro esempio orvietano a noi noto, possiamo citare la *Madonna dei Raccomandati* di Lippo Memmi datata 1325 e attualmente conservata nella cappella del Corporale, in cui è sicuramente condotto a olio il mano verde di uno dei Raccomandati.

19. Sulla sinistra i capelli sono in parte dipinti direttamente sull'oro, ma si tratta dell'unica zona in cui il rifacimento si sovrappone alla stesura più antica.

20. L'appezzamento del restauratore deriva dal fatto che, per sua esperienza, è quasi impossibile trovare sull'oro un rifacimento che non si autodannichi immediatamente, e ciò per la notevole variabilità di aspetto sia del bolo che della foglia. Tra le tante ipotesi fatte, abbiamo pensato che potesse trattarsi anche di una sorta di aggiustamento in corso d'opera, di mano dello stesso autore, cui fosse apparsa immediata la fragilità e la tendenza al distacco di quella giunzione.

21. La misura di fluorescenza X eseguita su due punti vicini di oro, uno sull'originale e uno sul listello di restauro, dà nel secondo una presenza lievemente più accentuata di argento, solo in tracce nel primo. Le due sezioni eseguite sul manto della Vergine, per confronto tra originale e risico, rivelano la complessa stratigrafia già descritta per l'originale, con lo strato di azzurrite che reca alcuni pigmenti rossi; un semplice strato di azzurrite su gesso e colla, per il rifacimento, con tracce di pigmenti gialli e neri.

22. Che la pulitura non sia stata operazione indolore lo dimostrano una serie di segni del bisturi, ben riconoscibili in particolare sui due cusci rossi. Una pulitura meccanica deve essersi imposta in più punti per la scarsissima resistenza di alcuni strati pittorici all'azione anche dei solventi più bladi, sperimentata nel corso del recente restauro. La pulitura del 1963 peraltro, condotta a fondo su alcune stesure, non aveva quasi toccato, come di norma, altre campiture come l'azzurrite del manto e alcuni verdi; l'osservazione di queste zone non ha però rivelato riprese o ridipinture significative, se si escludono i resti di quattro o cinque stelle bianche sovrapposte al manto azzurro nella parte bassa, certamente non originali, ma rispettate nel restauro attuale.

23. G. PREVITALI, *op. cit.*, p. 107.



Incarnato sulla fronte del Cristo
sezione stratigrafica.
Si individuano a partire dal basso preparazione a gesso e colla; strato di colore verdastro in più livelli chiari e scuri alternati; strato sottile di tonalità giallo rosata strato di colla strato di gesso e colla del rifacimento; strato unico di colore verdastro strato di tonalità rosata

Madonna di San Brizio
 Dettaglio a luce radente
 del volto del Bambino



Madonna di San Brizio
 Dettaglio del volto del Cristo
 durante il restauro

a sinistra
 Maestro di San Martino
 alla Palma
 Madonna incoronata
 da due angeli
 detta La Ninna
 prima metà XIV secolo
 Firenze, Galleria degli Uffizi

- 1) l'iconografia della Vergine, rappresentata in piedi davanti a un trono caratterizzato in senso marcatamente bidimensionale;
- 2) il particolare uso degli elementi decorativi;
- 3) il gesto di benedizione del Bambino, rivolto verso il basso;
- 4) la presenza del volto di Cristo nel coronamento;
- 5) l'eterogeneità stilistica dei vari brani pittorici, della resa dei panneggi e delle stesse figure;
- 6) l'estremo rigore geometrico della composizione.

