

SIMONE MARTINI (Siena 1284 ca. -
Avignone 1344)

Polittico di S. Domenico

*Madonna con Bambino tra i Santi
Domenico, Pietro, Maria Maddalena
e Paolo.* Firmato e datato nel pan-
nello centrale... N. DE SENIS ME
PINXIT... A.D. MCCCXX...

Tempera su tavola

cm. 113 x 257.

Orvieto - Museo dell'Opera del Duomo

La critica non è concorde sulla paternità del polittico [Tav. VIII] che è stato anche riferito alla bottega di Simone Martini o a Lippo Memmi. Lo ritengono interamente di Simone il Cavalcaselle (1861 e 1864) ed il Berenson (1918 e 1932); lo Jacobsen (1907) l'attribuisce a Lippo Memmi, mentre lo giudicano opera di collaborazione il Van Marle (1920 e 1934), il Toesca (1951), il Paccagnini (1955) e il Carli (1959). Più recentemente il Caleca (1977) lo ritiene autografo e così la Padovani (1979), mentre l'ipotesi di una collaborazione con Lippo Memmi è stata riproposta dalla De Benedictis (1979).

Come riferisce il Cavalcaselle (1864), il polittico fu commissionato per l'altare maggiore della Chiesa di S. Domenico di Orvieto da Trasmondo vescovo di Soana, identificabile in Trasmondo di Spinello Monaldeschi eletto vescovo nel 1312 (Ughelli, 1718), il quale avrebbe pagato la somma di cento fiorini d'oro a Simone Martini. È da precisare che il documento citato dal Cavalcaselle e ripreso successivamente da altri (Paccagnini, 1955) è stato pubblicato dal Fumi (1907). Si tratta della "Cronaca" dell'Ordine domenicano, in pergamena, scritta nella metà del XIV secolo da Fra' Giovanni di Matteo del Caccia, dove si parla di questo importante personaggio dei Monaldeschi e si fa menzione del pagamento di cento fiorini per una tavola (identificata dal Fumi stesso nel polittico qui esaminato) destinata all'altare maggiore della "Cappella". Nel documento viene ricordata più volte la grande devo-

zione di Trasmondo per S. Maria Maddalena; non a caso quindi egli si ritrova effigiato nel pannello della *Santa*.

Il Waley (1952) invece identifica erroneamente il committente con Beltramo Monaldeschi vescovo di Orvieto dal 1328. Ciò può essere escluso dalla data apposta sul polittico, relativa al 1320 o di poco oltre, che, benchè frammentaria, non può variare di molto a causa dell'esiguo spazio della lacuna che potrebbe essere integrata solo con l'aggiunta di una o due asticelle e non di altre cifre romane. In proposito riporto la preziosa testimonianza del Cavalcaselle che redasse in data 1 luglio 1861, una scheda assai attenta dell'opera anche sotto l'aspetto del-

22. Pannello raffigurante S. Pietro, prima del restauro.



la conservazione: "...sotto l'iscrizione, osservata con cura, dice Simon de Senis me pinxit die IV [mensis] [nii] MCCCXXII". Mentre nel 1896 G.F. Gatti leggeva "S...on de Senis me pinxit... de MCCCXXI...". Va anche considerato che la data 1320 è stata ritenuta valida da tutta la critica anche in base a considerazioni di carattere stilistico, e il Boskovits la pone al 1322 o 1323 (1974), mentre il Volpe (1982) tra il 1320-21.

Dalla testimonianza offerta da un disegno di J.A. Ramboux - pittore tedesco - che nel suo viaggio in Italia fu ad Orvieto negli anni 1820, 1835-36 (Hueck, 1980), risulta

che parte del polittico, cioè il *S. Domenico e S. Maria Maddalena*, era stato inserito nel monumento de Braye di Arnolfo di Cambio. La tavola fu trasportata a Parigi durante l'epoca napoleonica e in seguito restituita (Cavalcaselle, 1864). Secondo il Boccolini (scheda dell'inventario della Soprintendenza del 1939-40) il polittico era posto nel coro interno del Convento dei Padri Domenicani, come già asserito dal Cavalcaselle (1861). L'attuale collocazione nel Museo dell'Opera risale al 1870 circa (Fumi, 1891); nel 1873 è citato già "in loco" dal Pennacchi.

L'opera ci è giunta incompleta: manca

23. Pannello raffigurante *S. Maria Maddalena*, prima del restauro.



24. Pannello raffigurante *la Madonna col Bambino*, prima del restauro.



di almeno due pannelli, delle cuspidi, dei pinnacoli e forse della predella. Di quest'ultima il Caleca (1977) propone di riconoscere alcuni elementi negli apostoli di Birmingham e di Boston. Tuttavia la forma delle due tavolette ed il tipo di punzonatura (come cortesemente mi comunica F. Todini) non sembrano adattarsi al polittico di S. Domenico. Prima del restauro era stata ricostruita un'artificiosa simmetria: il *S. Domenico* era stato posto a fianco del *S. Paolo*, in una collocazione che non poteva essere quella originaria. Il *Santo* infatti volgeva le spalle alla *Madonna* invece di guardare nella

sua direzione.

Dopo il restauro il *S. Domenico* è stato posto all'estrema sinistra del polittico come probabilmente si trovava in origine. È possibile che ad esso, specularmente, nei pannelli mancanti, corrispondesse un altro *Santo domenicano*, ad esempio *S. Pietro Martire* come nel polittico di Pisa; alla *Maddalena* corrispondeva un'altra Santa che potrebbe identificarsi in *Santa Caterina d'Alessandria*, data la destinazione domenicana dell'opera.

