
LE RIDIPINTURE DELLE MADONNE DI COPPO DI MARCOVALDO E DI GUIDO DA SIENA: AGGIORNAMENTO STILISTICO O ESIGENZE DEVOZIONALI?

ALESSANDRA GIANNI

Abstract: The present article investigates the reason which led to the frequent repainting of famous images in 13th and 14th century Tuscany, including the icon of Santa Francesca Romana in Rome, the San Frediano cross in Pisa, the painted cross of Master Guilelmus in Sarzana, the painted panel with Saint Dominic in the Fogg Art Museum in Cambridge (Mass.) and Margarito's image of Saint Francis formerly in Sargiano (Arezzo). A special emphasis is laid on the repainting of Coppo's Madonna in the church of Santa Maria dei Servi and on the devotional motivations underlying it.

Keywords: painted panels, Duecento painting, devotional patterns, repainting, Mendicant orders

Sul secondo altare di destra della chiesa di S. Clemente in S. Maria dei Servi di Siena è collocata la tavola con la *Madonna con il Bambino in trono* firmata da Coppo di Marcovaldo e datata 1261 (fig. 1). La pala di Coppo dovette essere da subito oggetto fondamentale per l'esercizio del culto per i frati al punto che la sua realizzazione precede quella dell'edificazione della loro nuova chiesa¹. Questa Madonna fu certamente investita di una valenza di culto aggiuntiva derivata dal collegamento, per la datazione e per l'autore, con l'insperata vittoria di Monteperti contro i fiorentini attribuita dai cittadini senesi all'intervento della Vergine. Coppo di Marcovaldo, fatto prigioniero dai senesi proprio durante quella battaglia, realizzò la tavola come riscatto per la propria liberazione. All'inizio del Trecento un pittore ducresco eseguì le ridipinture dei volti e delle ma-

ni della Madonna e del Bambino. La pittura sottostante, osservabile attraverso le radiografie, appare in buone condizioni. Nella stessa città e negli stessi anni un'altra tavola, come è noto, fu ridipinta negli incarnati e anche nel trono, si tratta della *Madonna in Maestà* dipinta da Guido da Siena per la chiesa conventuale di S. Domenico (fig. 2). In questo caso lo strato sottostante era stato in queste zone completamente abraso². La ridipintura è stata recentemente messa in relazione con Massarello di Gilio, pittore ducresco attivo fra l'ultimo decennio del Duecento e il 1320³. Le ridipinture di immagini sacre condotte anche a distanza di pochi decenni dalla realizzazione delle opere stesse furono assai frequenti non solo nel secolo XIV ma anche nelle epoche precedenti come i restauri hanno spesso potuto documentare. Questa pratica viene comu-

nemente motivata con la necessità di aggiornamento stilistico di opere arcaiche che non corrispondevano più al gusto dei fruitori. Il fenomeno è in realtà complesso e diversificato e non riconducibile esclusivamente alla volontà di ammodernamento stilistico di oggetti prevalentemente di culto dei quali, per la devozione, era fondamentale l'iconografia. Conviene a questo punto prendere in esame alcuni casi di ridipinture fra quelli più studiati.

Il più antico conosciuto è quello, assai complicato, della *Madonna con Bambino* nella chiesa di Santa Francesca Romana a Roma, proveniente da Santa Maria Antiqua. La tavola fu, nel restauro condotto nel 1950, liberata da una ridipintura ottocentesca che la ricopriva completamente⁴. L'immagine recuperata risultò a sua volta trattarsi di una ridipintura degli inizi del secolo XIII di un'im-



1. Siena, Santa Maria dei Servi, Coppo di Marcovaldo, Madonna con il Bambino.



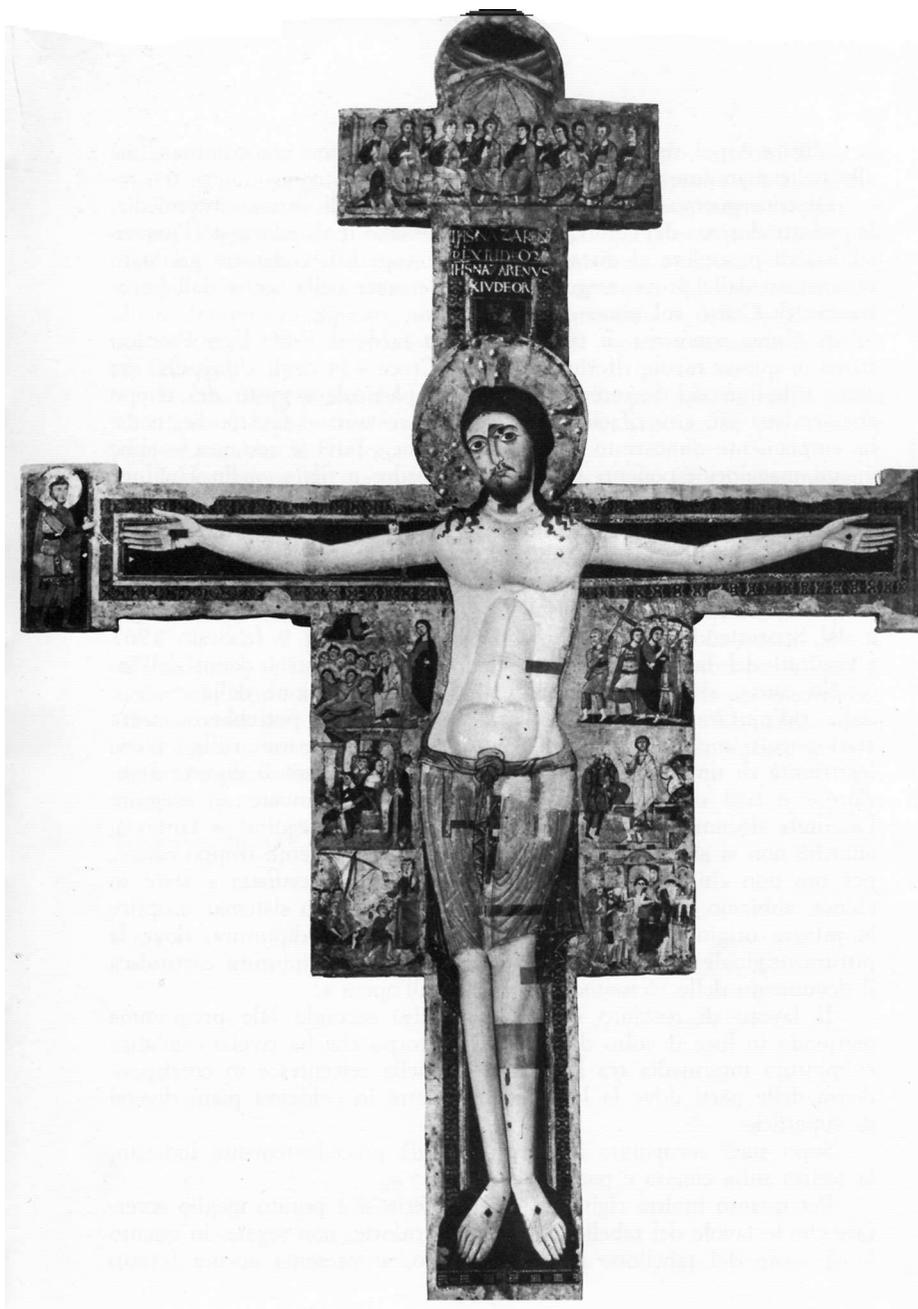
2. Siena, San Domenico, Guido da Siena, Madonna con il Bambino.

immagine più antica sussistente soltanto sotto le teste della Madonna e del Bambino. La pittura, risalente al secolo V, era stata eseguita con la tecnica dell'encausto su tela di lino; di questa primitiva immagine restano i frammenti delle due teste incollate su una tavola e quindi sottoposti a ridipinture e integrazione. Questa operazione di restauro, avvenuto durante il pontificato di Onorio III (1216-1275), può essere stata realizzata in seguito all'incendio della chiesa di S. Maria Antiqua, che aveva provocato il

crollo del tetto dell'edificio; l'immagine era stata salvata ma certamente con dei danni alla superficie pittorica. Siamo in presenza dunque di un'operazione di conservazione e di ridipinture attuate su un'opera che fin dalle origini era stata oggetto di devozione come riferiscono le fonti⁴.