La posizione eretta della Vergine, più volte spiegata in base a generici riferimenti a esempi bizantini – e negata da alcuni critici, che affermano che la figura sia in effetti seduta sul trono²⁴ – è tanto più insolita in quanto utilizzata per una Madonna col Bambino; non solo, ma l'appellativo di "Maestà", col quale le fonti medievali si riferiscono alla *Tavola di San Brizio*, è usualmente utilizzato per indicare figure in trono, come avviene, nello stesso ambito, con la *Maestà* del Maitani, sulla facciata del Duomo. Esempi di Madonne in piedi esistono – si pensi all'iconografia degli episodi dell'Assunzione o della Pentecoste o, come figura isolata, all'esempio della *Ninna*, opera fiorentina datata intorno agli anni quaranta del Trecento – ma non ci sono noti casi in cui esse, come qui, vengano giustapposte a un trono, come se da esso si fossero appena alzate. Tale trono presenta una struttura a tre registri privi di profondità, in cui le linee curve che dovrebbero accennare alla spalliera e alla seduta risultano in realtà ribaltate su piani verticali, senza alcuna concessione alle leggi della prospettiva, mentre l'insieme risulta estremamente verticalizzato – cosa che Previtali spiega, come accennato, con uno sfruttamento "in senso gotico" di "una antichissima iconografia bizantina"²⁵. Se guardato in alcuni dei suoi elementi costitutivi – i cuscini di forma allungata, i drappi – il trono presenta analogie, più che con quelli rappresentati nell'arte gotica italiana, con i seggi – pur meno



²⁴ Cf. F. TODINI, *La pittura...*, cit., p. 112.

²⁵ Ibidem.



Madonna di San Beizio
Particolare del trono

complessi – che compaiono alle spalle delle figure erette di regnanti in miniature armene: si veda il ritratto del delfino Leone, il futuro Leone III (1269-1289) che orna un evangelario donato all'erede dal *catolicos* Costantino I, eseguito in Cilicia.

A questa stessa miniatura armena giova far riferimento per quanto riguarda alcuni elementi della decorazione, segnatamente i decori dei drappi e – soprattutto – i capitelli a fogliame che ornano i montanti posteriori del trono, e quelli su cui poggiano i bizzarri pinnacoli. Tali elementi si affiancano a un'insistente presenza di motivi di ispirazione genericamente "cosmatesca" che ornano i pilastri secondo figure che non seguono quello che sarebbe nella realtà il possibile incastro delle tessere del mosaico, e che – soprattutto – campiscono largamente cornici e modanature secondo modalità che sembrano sfuggire alla prassi più nota dei cosmati. A parte tali modalità "sospette",

a sinistra
Madonna di San Brizio
Particolare dell'angelo
orante di destra

Madonna di San Brizio
Particolare dell'angelo
reggicorona di destra



anche la semplice coesistenza di siffatte decorazioni "romane" con i citati elementi bizantini è difficilmente giustificabile e comunque assolutamente eterodossa per quella che abbiamo presunto essere un'opera umbra eseguita tra la fine del XIII e gli inizi del XIV secolo.

Nessuna delle opere due-trecentesche a noi note mostra il Bambino in atteggiamento benedicente col braccio decisamente rivolto verso il basso, a meno di non considerare figure centrali di politici, o comunque composizioni [si veda, in Orvieto, la *Madonna con Bambino* del monumento De Braye (m. 1282), di Arnolfo di Cambio²⁶] nelle quali il gesto sia indirizzato verso un committente o un astante raffigurato al suo fianco. Nella *Madonna* eseguita da Simone Martini per i Francescani di Orvieto (Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo) il braccio del Bambino ha una postura analoga, motivata però dal cartiglio che regge nella mano destra.

Analogamente, la figura del Cristo al coronamento della composizione non è infrequente nelle tavole gotiche, ma è usualmente risolta in una rappresentazione a mezzo busto, e non – come in questo caso – limitata alla raffigurazione del volto, sino allo scollo della veste. Tralasciando il volto del Bambino – frutto, come visto, di una manomissione successiva e ispirato a un tipo iconografico abbastanza diffuso nelle opere della prima metà del Trecento – le fattezze e le figure dei personaggi presentano alcune disparità tipologiche ed esecutive. Se nel Cristo barbato e nella Vergine tali varianti, più che a mani diverse, sembrano dovute alla ripresa di modelli di epoca e gusto differente, nelle mezze figure di angelo sono riscontrabili almeno due prassi esecutive, una più "bizantineggiante" nella marcatura netta delle occhiaie e del profilo, un'altra, ad esempio, che tratta più morbidamente gli incarnati, costruendo i volumi con un chiaroscuro più fuso, risentendo di echi ducceschi.