Il restauro, ha evidenziato l'alta qualità della pittura tanto da fare escludere l'ipotesi

25. Pannello raffigurante S. Paolo, prima del restauro.



26. Pannello raffigurante S. Domenico, prima del restauro.



della collaborazione di Lippo Memmi o di altri maestri. L'ideazione e l'esecuzione appaiono infatti unitarie e coerenti. L'intervento della bottega si può riconoscere, semmai, nella finitura di alcune parti la cui qualità appare meno sostenuta (le mani della *Vergine*, alcuni tratti di *S. Pietro*). Si può pertanto concordare con la Padovani (1979) nel sostenere che "...Nessuna delle personalità note nell'ambiente martiniano presenta caratteri paragonabili a queste tavole dove l'eleganza della composizione si riflette nel disegno finissimo degli occhi allungati, del piegare dei panni, delle decorazioni in una rispondenza ritmica che è solo di Simone".

Lo stile dell'artista senese, quale appare dalle opere di questo periodo orvietano (il polittico qui presentato, quello per S. Francesco, quello di Boston e un quarto già in Sant'Agostino, ora smembrato tra Colonia, Cambridge e una collezione privata) si differenzia, rispetto al goticismo francesizzante, dalle opere precedenti, quali la *Maestà* di Siena (1315), il *S. Ludovico* di Napoli (1317) ed il polittico di Pisa (1319), per una maggiore monumentalità di proporzioni e per una plasticità resa più dai rapporti cromatici che dallo svolgersi sinuoso della linea.

In queste opere l'artista non smorza la luminosità dei toni col chiaroscuro, ma incurva le superfici intensificando il pigmento lungo i margini delle figure. L'apparente somiglianza delle immagini offre lo spunto a infinite, sottilissime variazioni figurative: nelle movenze della testa, delle mani, nello svolgersi dei bordi dei manti, nell'annodarsi dei veli della *Maddalena* e della *Vergine* che non scadono mai a sigle convenzionali.

BIBLIOGRAFIA

- F. UGHELLI, *Istoria sacra, sive de Episcopis Italiae* (Romae 1647) vol. III (2^a ed.), Venezia 1718, col. 747
 L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, Firenze 1792 (Milano 1823) vol. I, p. 35
 T. PICCOLOMINI ADAMI, *Guida storico artistica*

della città di Orvieto e suoi contorni, Siena 1883, pp. 220-252

G.B. CAVALCASELLE, J.A. CROWE, *A New History of painting in Italy*, II, Londra 1864, p. 69 nota 2

L. FUMI, *Orvieto - Note storiche e biografiche*, Città di Castello 1891, p. 85

Gallerie Nazionali Italiane. Notizie e documenti anno II Roma 1896 di G.B. Cavalcaselle e Gio. Morelli 1861-62 e raccolte con grandissima cura del G. Francesco Gatti vicesegretario nei Musei e Gallerie del Regno pp. 319-20

G. B. CAVALCASELLE, J.A. CROWE, *Storia della pittura in Italia*, vol. III, Firenze 1899, pp. 53-54

A. GOSCHE, *Simone Martini*, Leipzig 1899, pp. 23-26 e 108

Ephemerides Urbesetanae, a cura di L. Fumi, *Cronaca di Luca di Domenico Manente* (1174-1413) in *Rerum Italicarum Scriptores*, n.s. Città di Castello 1904, p. 291

27. Particolare del disegno del taccuino del Ramboux raffigurante il pannello della *Maddalena* e del *S. Domenico*.



- L. FUMI, *Estratti della Cronaca di fr. Giovanni di Matteo del Caccia, domenicano di Orvieto*, in "Bollettino della Regia Deputazione di Storia Patria per l'Umbria", vol. XIII, 1907, fasc. I-III, p. 197
- E. JACOBSEN, *Sieneisiche Meister des Trecento in der Gemaldegalerie zu Siena*, Strassburg 1907, p. 32
- A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol. V, pp. 600-601, Milano 1907
- B. BERENSON, *Essays in the study of Sieneese painting*, New York 1918, p. 21, nota 7
- P. PERALI, *Orvieto - Note storiche di tipografia e di arte dalle origini all'800*, Orvieto 1919, p. 99
- R. VAN MARLE, *Simone Martini et les peintres de son école*, Strassbourg 1920, p. 4 e pp. 21-23, 28
- R. VAN MARLE, *The development of the Italian Schools of painting*, The Hague 1925, vol. II, pp. 192-194 e vol. V, p. 92
- V. ANDREYEV, *Some Paintings of the Sieneese School in the Museum of fine Arts Moscow*, in "The Burlington Magazine" n° CCLXX, vol.

- 47 sett. 1925, p. 157 nota 15, pp. 159-160
- E. CECCHI, *Trecentisti Senesi*, Roma 1928, pp. 101-102
- B. BERENSON, *The Italian Painters of the Renaissance*, Oxford 1932, pp. 161-163
- R. VAN MARLE, *La Scuola della pittura italiana*, vol. II, L'Aia 1934, pp. 206-209
- A. DE RINALDIS, *Simone Martini*, Roma 1936, pp. 69-84
- P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana. Il Trecento*, Torino 1951, p. 528
- E. SANDBERG - VAVALÀ, *Simone Martini*, Firenze 1952, pp. 3-4
- D. WALEY, *Medioeval Orvieto. The Political History of an Italian City-State, 1157-1334*, Cambridge 1952, p. 153
- E. SANDBERG - VAVALÀ, *Sieneese Studies*, Flotenze 1953, pp. 122-124
- E. CARLI, *La Pittura Senese*, Milano 1955, p. 68
- G. PACCAGNINI, *Simone Martini*, Milano 1955, pp. 123-124
- G. PACCAGNINI, *Note sull'arte di Simone Martini*, Nantes, 1955; p. 4
- C. GNUDI, *Grandezza di Simone*, in *Scritti di Storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, Roma 1956, pp. 87-100

28. Particolare del disegno del taccuino del Ramboux, raffigurante il pannello della Maddalena posto nel Monumento del Bray.