La croce dipinta in S. Frediano a Pisa (fig. 3a) è la più antica rimasta nella città ed è un'opera monumentale che risale alla prima metà del secolo XII. Il *Cristo crocifisso*, nell'iconografia romanica del

Christus triumphans, è affiancato da scene della Passione e dai profeti *Davide* e *Isaia* nei tabelloni laterali, nella cimasa è la *Pentecoste*. A distanza di pochi decenni l'immagine fu completamente ridipinta ricalcando fedelmente la struttura della figura principale e quella delle scene ma secondo un linguaggio formale aggiornato. C'è tuttavia un importante mutamento di carattere iconografico documentato da questa foto scattata durante il restauro (fig. 3b). Al di sotto della scena con l'*Incredulità di Tommaso* ri-



3a. Pisa, San Frediano, Pittore pisano, Croce dipinta.

emerge la scena di *Cristo e i discepoli in Emmaus*, che era stata sostituita con la ridipintura. Anche l'episodio raffigurato in basso a sinistra con l'*Apparizione di Gesù sul mare di Galilea*, conservato ancora nella seconda stesura, rivela ai saggi la presenza di una sottostante scena probabilmente di diverso soggetto. Questi cambiamenti di iconografia possono essere stati la causa della ridipintura di tutta la superficie pittorica⁵.

La croce di Sarzana, firmata dal maestro Guillelmus e datata 1138, fu ridipinta nella prima metà del secolo successivo (fig. 4)⁶. In questo caso le motivazioni che indussero al pesante intervento di ridipintura possono essere ravvisate nel deterioramento della superficie pittorica, ad esempio in alcune zone delle scene della *Passione* che erano state realizzate con lacche, pigmenti fragili che potevano essere saltate; anche le zone di con-

giungimento dei bracci trasversali della croce con quello verticale presentavano cadute di colore. La nuova versione introduceva il particolare iconografico del sangue che esce copioso dalle ferite del costato, delle mani e dei piedi. Si configura dunque, anche in questo caso, la necessità di intervenire sull'opera per esigenze di integrazione, cioè di restauro, e probabilmente per aggiungere particolari iconografici, come il sangue, in linea con la nuova interpretazione dolorosa del tema del Crocifisso e non per ragioni di aggiornamento estetico. Il confronto fra l'immagine sottostante, rilevabile con riflettografie e raggi X, e quella più recente documenta la voluta fedeltà nel ricalcare l'immagine originale, poché infatti sono le varianti: la testa di Cristo ruota leggermente, sono modificate la forma del naso, la morfologia e il colore della capigliatura; più sfumati sono i passaggi chiaroscurali nell'anatomia. Il linguaggio formale adottato dal secondo pittore è naturalmente quello corrente ma l'aggiornamento stilistico è solo un fatto secondario non lo scopo della ridipintura.

La tavola con *San Domenico* del Fogg Art Museum di Cambridge (Massachusetts) presenta ben due ridipinture realizzate nel corso del XIII secolo; agli inizi del XIV secolo l'immagine ricevette un'aureola punzonata⁷. I numerosi interventi di ridipintura lasciano pensare che la tavola, che si trovava probabilmente nella chiesa di S. Domenico a Siena, fosse assai venerata. L'analisi degli strati pittorici consente di collocare l'opera originale verso il 1235-40, a ridosso cioè della data di canonizzazione del santo, avvenuta nel 1234. Una prima ridipintura del volto venne condotta intorno al 1260 da un pittore vicino a Coppo di Marcovaldo che sappiamo attivo a Siena in quel periodo; infine il volto fu nuovamente ridipinto verso il 1280 da un pittore della scuola di Guido⁸. Le ridipinture interessano principalmente il volto; le mani, il petto e le spalle furono ridipinte una sola volta. Anche in questo caso viene seguito fedelmente il profilo del-



3b. Pisa, San Frediano, Pittore pisano, Incredulità di san Tommaso, particolare della Croce dipinta.

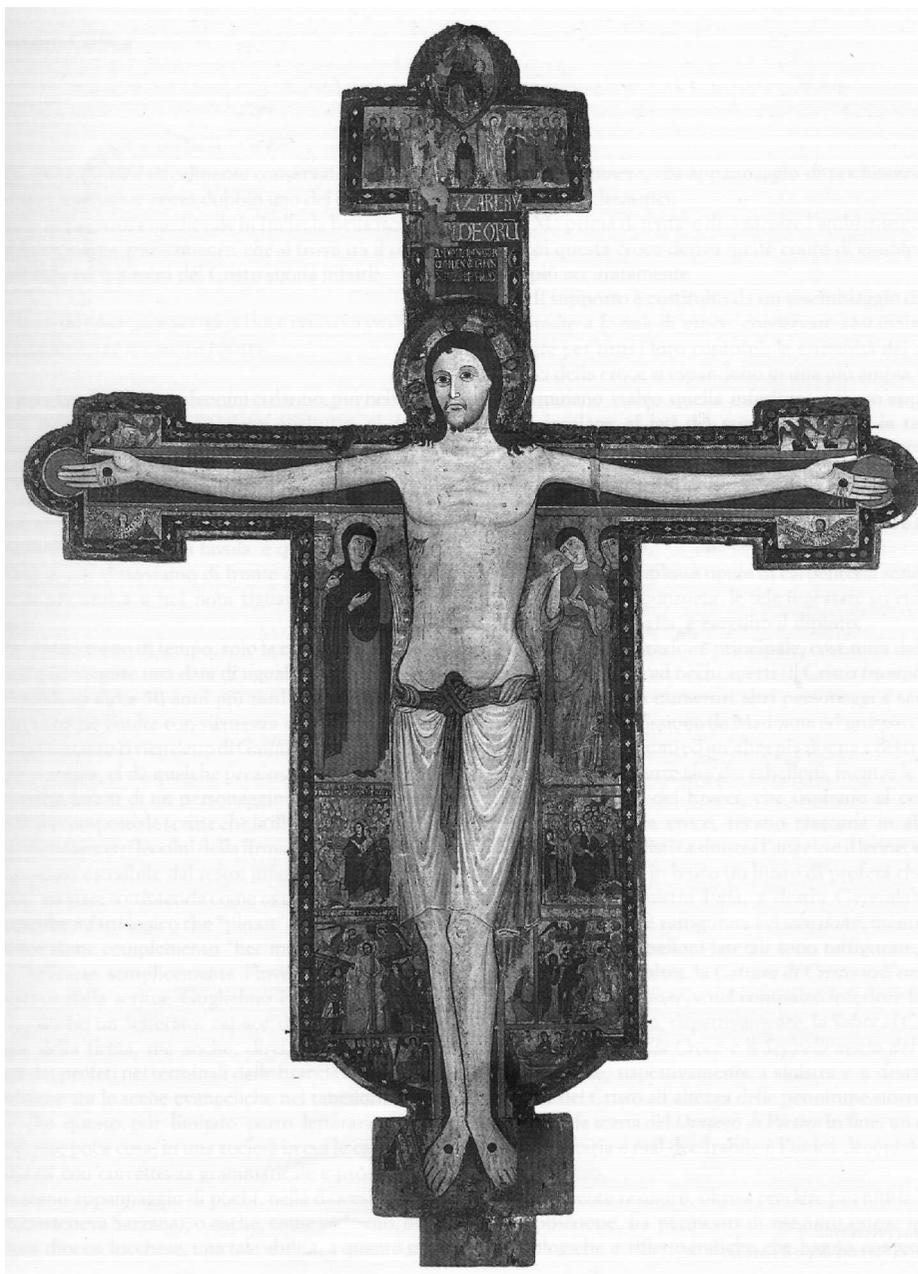
l'immagine primitiva con l'eccezione del cappuccio che in origine pendeva con la punta sulla spalla destra mentre successivamente la punta viene eliminata. Il volto mostra una leggera torsione nelle tre versioni: l'immagine più antica presentava una impostazione frontale; la seconda testa è inclinata sulla sinistra in basso; nell'ultima versione la testa è ancora ruotata a sinistra ma è più eretta. La tavola mostra delle resecazioni in basso e ai lati, ciò ha fatto supporre che in origine la figura del santo fosse a figura intera e che fosse affiancato da scene con storie della vita⁹. La conservazione della figura principale di una tavola o di un polittico, risparmiata alla distruzione e all'alienazione, è fenomeno diffuso e comune a pitture su tavola dei secoli centrali del medioevo oggetto di devozione basti