Arnolfo di Cambio
Monumento funebre
del Cardinale De Braye
particolare
della Madonna con Bambino
Orvieto
Chiesa di San Domenico

La *Madonna De Braye*, nella chiesa
pietana di San Domenico, attual-
mente in restauro, è stata eseguita
intorno al 1282; cfr. P. RIZZI, *Polibro
di Braya. La Madonna de Braye in San
Domenico a Orvieto*, Roma 1996, con
bibliografia.

Madonna di San Brizio
Particolare
prima del restauro del 1963



Salterio del Barone Giovanni
Or. 13804, f. 2v, particolare
1320 circa
Londra, British Library

Mentre le ali presentano piume minutamente individuate da lumeggiature, riconducibili genericamente a esempi cavalliniani – del resto a loro volta indubitatamente mutuati dalla "maniera greca", e ben presenti negli esempi di età paleologa cui Cavallini dimostra di aver attinto – altri elementi rimandano ad ambiti non italiani, e nuovamente ai citati esempi armeni: si pensi alle acconciature, con le ampie ciocche morbidamente trattenute dai nastri intrecciati, e al lembo della sopravveste che – come nelle analoghe figure della miniatura dell'evangelionario di Leone e in altri esempi armeni – ricade a coprire il braccio sinistro in ricche pieghe nei due angeli reggicorona, ladove nelle altre due figure angeliche spiomba senza risalto, anche a motivo dell'omogeneità cromatica col resto delle vesti. Bizzarro appare il motivo della retina intrecciata che trattiene i capelli della Vergine, al di sotto delle pieghe del velo; di estrema originalità la cintura, consistente non in un cordone tubolare, bensì in una passamaneria piatta, in cui i nodi aperti si susseguono a intreccio a segnare sotto il seno la florida figura. Sul manto spiccano le mani, sapientemente costruite con un'efficace resa dell'anatomia del gesto.

Gli elementi della rappresentazione sono distribuiti nell'opera secondo uno schema compositivo predeterminato sulla base di una riquadratura della tavola in due metà in senso orizzontale. Nell'assetto originale, prima delle trasformazioni del timpano, questa linea mediana doveva cadere a un metro da ciascuno dei due margini, esattamente sulla cintura della Vergine. Analogamente, nella metà superiore, la composizione era organizzata attorno al margine dell'occhio destro della figura principale, che costituisce il centro dell'aureola, a una distanza di 50 centimetri dai bordi laterali – si noti ancora il riferimento a un sistema di misure decimale – dal quale si diparte un sistema di linee lungo il quale va a organizzarsi la posizione delle altre figure. Del resto anche il pannello del velo intorno al volto della Vergine è risolto da una serie di pieghe piatte che sviluppano ognuna, costantemente, una larghezza di sei centimetri. Da un'analisi di queste emergenze si potrebbe essere tentati di dedurre per la tavola un'esecuzione di molto posteriore a quella corrente e lasciarsi

in alto
Simone Martini
Polittico di San Domenico
particolare
della Madonna con Bambino
Orvieto
Museo dell'Opera del Duomo

Madonna con Bambino
particolare della tavola
proveniente dalla Chiesa
di Santa Maria dei Servi
Orvieto
Museo dell'Opera del Duomo

tentare dal sospetto di trovarsi di fronte a un *pastiche* in stile, eseguito in un'epoca relativamente recente assemblando elementi "bizantini" a elementi "gotici".

Questa ipotesi è stata confrontata con i dati tecnici a disposizione, in particolare per quanto riguarda i pigmenti utilizzati nelle stesure pittoriche²⁷.

Eliminando le due misure eseguite su stuccature più recenti nei volti di Cristo e del Bambino, in cui compaiono pigmenti moderni, non si può dire che l'indagine dia un supporto convincente all'ipotesi del falso, pur non mancando di destare qualche perplessità.