29. Pannello della Maddalena. Particolare del committente, il vescovo Trasmundo Monaldeschi; foto a luce radente.



- K. STEINWEG, *Beiträge zu Simone Martini und seiner Werkstatt*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz" VII, 1956, p. 164
- C. VOLPE, *Precisazioni sul "Barna" e sul "Maestro di Palazzo Venezia"*, in "Arte antica e moderna", 1960, p. 149, p. 156 nota 3
- E. CASTELNUOVO, *Un pittore alla corte di Avignone*, Torino 1962, p. 76
- E. CARLI, *Il Duomo di Orvieto*, Roma 1965, p. 79 e nota 1 p. 91
- C. VOLPE, *Simone Martini e la Pittura Senese*, Milano 1961
- T. TERRACINA - C.M. BARTELLA, *Orvieto 1967*, p. 24
- C. DE BENEDECTIS, *Sull'attività orvietana di Simone Martini e del suo seguito* in "Antichità viva", anno VII, n. 3, 1968, pp. 3-9
- V. MARIANI, *Simone Martini e il suo tempo*, Napoli 1968, p. 43
- F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli*, Roma 1969, p. 130 e nota 92
- M. CRISTINA GOZZOLI *L'opera completa di Simone Martini*, Milano 1970, tavv. XVIII, XIX, n. 10
- A. GARZELLI, *Musei d'Italia, Orvieto Museo dell'Opera del Duomo*, Bologna 1972, p. 14
- M. BOSKOVITS, *A dismembered Polyptych. Lippo Vanni and Simone Martini* in "The Burlington Magazine" 1974, II, vol. CXVI n. 6, 1976, p. 3 e nota 4
- A. CALECA, *Tre polittici di Lippo Memmi. Un'ipotesi sul Barna e la bottega di Simone e Lippo*, 2, in "La critica d'arte" 1977, fasc. 151, pp. 55-80
- P. TORRITI, *La Pinacoteca nazionale di Siena. I dipinti dal XII sec. al XV sec.*, Genova 1977, p. 86
- C. DE BENEDECTIS, *Pittura Senese, 1330-1370*, Firenze 1979, pp. 17-19
- S. PADOVANI, *Una tavola da Castiglione d'Orvia restaurata di recente* in "Prospettiva", 1979, n. 17, pp. 82-88
- I. HUECH, *Le copie di Johann Ramboux da alcuni affreschi in Toscana ed in Umbria* in "Prospettiva" 1980, n. 23, p. 8, nota 6.
- C. VOLPE, in *Il Gotico a Siena* Catalogo della Mostra. Siena 1982 p. 178.

NOTE TECNICHE

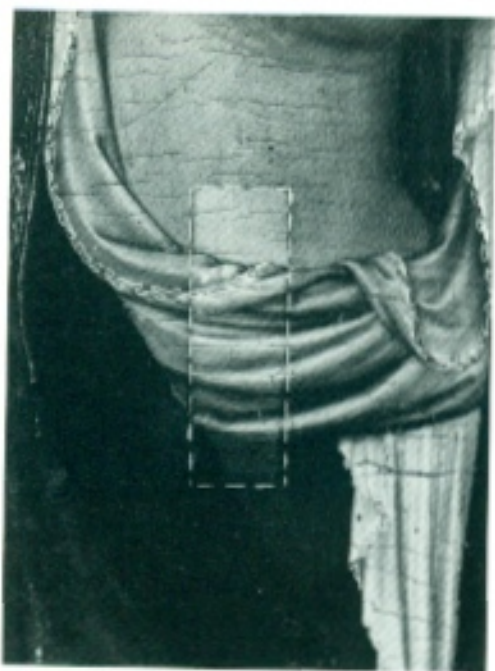
Ognuno dei cinque pannelli è formato da un'unica asse, probabilmente in legno di

pioppo, con le fibre disposte in verticale; le cornici modanate sono in parte costituite da listelli sagomati incollati e inchiodati sul piano delle tavole, in parte modellate con uno stucco a base di gesso e colla animale, forse aggiunto di biacca e olii siccativi. Sul retro di tutti i pannelli sono visibili alcuni segni lasciati da uno strumento, utilizzato nella lavorazione del supporto, probabilmente un'accetta, e le tracce di una traversa orizzontale, appartenente alla carpenteria originale del polittico, oggi perduta.

Su tutte le tavole è presente un'incamottatura, forse in tela di lino, stesa probabilmente sull'intera superficie, comprese le cornici modanate; la preparazione, realizzata in più strati, è costituita da un amalgama di gesso e colla animale, e raggiunge lo spessore di circa un millimetro.

La pellicola pittorica è costituita da pigmenti legati da tempera all'uovo, tra i quali sono riconoscibili: lacche verdi nei risvolti dei manti della *Vergine* e della *Maddalena*; lacche rosse e viola nei manti della *Maddalena* e del *Bambino*; azzurrite e forse lapislazzuli nel manto della *Madonna*. Gli incarnati sono costruiti con sottili pennellate di toni rosati sovrapposte ad uno strato in terra verde; tracce di disegno preparatorio sono visibili sul manto viola del *Bambino*. Eseguiti a foglia d'oro applicata a guazzo su bolo rosso tutti i fondi e le cornici modanate; a foglia d'argento su bolo rosso una delle chiavi di *S. Pietro* e la spada di *S. Paolo*; con foglia d'oro a missione le decorazioni dei manti, una delle chiavi del *S. Pietro*, gli ornamenti dei libri dei Santi *Domenico* e *Pietro*, e dello scrigno della *Maddalena*. Incisi i contorni di tutte le figure per delimitare le zone da dorare; bulinate a stampo le aureole e le decorazioni dei fondi. I risvolti dei manti della *Vergine* e della *Maddalena* sono eseguiti con una foglia d'argento velata con una lacca verde, successivamente raschiata con uno strumento a denti sottili ed appuntiti, quasi a creare un effetto di cangiante.