pensare alla *Madonna del Voto* della cattedrale senese e anche alla cosiddetta *Madonna dagli Occhi Grossi* nel Museo dell'Opera di Siena affiancate in origine da scene.

Quanto alle ragioni che condussero all'esecuzione di ridipinture sul *San Domenico* gli esami radiografici non hanno rilevato danni alle superfici pittoriche sottostanti. Le stesure successive hanno ricalcato fedelmente il primo dipinto tranne che per la leggera torsione nelle tre versioni del volto. L'unico importante particolare iconografico modificato è il cappuccio che presentava in origine una punta pendente sulla spalla destra mentre nell'ultima stesura la punta non è più visibile. Questo particolare potrebbe tuttavia essere stato modificato in epoca molto più tarda, durante il secolo

XVII; in questo periodo infatti numerose testimonianze iconografiche documentano il mutamento dell'abito domenicano e fra i particolari cambiati c'è il cappuccio che da appuntito si trasforma in modo da avvolgere il capo¹⁰.

È davvero singolare che questa tavola sia stata ridipinta per ben due volte nell'arco temporale di meno di cinquant'anni. La prima ridipintura può essere stata dettata dalla necessità di uniformare questa immagine ad un ritratto ufficiale di san Domenico non ancora codificato al tempo della prima stesura. Una prova a posteriori può essere rappresentata dal *San Domenico* del Museo Capodimonte di Napoli che, pur essendo stato realizzato nei primi anni del secolo XIV, presenta tratti bizantineggianti arcaici per quella data che non si spiegano se non con la necessità di uniformarsi ad un prototipo ufficiale realizzato verosimilmente verso la metà del secolo XIII, probabilmente a Bologna, dopo la canonizzazione per diffondere il culto del santo¹¹. Questa prima ridipintura potrebbe anche essere collegata al trasferimento dei frati dalla chiesa parrocchiale di S. Gregorio all'appena edificata chiesa di S. Domenico; in quell'occasione si pensò forse a rinfrescare alcune parti dell'immagine del santo fondatore. La seconda ridipintura, quella che vediamo oggi, è stilisticamente prossima alla *Maestà* dipinta da Guido da Siena per la chiesa di S. Domenico, che sarà a sua volta rinnovata in alcune sue parti agli inizi del Trecento; è dunque probabile che al pittore sia stato affidato il compito di rinnovare il volto del santo che divenne così assai simile a quello del *Redentore* nella cuspide della *Maestà* stessa¹². Questo secondo intervento è particolarmente difficile da spiegare in chiave di aggiornamento stilistico poiché nel terzo quarto del secolo, subito dopo l'impatto nell'ambiente senese della *Madonna* dei Serviti di Coppo (fig. 1), non si verificarono innovazioni stilistiche tali da rendere necessaria quella rivisitazione che si colloca in un periodo dell'attività di Guido precedente alla ricezione di echi cimabueschi. Per



4. Sarzana, Duomo, Maestro Guglielmo, Croce dipinta.

questo motivo ho cercato agganci di altra natura legati alle necessità interne all'Ordine e alla vita della comunità domenicana senese quali il trasferimento nella nuova sede e successivamente l'ingaggio di Guido quale pittore della grandiosa *Maestà*.

La tavola con l'immagine di san Francesco (fig. 5) firmata da Margarito di Arezzo proveniente dal convento di Sargiano (Arezzo) si trova oggi nel Museo d'Arte Medievale e Moderna di Arezzo. Fu rea-

lizzata fra il 1260 e il 1270, venne ridipinta nell'immagine del santo dopo pochi anni seguendo accuratamente i contorni dell'originale e modificando solo leggermente la fisionomia e soprattutto l'importante particolare del cappuccio che lasciava scoperta la testa nella prima versione mentre nella seconda è tirato su fino a incorniciare il volto di Francesco con un bordo bianco¹³. La punta del cappuccio che pendeva sulla spalla destra, e di cui si intravede il profilo, fu eli-

minata probabilmente nel corso del secolo XVII durante le dispute fra cappuccini e conventuali¹⁴. Il Cook sostiene che la ridipintura venne effettuata per cambiare il colore del saio, in origine nero, in marrone in ottemperanza alle disposizioni del Capitolo di Narbonne del 1260¹⁵. La Hoeniger sostiene che con la ridipinture si volle rendere la fisionomia di Francesco più simile alla descrizione che ne fa Tommaso da Celano¹⁶. È probabile che la necessità di modificare la posizione del cappuccio e il colore del saio abbia indotto a ridipingere tutta l'immagine e anche il volto.

Oltre alla *Madonna dei Serviti* di Siena, tre tavole attribuite a Coppo sono state oggetto di ridipinture condotte a distanza di pochissimo tempo dalla loro realizzazione: si tratta della *Maestà* eseguita per la chiesa servita di Orvieto, della croce del Museo Bandini di Fiesole e della croce 434 degli Uffizi. La *Maestà* orvietana presenta delle ridipinture nelle teste della Madonna e del Bambino e nelle mani (fig. 6)¹⁷. In questo caso le radiografie mostrano la presenza di lacune nelle parti ridipinte¹⁸. La datazione delle ridipinture è stata oggetto di discussione soprattutto a causa della tecnica a olio con cui esse sono state condotte e che indurrebbe a datarle dopo il secolo XV mentre l'analisi formale indica la fine del secolo XIII¹⁹. Considerando come dato oggettivo quello stilistico e non quello della tecnica pittorica si può ritenere la ridipintura eseguita a pochi anni dalla realizzazione dell'opera su una superficie danneggiata.