La prima perplessità deriva dalla presenza di idrocarburi alifatici, testimoniata per il bruno della base del trono dalla gascromatografia; se essi corrispondessero all'uso di bitume come pigmento, dovremmo ragionare su una datazione almeno al XV secolo. Ma purtroppo – o per fortuna, a seconda della prospettiva – sappiamo anche che sostanze bituminose entrano spesso, insieme a oli o altri grassi, nella composizione dei famosi "beveroni", usati per far rivivere le tinte dei tempi antichi. Che la *Madonna della Stella* abbia avuto un trattamento di quel tipo è innegabile, anche solo dalla documentazione fotografica degli anni sessanta, o dall'appellativo di "Bruna Madonna" che le dedica Monsignor Rosatelli²⁸.

Ancor più gravida di conseguenze sarebbe la presenza di antimonio in alcuni incarnati, giacché una sua interpretazione come antimoniato di piombo (giallo di Napoli) ci condurrebbe addirittura alla seconda metà del XVII secolo; ma in realtà l'antimonio appare in quantitativi trascurabili rispetto agli elementi maggioritari (piombo e ferro), non tali comunque da comprovare con ragionevole certezza la presenza di un pigmento a base di antimonio²⁹. Gli altri elementi rilevati rimandano a pigmenti che non contrastano con la datazione più accettata della tavola, anzi semmai contrastano con una esecuzione di molto più recente: l'azzurrite e i verdi a base di rame; il cinabro nei rossi e nella composizione dei viola e dei bruni; poco usato invece negli incarnati risolti piuttosto con terre.

Va sottolineato poi l'uso estensivo di pigmenti a base di arsenico, probabilmente l'orpimento, che viene utilizzato sia per i gialli di alcune velature e di piccole decorazioni, che in miscela con terre e cinabro per i bruni, forse mescolato con indaco in alcuni verdi³⁰.

Tirando, a questo punto, le fila del discorso, la possibilità di datare con certezza – almeno per grandi periodi – l'esecuzione della tavola sembra farsi più remota via via che si prosegue nelle osservazioni tecniche, stilistiche e iconografiche; né queste consentono di delimitare intervalli di tempo all'interno dei quali aggiustare il tiro per la prosecuzione delle indagini. Va però tenuto presente un dato desumibile con sicurezza dalle vicende dell'opera: un dato legato – ancora una volta – alla storia della devozione.

Nel 1696 il Capitolo di San Pietro in Vaticano, accogliendo le istanze della diocesi di Orvieto e del Capitolo della Cattedrale, concesse alla *Madonna di San Brizio* la corona d'oro per le figure della Vergine e del Bambino. Tale pia usanza derivava da un legato di Alessandro Sforza di Borghese, risalente al 1636, che impegnava il Capitolo Vaticano a incoronare, appunto, quelle immagini della Vergine di cui fosse possibile documentare l'antichità delle origini, in uno con le virtù miracolose³¹. La cerimonia dell'incoronazione fu solennemente celebrata nel 1704, e diede luogo a una ricchissima e dettagliata documentazione, volta a dimostrare – pena l'esclusione dall'ambita onorificenza – l'estrema antichità dell'immagine. La prassi prevedeva infatti rigorosi accertamenti, che – insieme ai componimenti elogiativi e alle esercitazioni retoriche – sono rimasti agli atti dei rispettivi archivi, sia a Roma che a Orvieto, sotto forma di vere e proprie perizie giurate.