I cinque pannelli dello smembrato polittico hanno subito almeno due interventi



30. Pannello della Madonna. Particolare del velo con tassello di palatura.



31. Pannello della Madonna. Particolare dell'iscrizione con la data.



Sollevamento pell. pinnacola e preparazione



Attiche staccate



Sollevamento pell. pinnacola



Radipimento



di restauro identificabili come tali. Al primo, piuttosto antico, sarebbero riconducibili alcune riprese dei fondi e dei risvolti dei manti, e la perdita di parte del colore sulla figura della *Madonna*, forse a causa di un'incauta pulitura. Il secondo, databile agli inizi del Novecento come suggerirebbe l'utilizzazione di chiodi e viti di tipo "industriale", avrebbe provveduto al risarcimento con inserti lignei delle mancanze nelle cornici; al ripristino delle dimensioni nei pannelli con il *S. Pietro*, il *S. Paolo* e la *Madonna* con il *Bambino*; all'applicazione di un sistema di bloccaggio sulla spaccatura che corre verticalmente lungo il margine sinistro del pannello con la *Maddalena*; alla stuccatura del retro di tutti i pannelli e degli inserti lignei; al risarcimento di tutte le lacune di profondità dello strato pittorico, alcune forse causate da corone metalliche poste per devozione sulle teste divine.

Nel supporto sono mancanti numerose

parti delle cornici modanate, integrate con inserti lignei fissati con viti e chiodi in ferro; gravemente lacunose le zone inferiori dei pannelli con il *S. Pietro* e il *S. Paolo*, integrate mediante l'applicazione di assi poste ortogonalmente all'andamento delle fibre dei supporti originali e ad essi collegate con traverse in legno avvitate sul retro delle due parti; integrata la parte mancante della zona inferiore del pannello con la *Madonna* e il *Bambino* mediante l'applicazione di un listello direttamente avvitato nello spessore della tavola originale; la parte inferiore del pannello con la *Maddalena* è bloccata con un'asse posta ortogonalmente alle fibre della tavola trecentesca, mentre la spaccatura verticale dello stesso pannello è attraversata da tre cavalieri in ferro avvitati ai due margini della fessura. Ciascun retro è stato stuccato con un amalgama pigmentato a base di gesso e colla animale; numerosi ed estesi attacchi di insetti xilofagi sono presenti su tut-

32. Grafici dello stato di conservazione del polistico.



ti i pannelli e alcuni difetti di struttura sono visibili nella tavola con il *S. Pietro*.

Sono stati riscontrati difetti di adesione tra supporto, incamottatura e strati preparatori su tutti i pannelli, soprattutto in prossimità delle lacune stuccate: il fenomeno è probabilmente da collegare all'eccessiva trazione esercitata dalla stuccatura di restauro, molto ricca di legante. I distacchi risultano particolarmente gravi ed estesi sul pannello della *Maddalena*, probabilmente anche a causa degli inadeguati sistemi di bloccaggio del supporto, che hanno costretto ma non impedito i movimenti della tavola.

Per la pellicola pittorica, numerosi sono i difetti di coesione sul manto della *Vergine*; difetti di adesione agli strati preparatori in particolare sui manti del *S. Domenico* e della *Maddalena*; nella figura della *Vergine* risultano perdute una zona dell'incarnato della guancia sinistra, di cui è rimasto il solo colore verde di preparazione, e la quasi totalità della stesura finale nell'azzurro del manto; consunta in molte parti la doratura dei fondi; del tutto perduta la doratura nell'aureola del *S. Pietro*; della quale restano sull'imprimitura solo le tracce delle decorazioni impresse con il bulino; caduta quasi integralmente l'argentatura della spada del *S. Paolo* e sulla chiave del *S. Pietro*; una lacuna causata da una bruciatura di candela sull'orecchio di *S. Domenico*; un'alterazione del colore ad andamento irregolare (da ritenersi permanente in quanto non si sovrappone ma interessa l'intero strato pittorico) sulla fronte del *S. Paolo*; completamente ridipinti i risvolti del manto della *Vergine* e il manto della *Maddalena*; uno strato bruno di protettivi alterati ottunde la leggibilità della materia originale.

Supporto: rimozione di tutti gli inserti lignei e delle parti aggiunte nei precedenti restauri; rimozione degli antichi chiodi che in origine assicuravano i pannelli alla struttura di sostegno della carpenteria; risarcimento della fessurazione sul pannello della *Maddalena* e dei difetti di struttura sul pannello del *S. Pietro* mediante l'inserzione di

cunei in legno diiglio fissati con una resina vinilica in emulsione; risarcimento di alcune delle mancanze dei piani di fondo dei pannelli mediante tasselli lignei applicati con una resina vinilica in emulsione; rimozione meccanica dello strato di stucco che ricopre il retro di tutti i pannelli; consolidamento del legno di supporto con impregnazioni successive di una resina acrilica in soluzione.

Strati preparatori: risarcimento dei difetti di adesione mediante infiltrazioni locali di un alcool polivinilico; rimozione meccanica di tutte le stuccature;

Pellicola pittorica: risarcimento dei difetti di adesione agli strati preparatori con infiltrazioni locali di un alcool polivinilico; rimozione con solventi e/o miscele basicosolventi degli strati sovrammessi al colore originale; risarcimento dei difetti di coesione dell'azzurro del manto della *Madonna* con impregnazioni successive di una resina acrilica in soluzione; stuccatura con un amalgama di gesso e colla animale delle lacune di profondità reintegrabili; reintegrazione eseguita a velatura per le mancanze di patina, ad abbassamento di tono nelle cadute di colore e preparazione, a "tratteggio" nelle lacune stuccate; verniciatura finale di protezione con una resina sintetica.

Intervento effettuato dalla Coop. C.B.C. Anno 1979

Restauratori: Carla Bertorello, Barbara Brillarelli, M. Grazia Chilosi, Giovanna Coppola, Giovanna Martellotti, Paola Passalacqua, Daniele Rossi, Vivien Ruesch, Lucia Tito, Sabina Vedovello, Bruno Zanardi.

restaurata di recente, in "Prospettiva" n. 17, aprile 1979, pp. 84 e 86.

J. BRINK, *La sainte Catherine d'Alexandrie de Simone Martini, un retable orvietan et la mystique de S. Bonaventura* in "Bulletin de la Galerie Nationale du Canada" n. 3 (1979-80) 1982 pp. 37-56.