La croce Bandini (fig. 7) era stata nel corso del Settecento sottoposta a una ridipinture e a una integrazione con pannelli laterali provenienti da un polittico di Lorenzo di Bicci. Durante i restauri condotti fra il 1947 e il 1953 vennero rimossi i pannelli laterali e la ridipintura tarda²⁰. Fu così recuperata la pittura di un artista fiorentino attivo nella seconda metà del secolo XIII, la quale tuttavia si rivelò non essere la pittura originale: infatti attraverso delle abrasioni della superficie pittorica era possibile scorgere

brani di una pittura ancora più antica. Successivamente si procedette al distacco di questo secondo strato di pittura così che venne alla luce il crocifisso di soli pochi anni più antico. La ridipintura del più antico dipinto attribuito a Coppo era stata condotta a distanza di pochi anni probabilmente a causa di un danno prodotto sulla superficie pittorica dal

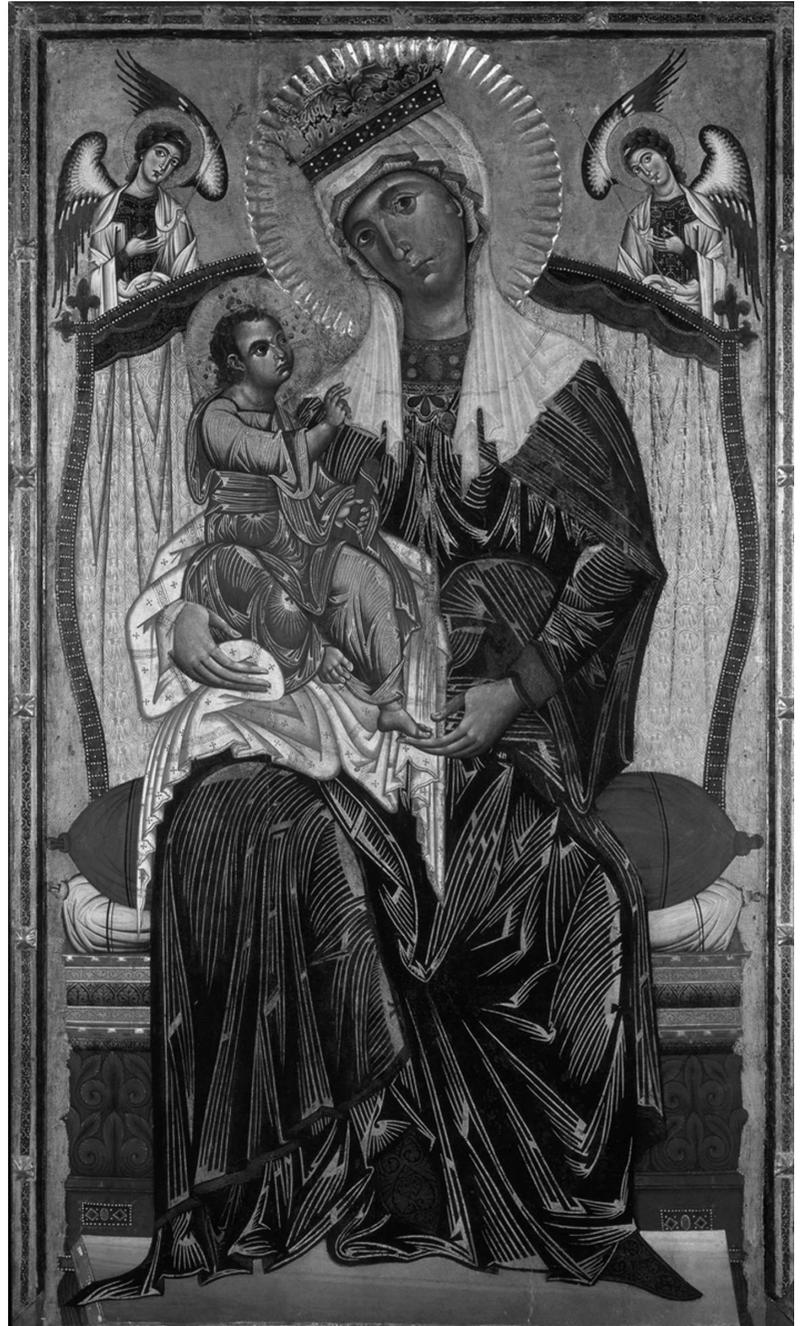
fuoco delle candele nella parte centrale del perizoma e in basso nella zona dei piedi e delle gambe. Come negli altri casi di ridipinture esaminati resta la volontà di ricalcare fedelmente il profilo dell'immagine più antica sebbene il nuovo dipinto venga realizzato secondo un linguaggio più aggiornato.

Passiamo a esaminare il caso della croce

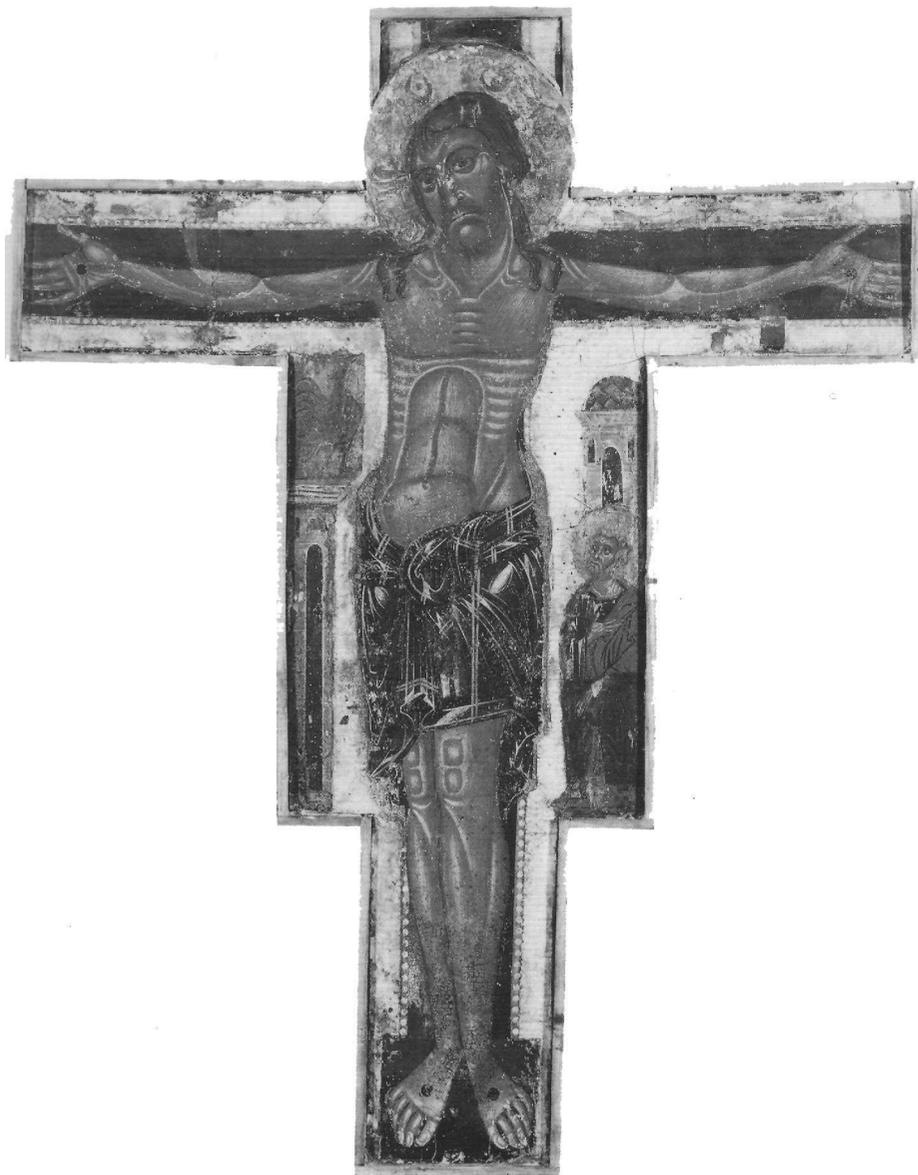
434 degli Uffizi (fig. 8). Durante il restauro condotto nel 1964 si è scoperto che il corpo del Cristo era stato completamente ridipinto, in quel momento si ritenne che la ridipintura fosse stata realizzata durante il secolo XVIII²¹. Tale ipotesi viene sostenuta successivamente basandosi anche sul fatto che la ridipintura ricalca perfettamente l'originale se-



5. Arezzo, Museo d'Arte Medioevale e Moderna, Margarito d'Arezzo, San Francesco.



6. Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo, Coppo di Marcovaldo, Madonna con il Bambino.