Ecco il racconto della vicenda: "La miracolosa Immagine detta in oggi la Madonna di San Brizio, nominavasi ne' secoli passati S. Maria prisca, ed ancora della Stella; e perche la chiesa di San Brizio fu demolita l'anno 1290, quando fu edificato il famoso tempio della Cattedrale di Orvieto, in cui fu trasferita la suddetta Immagine, e collocata in una delle più nobili cappelle dipinta dall'eccellente pennello di Luca Signorelli da Cortona, nonostante però ritiene il suo primo nome della Madonna di S. Brizio. incominciò la venerazione verso questa sacra Immagine nel quinto secolo dopo la venuta de' Goti in Italia, e continuamente Iddio si è degnato concedere per l'intercessione della sua Ss.ma Madre espressa in questa divota Immagine in campo dorato alla greca sopra tavola, agli Abitanti d'Orvieto speziali i soccorsi, sia nell'infermità, sia nelle penurie [...]. L'anno 1703, il Capitolo, e Canonici della sud. a Cattedrale supplicarono il nostro R.mo Capitolo a volerli onorare del dono della Corona d'oro per la prodigiosa Immagine col suo Bambino, ed esso, dopo avere avuto l'attestato del loro Vescovo, di essere Immagine antica, e miracolosa, cortesemente li com-



Drappo del trono, sezione stratigrafica. Si individuano a partire dal basso: preparazione a gesso e colla priming; colore bruno del fondo ottenuto con due campiture sovrapposte, la prima aranciata la seconda verde; campitura rosa eseguita in due livelli, con velatura in lacca; spesso strato giallo della decorazione

di dove chiarire però che le indagini TENEVA, radiografia e fluorescenza, sono state eseguite nelle fasi del restauro, quando gli interventi non erano ancora chiesti e non sempre la scelta dei punti di analisi è funzionale a trovarvi risposte. Lo stesso accade per la campionatura in sezione stratigrafica.

27. ROSATELLI, *op. cit.*, p. 18. Che la cura degli anni sessanta abbia lasciato tracce residue del "beverone", in particolare nella parte inferiore più scura, possiamo testimoniare per gli poi faticosamente rimossi.

28. Tenere il dato che rispetto alle stesse misure effettuate, tali tracce sono rilevate solo nel settore rifronto del Cristo e sulle due mani del Bambino.

29. Una miscela di indaco e orpimento, segnalata anche dal Cennini nel cap. III per "verde da erbe e da verdura", spiegherebbe la natura di verdi in cui il rame non compare affatto. Nei quali si trovano sia il rame che il piombo, invece, si dovrebbe trattare di misure sovrapposte, dato che l'arsenico altera i composti di rame, come il giallo di piombo.

30. Oltre che presso l'Archivio dell'Opera del Duomo a Orvieto (ringraziata per la segnalazione Laura Andreola) la documentazione sull'incoronazione è conservata presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, nel fondo dell'Archivio del Capitolo di S. Pietro (serie *Lettere Coronate*, art. 19, nn. 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16). La notizia della concessione del privilegio già nel 1696 – che coincide con quanto asserito dalla letteratura a stampa e dalla documentazione "ufficiale" successiva – si ricava da un indice con carte non numerate, al giorno 16 luglio.

piacque li 8 ottobre del med.o anno. Et alli 8 Giugno 1704 Mons. Alessandro Casale Can.co della nostra Basilica Vaticana consegnò due Corone di valuta ambedue di scudi 116, 85, et incontanente con la maggiore solennità, e venerazione furono collocate sopra le venerabili teste di Gesù, e di Maria alla vista di molto popolo si Ecclesiastico, che secolare, e ne rogò l'atto il Notajo Carlo Pontano della Città di Orvieto³².

Il Silvestrucci, canonico Vaticano, redige un'accurata descrizione, che parte dall'osservazione del supporto: "Il quadro (ov'ella è delineata) si scorge chiaramente composto di tre tavole di legno accoppiate; ed è questo alto otto palmi Rom., e più di quattro largo, e di buona grossezza". Segue una dettagliata rassegna dell'immagine, che appare largamente corrispondente a quella esistente, pur essendo le dimensioni (un palmo romano equivale a circa 22,3 centimetri) leggermente inferiori³³.

A questo punto ci è sembrato utile ripercorrere a ritroso la storia documentaria della tavola – o delle tavole? – per porla a confronto con quanto oggi rilevabile sulla materia dell'opera.