C. VOLPE, in *Il Gotico a Siena* Catalogo della Mostra, Siena 1982 p. 182.

M. LONJON, *Quatre médaillons de Simone Martini - La reconstitution du retable de l'église San Francesco à Orvieto* in "La revue du Louvre et des Musées de France", Juin 1983.

NOTE TECNICHE

Il dipinto è costituito da uno scomparto centrale e da un coronamento a tre cuspidi. Lo scomparto centrale è formato da due assi disposte verticalmente; a queste si sovrappongono alcuni listelli modanati a formare una cornice archiacuta, e una serie di listelli con le fibre disposte in orizzontale ad aumentare lo spessore della tavola nella parte alta; il coronamento è composto da tre assi disposte verticalmente, con quella centrale a forma di triangolo isoscele cui si affiancano le due laterali, di forma irregolare; anche qui le cornici sono composte da listelli modanati applicati al piano di fondo. Sul retro dell'intero dipinto sono riconoscibili i segni paralleli lasciati probabilmente da una sgobbia a taglio largo.

Sull'intera superficie della tavola, comprese le cornici, sono incollate striscie di tela, forse di lino, che separano il legno di supporto dall'imprimitura; questa costituita da un amalgama di gesso e colla animale, è di colore bianco e di spessore piuttosto sottile.

La pellicola pittorica è costituita da pigmenti legati da tempera all'uovo; gli incarnati sono ottenuti con una tessitura di sottili pennellate su una preparazione in terra verde; le ali dei *Troni*, del *Cherubino* e del *Serafino* sono dipinte sulla doratura del fondo con velature di lacca rossa e blu; a foglia d'oro applicata a guazzo su bolo rosso sono: il fondo dello scomparto centrale all'interno della cornice archiacuta, il fondo del coro-

namento a cuspidi, i due clipei con i *Troni*, i bordi delle vesti della *Madonna* e del *Cherubino*, e le borchie del libro del *Cristo*; le decorazioni dei manti sono sempre a foglia d'oro, ma applicata a missione. I risvolti dell'abito della *Vergine*, la cornice delle cuspidi e il fondo intorno ai due clipei sono eseguiti con foglia d'argento applicata a guazzo su bolo rosso; sull'abito della *Madonna* l'argentatura è data come preparazione ad uno strato di colore verde semitrasparente; sulle cornici e sul fondo la presenza di alcune tracce di uno strato di vernice di colore giallo-arancio fa ipotizzare una "meccatura" di queste zone. Le sagome di tutte le figure sono delimitate da incisioni per separarle dalle zone da trattare con lamine metalliche; le aureole, le decorazioni della cornice dello scomparto centrale, i troni e i bordi del manto della *Vergine* sono bulinate a stampo.

Il dipinto ha subito numerosi interventi di manomissione e restauro. Forse contemporanea allo smembramento del polittico di cui il dipinto doveva essere la parte centrale è l'aggiunta della cornice a complesse volute e motivi vegetali, nonché di due traverse, con rinforzi in ferro avvitati sia alla tavola originale che alla nuova cornice, e di alcuni dei listelli dorati che completano le cuspidi.

Sembra invece posteriore l'applicazione sul retro della tavola di rinforzi metallici che fissano il coronamento superiore allo scomparto centrale. L'ultimo intervento, databile all'inizio del secolo e forse opera del Cavalier G. Colarieti-Tosti, è consistito nella stuccatura dell'intero retro del dipinto, nel risarcimento di tutte le lacune di profondità presenti sulla superficie dipinta e, forse, nell'integrazione delle parti mancanti o danneggiate della cornice a volute e della punta della cuspidi centrale. Inoltre il dipinto sembra aver subito lievi modifiche nelle dimensioni, in particolare una resecazione del bordo inferiore dello scomparto centrale.

Non erano idonee le traverse in legno, che bloccavano eccessivamente i naturali

movimenti del supporto; tutti gli elementi metallici presenti sul retro del dipinto risultano gravemente ossidati; alcune fessurazioni interessano la base dello scomparto centrale e la cuspide maggiore del coronamento; alcune mancanze - tutte risarcite - sono individuabili sulla cornice a volute, sulla cornice delle cuspidi e su parte del clipeo di sinistra. Numerosi ed estesi attacchi di insetti xilofagi hanno indebolito il legno del supporto, soprattutto nella zona inferiore dello scomparto centrale.

Numerose e vaste lacune, tutte stuccate con un amalgama pigmentato a base di gesso e colla animale, interessano soprattutto il margine inferiore del dipinto e la zona corrispondente all'aureola del *Bambino*; difetti di adesione al supporto sono localizzati soprattutto sulle figure e in corrispondenza

delle lacune stuccate, forse per la trazione dovuta all'eccesso di legante nella stuccatura stessa.

Difetti di adesione agli strati preparatori erano individuabili sulla figura della *Vergine* e su tutta la parte inferiore della tavola; alcune ridipinture si rilevavano sui risvolti del manto della *Madonna* mentre completamente ridorata era la cornice del coronamento; perdute gran parte delle velature eseguite sulle lamine metalliche dei fondi; quasi totalmente cadute la foglia d'argento sui risvolti del manto della *Madonna* e la vernice della "meccatura" sulla foglia d'argento; uno spesso strato bruno di protettivi alterati ottundeva i valori cromatici del dipinto.

Sono state rimosse tutte le parti in ferro, le due traverse lignee e le parti non originali

36. Particolare della *Madonna con il Bambino*, dopo la pulitura, con tassello di sporco.



della cornice tricuspidata; risanate le fessurazioni mediante l'inserzione di cunei in legno di tiglio fissati con una resina vinilica in emulsione; è stata effettuata la giunzione dei due scomparti del dipinto con quattro ponti in legno, disposti parallelamente alle fibre del supporto originale e ad esso fissati con viti in ottone; applicate due traverse scorrevoli in alluminio, sostenute da passanti in legno incollati al supporto con una resina vinilica in emulsione; la giunzione della cornice a volute alla tavola originale è stata fatta mediante una serie di cavalieri in alluminio; il risarcimento con inserti lignei delle mancanze della cornice delle cuspidi; il consolidamento del legno di supporto con impregnazioni successive di una resina acrilica in soluzione.