7. Fiesole, Museo Bandini, Coppo di Marcovaldo, Croce dipinta.

condo un atteggiamento di restauro 'in stile' tipico dei restauratori dei secoli XVIII e XIX²². Più recentemente la ridipintura è stata collocata nella seconda metà del secolo XIII e attribuita al Maestro di S. Maria Primerana quasi contemporaneo di Coppo ma esponente di una cultura pittorica più vicina alle novità introdotte da Cimabue²³. Questo strato di pittura eseguito sull'originale dopo pochi anni è andato perduto durante il restauro e il perfetto stato di conservazione dello strato pittorico sotto-

stante induce a escludere che l'intervento di ridipintura, che interessa solo il corpo di Cristo e non le storiette laterali, sia stata resa necessaria per danni subiti dalla superficie pittorica più antica. Rimanendo in ambito fiorentino e nello stesso periodo, si può ricordare la tavola agli Uffizi con la figura intera di *San Luca* attribuita al Maestro della Santa Maddalena; ebbene agli inizi del secolo XIV il *San Luca* era stato ridipinto e trasformato in un *San Francesco*; in questo caso è evidente che la ridipintura fu condotta per

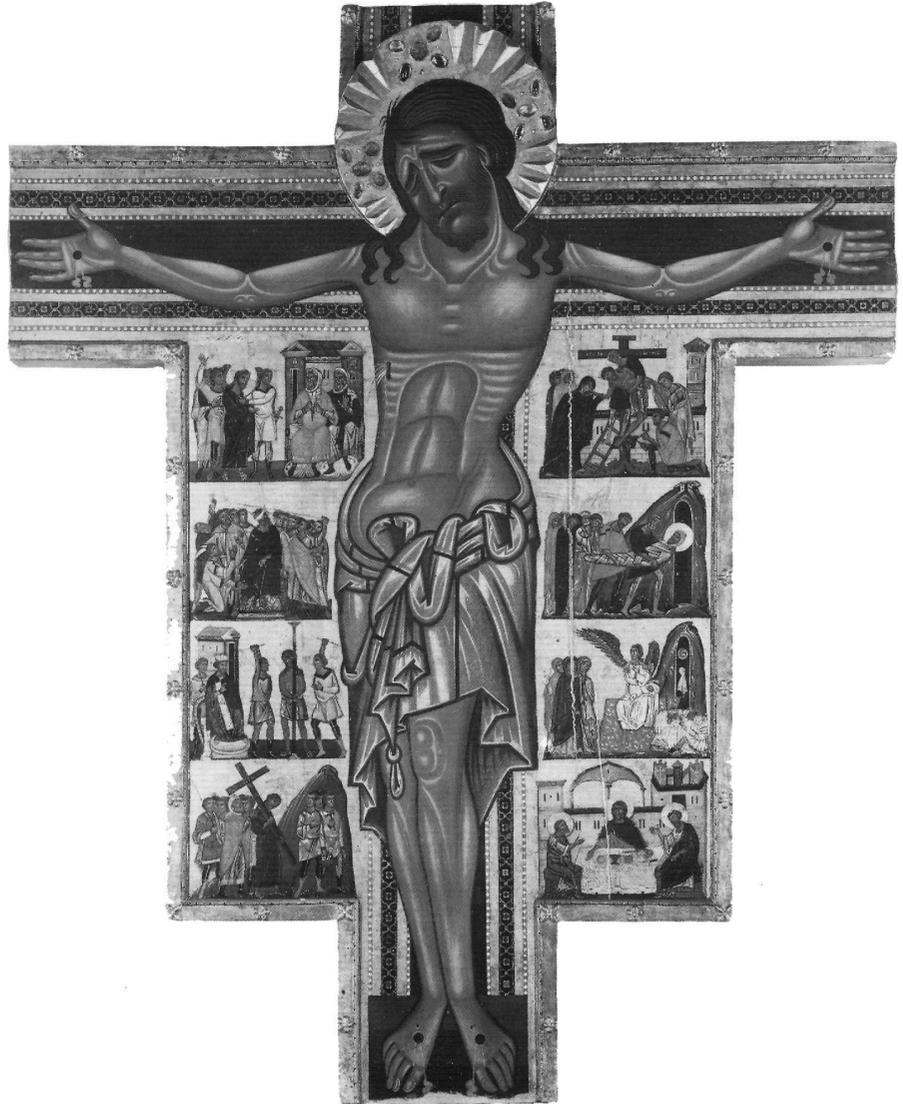
modificare l'iconografia: vi era stato cioè un «cambio di destinazione d'uso» da parte della committenza che dopo cinquant'anni era cambiata e desiderava invocare un santo nuovo²⁴.

Veniamo al caso della Madonna di Greve in Chianti ora agli Uffizi (figg. 9 a e 9 b). La tavola con l'immagine della *Madonna in trono con il Bambino* e in basso la scena dell'*Annunciazione* eseguita da un pittore fiorentino sulla metà del secolo XIII, era stata completamente ridipinta, probabilmente durante il XVIII secolo, ma già il volto della Madonna e del Bambino erano stati ridipinti agli inizi del XIV. La pittura originale è in ottimo stato di conservazione con l'eccezione del volto del Bambino e della veste dell'angelo nella scena dell'*Annunciazione* che presentano delle cadute di colore. La necessità di restaurare il volto del Bambino portò ad una ridipintura totale anche del volto della Madonna secondo il linguaggio pittorico corrente²⁵; la pittura originale del volto della Madonna, eseguita circa cinquanta anni prima, avrebbe fortemente contrastato con quella del volto del Bambino. E dunque anche in questo caso si può dire che la ridipintura può essere stata condotta per necessità di restauro; secondo Marco Ciatti quando si trattava di integrare piccole cadute di colore, era più semplice ridipingere estesamente una grossa superficie piuttosto che procedere ad un lavoro localizzato²⁶.