Intanto sappiamo per certo che all'atto del restauro del 1963 la tavola era centinata; essa aveva in effetti due "tavole" arrotondate aggiunte lungo i lati obliqui della cuspidata. Era inoltre provvista di una cornice modanata, applicata direttamente sulla pellicola pittorica, cui si sovrapponeva per circa quattro centimetri. L'interno di questa cornice corrisponde perfettamente alle profonde incisioni che corrono lungo i margini, inferiore e laterali, a una distanza dal bordo compresa tra 3,8 e 4,2 centimetri. Confrontando la foto degli anni sessanta con un'illustrazione riportata tra le stampe che corredano la *Storia del Duomo di Orvieto* del Della Valle, pubblicata a Roma nel 1791, si può dire che esse coincidono ampiamente, a parte la maggiore complessità della cornice, che nell'incisione è rettangolare ma con due spicchi a centina, e ornata da un'ampia iscrizione: varianti, queste, che potrebbero essere dovute a una libera reinterpretazione dell'"ornato" da parte del disegnatore. È dunque probabile che la differenza nelle misure citate dal Silvestrucci dipenda proprio dalla presenza della cornice che riduceva il campo del dipinto di circa 8 centimetri sia in altezza che in larghezza. Tale incisione è di poco precedente all'edizione del volume³⁴ e vale a completare le informazioni desumibili dal Silvestrucci, rendendo possibile affermare con ragionevole certezza che la tavola attuale è la stessa che esisteva alle soglie del XVIII secolo e che è stata insignita delle corone d'oro nel 1704.

Dell'applicazione di queste due corone restano tracce evidenti sopra le teste della Vergine e del Bambino; i fori essendo proporzionali al notevole peso e al non indifferente valore dei due oggetti. Dunque nel 1704 la tavola – molto verosimilmente – esisteva già. Non solo, ma – non si può escludere – poteva aver già avuto sulla sua superficie ornamenti diversi, essendo oggi impossibile documentare con certezza la data dei fori – e in alcuni casi delle teste stesse dei chiodi – rimasti numerosissimi su tutta la superficie. Dalle immagini fotografiche a noi note, successive al 1940, è evidente che la tavola recava numerosi ornamenti quali collane a più fili di perle e catene con pendenti, bracciali e orecchini, nonché la stella sulla spalla destra, che è l'unico ornamento conservatosi, forse quale elemento distintivo dell'immagine e della sua denominazione tradizionale, anche dopo il restauro del 1963³⁵. Inoltre, a quella data, doveva già aver subito un cambiamento di forma rispetto all'originale, ed essere stata ridotta a centinata. La forma arrotondata potrebbe testimoniare una modifica collegata al montaggio nella cappella ultimata dallo Scalza nel 1587, con un altare ornato di marmi rossi e bianchi, che ospitò una *Madonna di San Brizio* dal 1587 fino al citato montaggio nella Cappella Nova, nel 1622³⁶. Queste due date non possono essere ignorate in un'ipotesi di contestualizzazione degli interventi di trasformazione citati. La prima – 1587 – appare forse più plausibile, anche in considerazione delle analogie con la sorte subita dalla già citata *Madonna dei Raccomandati* di Lippo Memmi – oggi nella cappella del Corporale –, anch'essa ridotta – come si è scoperto durante i recenti restauri – da cuspidata a centinata per inserirla in uno degli altari tardomanieristi del Duomo³⁷.

A questo punto, tentando di trarre – se non una conclusione – una serie di ambiti in cui incanalare futuri, auspicabili approfondimenti, possiamo dire che le ipotesi di lavoro percorribili sono due – che la tavola sia in effetti un dipinto medievale, due-trecentesco. Le singolarità rilevate andrebbero rivisitate con una più ampia campagna di confronti, stilistici e iconografici, tali anche da verificare il corpus ascrivibile al nostro ignoto Maestro, in modo più esauriente di quanto sin qui proposto³⁸. Anche la *vetusta questio* dell'uso del legante oleoso potrebbe essere utilmente verificata,



La Madonna di San Brizio
incisione settecentesca
dal Della Valle (ed. 1791)

32. Ivi, n. 28, c. 28r; copia dell'atto del notaio Pontano è al n. 4, cc. 142r-143r.

33. Ivi, n. 4, c. 142r-159r: 146r ss.

34. La tavola, numerata XXXVII, era nell'iscrizione i nomi degli esecutori Pet. Castellucci delin.; Ubertus Vincent sculp.