Il risarcimento dei difetti di adesione al supporto è stato eseguito mediante infiltrazioni locali di un alcool polivinilico; asportazione meccanica di tutte le stuccature; stuccatura delle lacune di profondità reintegrabili con un amalgama di gesso e colla animale.

Il risarcimento dei difetti di adesione agli strati preparatori con infiltrazioni locali di una resina acrilica in dispersione; rimozione di tutti gli strati sovrapposti all'originale con miscele basico-solventi; rimozione meccanica della doratura sovrapposta all'argento "meccato" della cornice tricuspidata; reintegrazione eseguita a velatura per le mancanze di patina, ad abbassamento di tono per le cadute di colore e preparazione, a "tratteggio" nelle lacune stuccate; verniciatura finale di protezione con una resina sintetica.

Intervento effettuato dalla Coop. C.B.C. Anno 1982

Restauratori: Carla Bertorello, Barbata Brillarelli, M. Grazia Chilosi, Giovanna Coppola, Giovanna Martellotti, Paola Passalacqua, Daniele Rossi, Vivien Ruesch, Lucia Tito, Sabina Vedovello, Bruno Zanardi.

LIPPO (di) VANNI - (attivo nel 2° e 3° quarto del XIV sec.)

Madonna con Bambino e quattro Santi

Tempera su tavola

cm. 30,5 x 21,5

Orvieto - Museo dell'Opera del Duomo

La tavoletta, [Tav. X] originariamente collocata nella chiesa di S. Francesco in Orvieto, è ora conservata nel Museo dell'Opera del Duomo. (Franci, 1890 ca.).

Il dipinto raffigura la *Madonna* con il *Bambino* in braccio; a sinistra *S. Agnese* e *S. Paolo*; a destra *S. Lucia*, resa secondo un'iconografia desueta, e *S. Pietro*.

L'opera doveva costituire la parte centrale di un trittichetto portatile, le cui ante sono andate perdute. L'apice della cuspidè è mancante e risulta malamente reseccato (inoltre erano stati operati dei fori per poterla appendere).

37. L'opera durante la pulitura, con tassello di sporco.



La tavola, definita "opera notevole del XIV sec." da una scheda della Soprintendenza alle Gallerie dell'Umbria 1940, è attribuita dalla Garzelli (1972) all'ambito di Niccolò di Bonaccorso.

Essa presentava un gravissimo stato di indebolimento del supporto ligneo dovuto ad attacchi di insetti xilofagi. Presenta una lacuna all'altezza del suppedaneo. Gran parte dei colori è stata stesa sull'oro.

Il dipinto, dopo il restauro, ha riacquisito, almeno in parte, il primitivo splendore: si possono ammirare appieno le trasparenze delle lacche ed il preziosismo delle bulinature.

La qualità ed i caratteri stilistici indurrebbero a fare il nome di Lippo Vanni. Miniaturista e pittore senese che, secondo quanto dice il Brandi (1975), "come avviene a tutti i pittori senesi della seconda generazione rispetto ai Lorenzetti e a Simone Martini, oscilla dall'uno agli altri", non direttamente, ma per il tramite di Niccolò di Ser Sozzo. L'artista infatti deve essersi formato alle dirette dipendenze di Niccolò, soprattutto per la miniatura. Come per il Maestro, "l'attività di miniaturista non è mai relegata in una sfera secondaria, ma occupa un posto altrettanto importante e impegnativo dei lavori su tavola ed affresco" (C. De Benedictis 1979).

Secondo il Bologna (1969) Lippo dovette trovarsi a Napoli dopo il 1341 e amalgamare il proprio bagaglio culturale con un nuovo accento derivato dai "monumenti lasciati dall'equipe giottesca".

L'opera qui presa in esame dovrebbe appartenere a questo momento della produzione dell'artista. Sono dello stesso periodo la "Dormitio Virginis" del Museo Lindenau di Altenburg e i due finissimi profeti *Isaia* e *Geremia* di collezione privata.

È inoltre da ricordare il frammento di tavola raffigurante *la Madonna e il Bambino* della Galleria Nazionale dell'Umbria, datata dal Van Marle per alcuni elementi, come il volto allungato della *Madonna*, ad un periodo più tardo del 1358 (F. Santi

1969). L'atteggiamento tenero del *Bambino* verso la *Madre* è simile a quello della nostra tavola, come l'infoschimento plastico dei volti. Per il Berenson il frammento della Galleria reca segni dei contatti di Lippo con la cultura fiorentina e in particolare con Taddeo Gaddi (F. Santi 1969).

Date le piccole dimensioni dell'opera, la minuzia dei particolari e la raffinatezza delle decorazioni, quali le bulinature a mano per la veste e il trono della *VerGINE*, i piccoli stampi per le aureole, le lumeggiature ottenute con sottili sgraffiature, oltre a rammentarci l'attività precipua di Lippo, denunciano chiaramente gli influssi mutuati da Simone Martini, pur restando fondamentali i richiami allo stile del Lorenzetti (vedi ad esempio il modellato del viso del *Bambino*).

BIBLIOGRAFIA

- C. FRANCI, *Inventario* (Orvieto) s.d. (1890 ca.)
F. BOLOGNA, *I pittori alla corte Angioina di Napoli 1266-1414 nell'età fredericiana*, Roma 1969 pp. 287-289.
F. SANTI, *Galleria Nazionale dell'Umbria. Dipinti sculture d'arte di età romanica e gotica*, Roma 1969 pp. 97-98.
A. GARZELLI, *Musei d'Italia - Orvieto Museo dell'Opera del Duomo*, Bologna, 1972 p. 15.
C. BRANDI, *Un candelabro dipinto da Lippo Vanni*, (Berna) 1975 pp. 5-17.
C. DE BENEDECTIS, *La pittura senese 1330-1370*, Firenze 1979 pp. 30-34.