Veniamo infine all'affresco con la *Maestà* di Simone Martini nel Palazzo Pubblico senese (fig. 10). Come è noto tutta la parte centrale della scena fu ridipinta dallo stesso Simone, secondo un linguaggio stilistico radicalmente mutato, nel 1321 dopo soli sei anni dalla conclusione dei lavori. Le parti ridipinte furono la testa e le mani della Madonna e del Bambino, di questo anche i piedi, teste e mani delle sante Orsola e Caterina ai lati del trono, dei due angeli in ginocchio e di san Crescenzo, la testa di sant'Anasano e la mano destra di san Paolo. Questo è l'unico caso, fra quelli radunati, per il quale è noto il testo della commissione della ridipintura in cui viene utilizzato il termine "racconciatura", in latino

“reactation”. In passato si era ritenuto di individuare la necessità dell'intervento nei problemi di umidità della parete dovuti ai sottostanti magazzini di sale. Più recentemente la ridipintura del 1321 è stata messa in relazione con i gravi e sanguinosi fatti accaduti a Siena tra il 1318 e il 1320 che videro le corporazioni dei Carnaioli, dei Giudici e dei Notai insorgere contro il governo dei Nove a causa principalmente della impossibilità per queste corporazioni di accedere alle magistrature, interdette loro dai vecchi ordinamenti della Repubblica. Gli insorti, che si erano spinti ad assalire il Palazzo Pubblico, furono repressi duramente con condanne a morte, la distruzione delle loro case, la soppressione delle corporazioni. In seguito a questi fatti si pensò di accentuare la severità dell'immagine della Vergine, che dà voce alla committenza e dunque al Governo, attraverso un'iscrizione collocata sul gradino del trono in sostituzione di una più antica che doveva contenere le invocazioni dei santi inginocchiati in primo piano. I «dicta sanctorum» dovettero allora essere trasferiti sui cartigli dipinti a secco e ancora in parte visibili per dare un senso all'introduzione alla seconda frase della Vergine che corre lungo la cornice su fondo rosso: «Responsio Virginis dicta sanctorum». Dall'intervento sulle mani dei santi, che si dovevano adattare ora a reggere i cartigli, conseguì la necessità di rifare alcuni volti e a quel punto anche quelli della Vergine e del Bambino²⁷.

Dei dodici casi di ridipinture antiche esaminati otto sono riconducibili a necessità di restauro o di modifiche iconografiche; incerte sono le cause delle ridipinture del *San Domenico* Fogg. Restano escluse da questa casistica la croce 434 degli Uffizi poiché la pittura più antica si è rivelata, dopo la pulitura, in perfetto stato di conservazione e d'altra parte la nuova stesura pittorica condotta dal Maestro di S. Maria Primerana non ha modificato in nulla la più antica immagine limitandosi a ricalcarla fedelmente; e le due Madonne senesi le cui ridipin-



8. Firenze, Uffizi, Coppo di Marcovaldo, Croce dipinta (n. 434).

ture vengono solitamente ricondotte alla volontà di aggiornamento stilistico. Tuttavia, se consideriamo che le ridipinture antiche furono solitamente condotte o per restaurare immagini deteriorate o per modificarne l'iconografia e non in prima istanza per aggiornarne lo stile, si può pensare che anche per la *Madonna* di Santa Maria dei Servi di Coppo e per quella di Guido per San Domenico sia entrato in gioco un elemento di carattere iconografico e devozionale poiché, almeno per quanto riguarda la *Madonna*

di Coppo, non emergono esigenze di restauro. Agli inizi del XIV secolo a Siena era accaduto un fatto eccezionale e cioè il compimento della *Maestà* di Duccio e la sua collocazione sull'altare maggiore del duomo. La grande tavola che non può essere confrontata con nessuna altra opera dell'arte italiana per la complessità e le dimensioni, dovette impressionare fortemente i contemporanei; essa venne trasportata attraversato le strade, seguita in processione da tutti i cittadini per venir collocata sull'altare maggiore della

cattedrale. Questo evento aveva catalizzato le emozioni e la devozione ed è dunque ipotizzabile che da quel momento in poi si verificasse un grande af-

flusso di fedeli verso quell'immagine meravigliosa che aveva di colpo sostituito la devozione verso immagini più antiche. Per i senesi degli inizi del Trecento

dunque la Madonna aveva quel volto. Si può allora pensare che i Serviti e i Domenicani avessero voluto rifare i volti delle loro Madonne secondo il prototipo



9a. Firenze, Uffizi, Madonna con il Bambino e Annunciazione, (prima del restauro).



9b. Firenze, Uffizi, Madonna con il Bambino e Annunciazione, (dopo il restauro).

duccesco per riconquistare l'affezione dei fedeli che era tutta rivolta alla grande tavola del duomo²⁸.

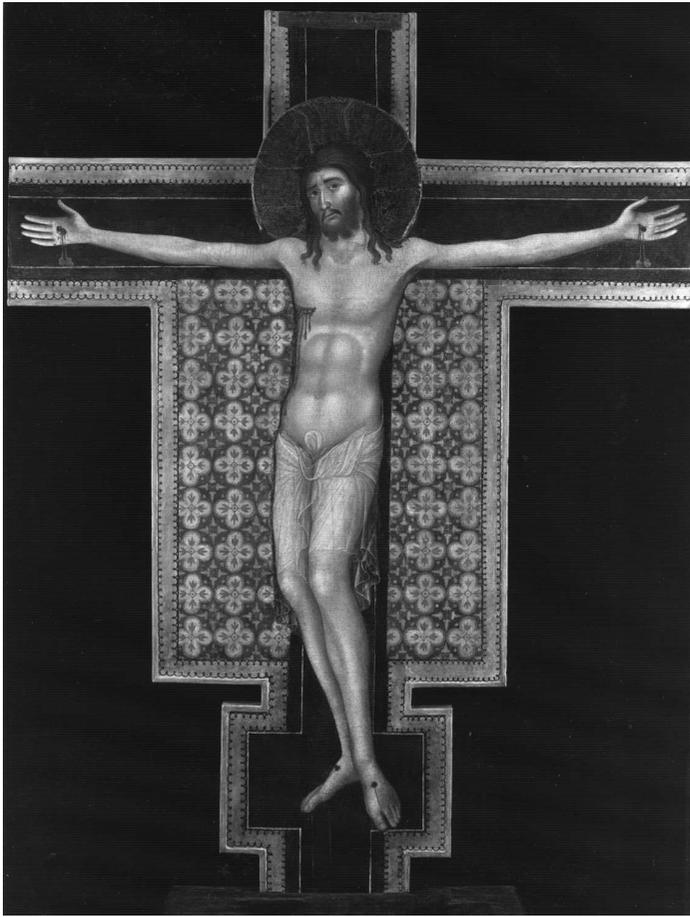
Con queste considerazioni non si vuol negare che nel Duecento e nel Trecento si avesse percezione del bello e dei valori formali di un'opera, la stessa *Maestà* di Duccio viene definita nelle cronache contemporanee come «molto più bella e divota e maggiore» rispetto alla tavola più antica che essa andava a sostituire²⁹; ma le immagini, sia quelle di carattere religioso che quelle di soggetto profano, avevano innanzitutto una funzione di illustrazione ed era dunque essenzialmente il contenuto iconografico che contava e che poteva rendere necessario un inter-

vento di ridipintura per modificare o per conservare un'immagine a seconda che cambiassero le esigenze della committenza nel primo caso o si dovesse riparare un danno fisico nel secondo. È importante sottolineare che anche quando i danni alle pitture rendevano necessari interventi di ridipintura i pittori cercavano di rispettare quanto più possibile la figura sottostante senza tuttavia poterne imitare lo stile poiché non esisteva ancora un atteggiamento critico tale da permettere di imitare il linguaggio formale di un'opera di epoca precedente. Si può aggiungere che la committenza che chiedeva al pittore di ridipingere un'immagine si preoccupava sostanzialmente del

soggetto iconografico, spettava al pittore realizzarlo secondo il proprio stile e il pittore, come abbiamo già ricordato, preferiva rifare estese superfici piuttosto che limitarsi a integrare piccole parti mancanti, cosa che lo avrebbe costretto ad attenersi alla pittura preesistente³⁰. Questa separazione fra contenuto, richiesto dalla committenza, e forma, realizzata dal pittore, che si verificava nei casi di ridipinture può spiegare la vera e propria dissociazione fra stile e iconografia presente in alcuni dipinti su tavola realizzati tra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento; mi riferisco ad esempio al crocifisso Salini attribuito a Duccio (fig. 11) che conserva l'iconografia