35. La stella sulla spalla è costituita da una lega ternaria di oro, argento e rame, come rivelato dalla risonanza di fluorescenza X.

36. Cf. L. ANDREANI, cit., docc. 286 bis; 317-323; 325-330.

37. Riguardo alla questione delle tavolette aggiunte per mutare la forma della tavola, Mons. Rosatelli (op. cit., pp. 27-28) cita il documento già pubblicato da Fumi (p. 387) dal quale risulta un pagamento a Pietro di Puccio per la pittura di tre tavolette e quattro pezzi di cornice e per altre pitture fatte per apporre "super maiestatem tabule" (1368, dicembre 16) e, basandosi sull'aspetto dell'opera nel 1954 crede di poter identificare le "tavole" in questione con le due aggiunte del coronamento e con la piccola asse orizzontale, che interpreta come falsa. Tale ipotesi sembra però non percorribile per la data ancora "gotica" del documento (perché modificato, in quel periodo, secondo uno schema sifattico) e comunque il documento cita lavori di pittura, mentre le tavolette erano semplicemente donate.

38. Le opere iscritte sinora al Maestro ne farebbero un esponente sui generis della pittura umbra, attribuendogli unicamente opere orvietane: oltre alla più volte citata opinione di Previti, cfr. F. TORELLI, *La pittura...* cit.



La tavola prima del restauro del 1963



La Madonna di San Brizio nell'altare della Gloria: la foto è databile tra 1940 (restauro Pellucchioli) e 1963 (restauro Mancini)

non tanto con più approfondite analisi sull'oggetto, quanto lavorando su confronti, in base a una più consistente campionatura di altre opere verosimilmente assimilabili per epoca e origine.

Va notato, per inciso, che in una fase delle nostre riflessioni ci si è affacciata l'idea che fosse possibile risolvere il problema accertando una datazione del supporto ligneo mediante una dendrocronologia o con prove quali il Carbonio 14. D'altronde non necessariamente determinare l'antichità del legno avrebbe coinciso con il provare un'esecuzione coeva della pittura.

Certo, se la datazione del supporto ci conducesse a epoche di molto più vicine ciò renderebbe di necessità percorribile solo la seconda ipotesi:

- che la tavola sia un falso cinque-seicentesco, dipinto in seguito alla perdita o alla rovina di un originale; "falso" nel senso moderno del termine, eseguito cioè col preciso, sapiente intento di nascondere la falsificazione, con il ricorso a materiali e stilemi "antichi".

In tal caso anche la possibilità del rinvenimento - più o meno fortuito - di documenti scritti risulta assai poco probabile, dato che interesse evidente dei committenti dell'operazione sarebbe stato proprio renderla il meno palese possibile, anche per i posteri.

Esiste in realtà una possibilità in certo modo "ulteriore" rispetto alle precedenti, che potrebbe essere supportata dai documenti e che avrebbe il pregio di mettere in nuova luce le riflessioni formulate sulle "singolarità" dell'opera.

Amesso che la tavola sia due-trecentesca, essa costituirebbe comunque, in qualche modo, una sorta di "falsificazione" dell'opera che già esisteva nel XII secolo, già documentata come oggetto di una radicata devozione nel 1199. L'autore di tale "falsificazione" non avrebbe potuto prescindere dall'opera persistente e avrebbe quindi finito col produrre qualcosa di assai diverso dalle Madonne col Bambino a lui coeve. A differenza del possibile falsario seicentesco, egli avrebbe attinto elementi bizantini presenti nell'originale fondendoli con tratti tipici della pittura gotica per creare un oggetto devozionale che non rompesse la continuità con la tradizione precedente.