NOTE TECNICHE

Il dipinto è costituito da un'unica tavoletta, forse in legno di pioppo, con le fibre disposte verticalmente, cui sono incollati sul davanti i listelli della cornice. Il retro e lo spessore della cuspidè conservano la cromia originale, stesa su una preparazione a gesso e colla animale; al centro del retro è impressa una sigla, forse una croce tra due "A".

Gli strati preparatori sono costituiti da un amalgama di gesso e colla animale di colorazione bianca, steso in due strati sottili.

Le incisioni visibili sulla superficie di-

pinta sembrano tracciate con funzione di disegno preparatorio; la doratura, in foglia a guazzo su bolo rosso, interessa la quasi totalità della superficie e traspare nelle vesti della *Madonna* e del *Bambino* e nelle figure dei Santi; una lamina di stagno o d'argento è stata applicata a missione sulla spada del *S. Paolo*; sono finemente bulinate le fasce decorative a palmette e quadrilobi lungo le cornici, la veste della *Vergine*, le aureole e il trono. La stesura del colore, che utilizza pigmenti legati da tempera all'uovo, rispecchia per la minutezza dell'esecuzione la tecnica miniaturistica; le vesti del *Bambino*, della *Vergine* e della *Santa Lucia*, la cornucopia e i capelli della *Santa Agnese* sono ottenute con velature di colore e lacche che lasciano trasparire il fondo dorato; le luci sono ottenute con sottili graffiature che scoprono la lamina sottostante. Sulla doratura del fondo rimangono resti di una vernice, forse originale.

Il dipinto ha subito alcuni interventi sia di manomissione che di manutenzione: risultano drasticamente resecati la cuspide e probabilmente il margine inferiore del supporto; uno strato bruno di natura oleo-resinosa celava quasi completamente la cromia originale, che non sembra invece aver subito interventi di pulitura e di integrazione.

Un manufatto presenta un lieve imbarcamento in senso convesso alla superficie dipinta; perduta la cuspide e la cornice sinistra, il margine inferiore e quello laterale destro con le rispettive cornici; praticati due fori nella sommità con funzione di passanti per un'asola in filo di ferro; distaccata dal supporto la cornice a destra della cuspide; molto indebolita la struttura lignea per i diffusi attacchi di insetti xilofagi; sul retro offuscamento della cromia per l'alterazione degli strati protettivi e i depositi di polvere.

Erano diffusi i difetti di adesione al supporto e piccole lacune sono presenti sul retro della tavola; sul davanti, difetti di adesione in prossimità dei margini della grande lacuna sul trono e piccole cadute lungo il bordo

inferiore.

Cadute di pellicola pittorica di modeste dimensioni diffuse su tutta la superficie; piccole cadute ed abrasioni dell'oro del fondo a scoprire il bolo rosso; cadute parziali della lamina metallica della spada del *S. Paolo*; offuscamento della cromia originale per l'alterazione dei protettivi sovrapposti e il deposito di polveri debolmente coerenti. È da ritenersi permanente l'imbrunimento del pigmento verde sulla veste della *Santa Agnese* e sul risvolto del manto della *Santa Lucia*.

È stato rimosso il filo di ferro utilizzato come aggancio; rimosso con una base organica lo strato di protettivo alterato presente sul retro; consolidato il supporto mediante impregnazioni successive con una resina acrilica in soluzione; riadeso il frammento di cornice staccato, mediante infiltrazione di una resina vinilica in emulsione; staccate le mancanze con un amalgama di polvere di legno addizionata di una resina vinilica in emulsione.

È stato effettuato il risarcimento dei di-

38. Particolare della *S. Lucia*.



fetti di adesione al supporto mediante infiltrazioni locali di un alcool polivinilico; stuccate le lacune reintegrabili con un amalgame di gesso e colla animale.

Per la pellicola pittorica si sono risarciti difetti di adesione agli strati preparatori mediante infiltrazioni locali di una resina acrilica in dispersione; rimossi gli strati di protettivi alterati mediante miscele basicosolventi e/o con una base organica; la reintegrazione è stata eseguita a velature delle mancanze di patina, ad abbassamento di tono delle cadute di colore e preparazione, a "tratteggio" delle lacune stuccate; verniciatura finale di protezione con una resina sintetica.

Intervento effettuato dalla Coop. C.B.C. Anno 1982

Restauratori: Carla Bertorello, Barbara Brillatelli, M. Grazia Chilosi, Giovanna Coppola, Giovanna Martellotti, Paola Passalacqua, Daniele Rossi, Viviani Ruesch, Lucia Tito, Sabina Vedovello, Bruno Zanardi.

SCUOLA ORVIETANA (ultimo quarto XIV sec.)

Santa benedicente

Affresco staccato

cm. 98 x 84

Orvieto - Museo dell'Opera del Duomo.

Il frammento di affresco raffigura probabilmente una *Santa* [Tav. XIII] - non identificabile a causa dell'estrema frammentarietà della composizione - in atteggiamento benedicente. Ha il capo coperto da un velo sottile, ed è vestita di una tunica e pallio, del genere con cui sono normalmente raffigurati gli angeli quando se ne voglia sottolineare la potestà.

La *Santa* è appoggiata con la mano sinistra sulla biforcazione di un albero e tutt'intorno a lei sono le foglie minute dei rami, in basso alla sua destra, una montagna. A sinistra s'intavvede una decorazione geometrica

che, probabilmente, scompartiva le storie del ciclo.

Non è chiara la provenienza di questo frammento identificabile forse con uno di quelli che sono indicati nel già citato inventario del Franci al N. 116 come provenienti dal Duomo. La Garzelli (1972) lo fa provenire dalla chiesa dei Servi in Orvieto senza motivare la sua affermazione. Probabilmente lo identifica con uno degli affreschi che furono staccati dalla chiesa di S. Maria dei Servi durante i restauri del 1873-75, e descritti dal Perali (1919) "d'arte piuttosto sentita, tra i quali notevole una *Santa* che cammina in uno sfondo di campagna rocciosa della seconda metà del XIV sec."