10. Siena, Palazzo Pubblico, Simone Martini, *Maestà*.



11. Siena, Collezione Salini, Duccio, Croce dipinta.



12. San Casciano Val di Pesa (Firenze), Museo d'Arte Sacra, Ambrogio Lorenzetti, Madonna con il Bambino.

del *Christus triumphans* ormai desueta alla fine del secolo XIII che può essere spiegata con la volontà, da parte della committenza, di far eseguire la copia di un più antico e venerato crocifisso³¹. Tali copie venivano realizzate soprattutto per immagini che erano oggetto di particolare devozione per ragioni di deterioramento dell'originale o per poter avere a portata di mano il duplicato dell'immagine e dunque parte dei suoi poteri. Probabilmente in una situazione simile dovette trovarsi Ambrogio Lorenzetti quando dipinse la *Madonna di Vico l'Abate*, datata 1319 (fig. 12), nella quale si nota un forte contrasto tra alcuni elementi arcaizzanti che evocano opere del-

la prima metà del secolo XIII come la frontalità della Vergine, la morfologia della tavola rettangolare cuspidata, la presenza delle crisografie dorate sotto la ridipintura tarda³² e la modernità nella resa dello spazio, suggerita dalla prospettiva del trono e dallo scorcio del piede del Bambino, e nel senso di volume evidente soprattutto nel Bambino e nella presa delle mani della Vergine³³. Un esempio chiaro di iconografia antiquata resa attraverso un linguaggio pittorico moderno è visibile nello stendardo processionale con due immagini di sant'Agata che si trova nel Museo dell'Opera del Duomo di Firenze; all'inizio del Trecento viene commissionata a Jacopo del

Casentino la copia della *Sant'Agata* eseguita dal cosiddetto Maestro della Sant'Agata (figg. 13a; 13b): identica è l'impostazione frontale della mezza figura, i gesti, l'abito, gli attributi e l'iscrizione ma il tutto è espresso secondo il più moderno stile del tempo.

A documentare l'importanza prevalente e determinante per la committenza del contenuto illustrato rispetto alla forma si possono citare gli esempi di affreschi distrutti dopo pochi anni dalla loro esecuzione per *damnatio memoriae*, valga per tutti l'affresco nella sala del Mappamondo del Palazzo Pubblico di Siena con la rappresentazione della sottomissione del castello di Giuncarico al Pode-

stà (fig. 14). L'esecuzione della scena era stata deliberata il 30 marzo 1314 ma, successivamente, alcune parti dell'affresco e cioè le figure del delegato di Giuncarico e il rappresentante di Siena e la cuspide del campanile erano stati nascosti sotto due strati di colore probabilmente dopo pochi mesi dalla realizzazione poiché nel giugno del 1314 gli abitanti di Giuncarico si allearono con i nemici di Siena. Questo smacco politico può spiegare la cancellazione delle figure che interpretavano il momento della sottomissione del castello dopo che quella che rappresentava il delegato di Giuncarico era stata colpita da sassate come appare dalle ammaccature rimaste sull'intonaco³⁴. Non si esitò cioè a eliminare l'opera del grande Duccio che ancora faceva scuola come documentano le parti

più antiche della *Maestà* del giovane Simone compiuta nel 1315. I dati riguardanti i casi noti di ridipinture antiche ci dicono che la maggior parte di esse furono condotte per motivi di restauro o per modificare particolari iconografici. In tale contesto le ridipinture delle Madonne senesi che, almeno per quanto riguarda la Madonna di Coppo, non dovettero rimediare danni alla superficie pittorica, possono essere riconducibili alla volontà di modificare l'iconografia dei volti della Madonna e del Bambino che dovevano assomigliare a quelli delle figure della *Maestà* di Duccio; tale somiglianza era di carattere iconografico e non stilistico, altrimenti si sarebbero modificate anche le parti secondarie dei dipinti. Sebbene il confine fra iconografia e stile sia, in questi casi,

assai sottile, ritengo tuttavia insolito che la committenza, responsabile degli interventi su quei dipinti, li avesse richiesti in prima istanza per un loro aggiornamento stilistico. A quel punto ci si sarebbe dovuti rivolgere forse all'emergente e assai più moderno Simone. Le ragioni di carattere devozionale che dovettero indurre i frati a commissionare le ridipinture secondo il modello della *Maestà* di Duccio gettano luce su alcune peculiarità della scuola pittorica duccesca che, come è stato recentemente sottolineato, si contraddistingue per la sua durata nel tempo, la sua omogeneità e il suo conservatorismo³⁵. A Siena e nel suo territorio si continuarono a dipingere Madonne ducchesche fino alla metà del Trecento nonostante l'affermarsi di personalità artistiche rivoluzionarie come



13a. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo, Maestro della Sant'Agata, Sant'Agata.



13b. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo, Jacopo del Casentino, Sant'Agata.



14. Siena, Palazzo Pubblico, Duccio, Resa del castello di Giuncarico.

Simone Martini, Pietro e Ambrogio Lorenzetti; la prima attestazione del successo della *Maestà* era stata la replica realizzata dallo stesso Duccio per la cattedrale di Massa Marittima intorno al 1316.

Alessandra Gianni
Università degli Studi di Siena
alessandra.gianni@unisi.it

Note

- 1) R. ARGENZIANO, *Corpi santi e immagini nella Siena medievale: l'iconografia dei sepolcri di Gioacchino da Siena e di Aldobrandesca Pansì*, in «Iconographica III», (2004), pp. 48-51.
- 2) E. CARLI, *Relazione sul restauro della Madonna di Guido da Siena del 1221*, in «Bollettino d'arte», 4 (1951), pp. 248-52.
- 3) L. BELLOSI, *Il possibile Massarello di Gilio*, in *Immagine e ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, a cura di A. CALZONA - R. CAMPARI - M. MUSSINI, Parma 2007, pp. 386-91.
- 4) Sul restauro si veda P. CELLINI, *Una Madonna molto antica*, in «Proporzioni», 3 (1950), pp. 1-6.

5) *Ibidem*, p. 1.

6) L. BARTOLINI CAMPETTI, *Maestro della croce di San Frediano* (cat. 2), in *Mostra del restauro*, Pisa 1972, pp. 11-25.

7) *Pinxit Guillelmus: il restauro della croce di Sarzana*, a cura di M. CIATTI e C. FROSININI, Firenze 2001.

8) Per l'analisi dei diversi strati pittorici, ben evidenziati attraverso un grafico, si veda C. GOMEZ MORENO - E. H. JONES - A. K. WHELOCK - M. MEISS, *A Sinese St. Dominic modernized twice in the Thirteenth Century*, in «The Art Bulletin», 51 (1969), pp. 363-73.

9) L. BELLOSI, *Per un contesto cimabuesco senese: a) Guido da Siena e il probabile Dietisalvi di Speme*, in «Prospettiva», 61 (1991), pp. 6-20.

10) Cfr. GOMEZ MORENO - JONES - WHELOCK - M. MEISS, *A Sinese St. Dominic*, in cui viene proposta una ricostruzione prendendo come modello la tavola con *San Francesco e storie* nella cappella Bardi in S. Croce a Firenze.