L'affresco, in un precedente intervento di restauro, era stato strappato e posto su una tela e inchiodato ad un telaio ed incoriciato. Si presentava pesantemente ritoccolato e ridipinto cosicchè solo ora, a restauro ultimato, si è potuto apprezzare la raffinatezza dell'esecuzione, la qualità della materia, l'esperta minuzia nella descrizione della selva che circonda la *Santa*.

Non ne è mai stata proposta una attribuzione precisa; la Garzelli (1972) lo colloca

39. L'affresco durante gli interventi di restauro.



NOTE TECNICHE

La tavola è costituita da tre assi, probabilmente in legno di pioppo con le fibre disposte in verticale, rese solidali tra loro mediante collatura e con la probabile inserzione di perni lignei nello spessore. La complessa cornice è costituita da elementi solidali alle tavole: un piano relativo a cuspide archiacuta con un fregio intagliato a motivi vegetali, una predella sagomata e, ai lati, colonnine tortili con basi e capitelli.

La preparazione della tavola e di tutte le parti della cornice è costituita probabilmente da un amalgama di gesso e colla animale, di colorazione bianca e di spessore variabile intorno al millimetro; molto evidenti su tutta la superficie le crettature meccaniche della preparazione.

Il ductus delle pennellate è caratteristico della tecnica a tempera, con gli incarnati ottenuti per sovrapposizione di minute pennellate che lasciano trasparire una preparazione in terra verde; lacche rosse sono state utilizzate per le velature dei manti del *S. Giovanni* e della *Maddalena*; le abrasioni presenti nell'abito della *Maddalena* sembrano rivelare un mutamento di intenzione nelle vesti, pensate nella prima stesura come una tunica azzurra sotto un manto rosso; non sono visibili tracce di disegno preparatorio; molto nitide le incisioni tracciate lungo le sagome delle figure e della croce a delimitare la doratura del fondo; le dorature sono eseguite a guazzo su bolo rosso nel fondo, a missione nelle decorazioni degli abiti; le aureole sono incise con un compasso e decorate con bulini e punzoni di diversa forma e dimensione. Tutte le parti della cornice sono a foglia d'oro applicata a guazzo su bolo rosso; campito in azzurro il piano su cui sono applicati gli intagli a motivi vegetali; la predella reca una scritta ottenuta con la campitura in bianco delle zone di fondo; incisioni e bulinature sottolineano i profili della scritta e dei pilastrini.

Il dipinto sembra aver subito diversi interventi di restauro e di manutenzione. Ad un restauro sicuramente molto antico si do-

vrebbero far risalire le ridipinture in azzurrite del manto della *Madonna*, della tunica del *S. Giovanni* e del fondo della cornice; in particolare le cadute della campitura azzurra della tunica del *Santo* rivelano uno strato sottostante di colore verde, visibile chiaramente anche lungo i bordi delle maniche e della scollatura, dove la campitura azzurra sembra ricoprire anche parte delle decorazioni in oro. È probabilmente contemporanea all'intervento sui manti la ridipintura in nero della scritta sulla predella, ottenuta in origine con un campo bianco che risparmiava nelle lettere l'oro del fondo. Ad interventi più recenti si devono far risalire: gli estesi ritocchi sul manto della *Maddalena*, le riprese dei contorni nella figura del *Cristo*, l'impiego della cera nel risarcimento dei difetti di adesione tra pellicola pittorica e preparazione, il risarcimento di alcune mancanze nel fregio a motivi vegetali, l'aggiunta lungo il margine inferiore di una tavoletta, forse applicata come base.

44. Le colonnine e la decorazione a girali durante la rimozione temporanea.



Diffusi difetti di coesione sui manti azzurri e sugli abiti della *Maddalena*; estese abrasioni su tutti i manti e sulla doratura del fondo e della cornice; ripresi i contorni della figura del *Cristo* e il manto della *Maddalena*; ridipinti i manti della *Madonna* e del *S. Giovanni* e la scritta sulla predella; ripresi il fondo azzurro della cornice e i fondi rossi degli stemmi; una bruciatura di candela in corrispondenza dei piedi del *Cristo*; numerosi i depositi di polveri e le deiezioni di insetti, più tenacemente adesi nelle zone sottosquadro, offuscamento della cromia originale per l'alterazione degli strati protettivi sovrapposti.

È stata rimossa la tavoletta collocata lungo il margine inferiore della tavola; sono state risanate fessurazioni mediante l'inserzione di cunei in legno di taglio fatti aderire con una resina vinilica in emulsione; ricostruita la base della colonnina di destra; rimosse temporaneamente tutte le parti sagomate della cornice; consolidato il supporto e le parti della cornice mediante impregnazioni successive di una resina acrilica in soluzione; il trattamento del retro è stato segnato con un prodotto antisettico e fungicida; riadese le parti della cornice con perni in legno e una resina vinilica in emulsione.

È stato effettuato il risarcimento dei difetti di coesione mediante impregnazioni successive di una resina acrilica in soluzione; quello dei difetti di adesione mediante infiltrazioni locali di un alcool polivinilico; la stuccatura delle soluzioni di continuità e delle lacune di profondità con un amalgama di gesso e colla animale.

43. Particolare del *Cristo* dopo la pulitura.



46. Particolare dell'invocazione.

Sono stati rimossi meccanicamente depositi di polvere e le deiezioni di insetti; rimossi gli strati di protettivi alterati e dei ritocchi con una soluzione a pH leggermente acido e/o con una miscela basico-solvente; sono state conservate le ridipinture sui manti della *Madonna* e del *S. Giovanni*, sulla scritta della predella e sul fondo della cornice; la reintegrazione è stata eseguita a velatura per le mancanze di patina, ad abbassamento di tono nelle cadute di colore e preparazione, a "tratteggio" e a tono nelle lacune stuccate; verniciatura finale di protezione con una resina sintetica.

Intervento effettuato dalla Coop. C.B.C.

Anno 1984

Restauratori: Carla Bertorello, M. Grazia Chilosi, Giovanna Coppola, Giovanna Giacomelli, Annamaria Jurvis, Giovanna Martellotti, Cinzia Silvestri, Lucia Tito, Sabina Vedovello.