11) P. LIPPINI, *L'abito degli Ordini mendicanti*, in *La sostanza dell'effimero. Gli abiti degli Ordini religiosi in Occidente*, catalogo della mostra (Roma, 18 gennaio - 31 marzo 2000), a cura di G. ROCCA, Roma 2000, p. 308.

12) Questa ipotesi viene avanzata dal Bisogni (F. BISOGNI, *Gli inizi dell'iconografia domenicana in Domenico di Caleruega e la nascita dell'ordine dei frati predicatori*, atti del XLI convegno storico internazionale, (Todi, 10-12 ottobre 2004), Spoleto 2005, pp. 613-38).

13) Per il percorso stilistico di Guido da Siena si veda BELLOSI, *Per un contesto cimabuesco*.

14) Per la Maetzke la ridipintura sarebbe stata condotta da un pittore vicino al Maestro della Maddalena non prima del 1280: A. M. MAETZKE, *Nuove ricerche su Margarito d'Arezzo*, in «Bollettino d'Arte», LVIII (1973), pp. 95-112; EADEM in *Il Museo statale d'arte medievale e moderna di Arezzo*, Firenze 1980, pp. 37-8, scheda 1; la Hoeniger attribuisce la ridipintura ad un pittore della bottega di Margarito verso il 1270-75, C. HOENIGER, *The renovation of paintings in Tuscany: 1250-1500*, Cambridge 1995, p. 82.

15) GIEBEN *Cappuccini*, in *La sostanza dell'effimero*, p. 343.

16) Mi sembra del tutto anacronistico attribuire ad un pittore del Duecento la volontà di realizzare un ritratto. W. R. COOK, *Margarito d'Arezzo's Images of St. Francis: a different approach to chronology*, in «Arte Cristiana», 767 (1995), LXXXIII, p. 86. In realtà la norma riguardante il colore dell'abito delle costituzioni narbonei, anche se non molto chiara, non sembra indicare il colore marrone, si legge infatti che le tonache non dovevano essere né «omnino nigrae» né «penitus albae», non dovevano comunque essere tinte artificialmente ma avere il naturale colore della lana e cioè essere «coloris cinericii vel pallidi» come specificherà in seguito il Clareno (1322-1325) e dunque grigio chiaro, cfr. ODOARDI *Frati minori conventuali* in *La sostanza dell'effimero*, p. 325; si veda anche S. GIEBEN, *Per la storia dell'abito francescano*, in «Collectanea franciscana», 66 (1996), pp. 431-78. Resta il fatto che a un certo punto si afferma nell'iconografia dell'abito francescano il colore marrone.

17) HOENIGER, *The renovation of paintings*, p. 82.

18) La tavola, oggi al Museo dell'Opera del Duomo di Orvieto, è collocata nell'attività tarda di Coppo, cioè agli inizi degli anni settanta: M. BOSKOVITS, *Intorno a Coppo di Marcovaldo*, in *Scritti di Storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, Milano 1977, pp. 94-105; L. BELLOSI, *Precisazioni su Coppo di Marcovaldo*, in «Prospettiva», 121/124 (2006), pp. 18-32.

- 19) Nella testa della Madonna una lacuna verticale fra il collo, il mento e il labbro, una sulla guancia destra fino alla narice e una più estesa che parte dall'occhio sinistro e sale fino alla base della corona. Anche nel volto del Bambino sono state rilevate cadute di colore nella zona in corrispondenza della giunzione delle assi della tavola. Sul restauro della Madonna di Orvieto si veda: M. CORDARO, *Il problema dei rifacimenti e delle aggiunte nei restauri con due esempi relativi a dipinti medievali*, in «Arte medievale» (1983), pp. 263-75.
- 20) Conti e Boskovits propongono la fine del secolo XIII: A. CONTI, *Appunti pistoiesi*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 3 ser. 1 (1971), p. 119, nota 3; BOSKOVITS, *Intorno a Coppo di Marcovaldo*, p. 95, IDEM, *La Madonna dei Servi di Orvieto e i suoi rifacimenti*, in «Paragone», 41 (1990), 479-81, pp. 107-10. Cordaro e Polzer per la tecnica a olio e soprattutto per il modo di ricalcare fedelmente l'immagine originale, tanto che dalle radiografie le linee delle figure sottostanti sono difficilmente leggibili a causa della sovrapposizione con quelle delle ridipinture, ritiene la seconda superficie pittorica opera di un pittore appartenente ad epoca «molto posteriore» che intendeva imitare lo stile di Coppo con un atteggiamento estraneo ai ridipintori medievali: M. CORDARO, *Il problema dei rifacimenti*; POLZER, *The Virgin and Child enthroned from the church of the Servites in Orvieto: generally given to Coppo di Marcovaldo recent laboratory evidence and a review of Coppo's oeuvre*, in «Antichità Viva», 3 (1984), pp. 5-18.
- 21) Sul restauro si vedano U. PROCACCI, *Distacco di tempere duecentesche sovrapposte*, in «Bollettino d'Arte», 4 Ser. 38 (1953), pp. 31-3 con la *Relazione tecnica* di L. TINTORI, *ivi*, pp. 33-7; U. BALDINI in *Firenze restaura*, Firenze 1972, pp. 20-1.
- 22) U. BALDINI, *Crocifisso e otto storie della Passione* (cat. 21), in *Restauri d'arte in Italia*, catalogo della mostra, Roma 1965, pp. 115-6.
- 23) Cfr. POLZER, *The Virgin and child enthroned*, pp. 6-7; M. CIATTI, *Maestro di Greve (sec. XIII). Madonna col Bambino e Annunciazione* (cat. 1), in *Capolavori e restauri*, catalogo della mostra, Firenze 1986, pp. 419-20
- 24) BELLOSI, *Precisazioni intorno a Coppo di Marcovaldo*, p. 30. In questo articolo Bellosi ipotizza un altro caso di ridipintura, che attende di essere confermata da riflettografie e analisi di laboratori, riguardante la tavola del Museo Civico di Pistoia con *San Francesco e storie* attribuita a Coppo di Marcovaldo, ma con la testa del santo ridipinta dal Maestro di S. Maria Primerana. Si tratterebbe di un altro caso di ridipinture selettiva, che interessa cioè soltanto il volto, analogo alle Madonne dei Servi di Siena e di Orvieto e a quella di Guido per S. Domenico e anche alla croce 434.
- 25) U. PROCACCI, *Restauri a dipinti della Toscana*, in «Bollettino d'Arte», 29 (1935-36), pp. 364-83.
- 26) CIATTI *Maestro di Greve*.
- 27) A. BAGNOLI, *La Maestà di Simone Martini*, Milano 1999.
- 28) *Pinxit Guillelmus*, p. 33.
- 29) Per questa ipotesi si veda: HOENIGER, *The renovation of paintings*, pp. 21-41. Per la Hoeniger le ridipinture selettive delle Madonne senesi sono riconducibili alla pratica bizantina di ridipingere le antiche icone, sebbene in ottimo stato di conservazione, al fine di rinfrescarne l'aspetto materiale e al contempo rinviorgirne il potere spirituale, si sarebbe trattato dunque di ridipinture di carattere devozionale. Questa consuetudine sarebbe stata introdotta nel mondo occidentale a partire dagli inizi del secolo XIII in seguito alla crociata del 1204 quando giunsero dall'Oriente non solo opere bizantine ma anche artisti. Ma gli esempi di ridipinture di icone bizantine nel Museo Bizantino di Atene proposti dalla Hoeniger sono tardi: uno del secolo XVII e l'altro del XVIII. Per quanto riguarda l'altro esempio, l'ic
- 30) A. LISINI, F. IACOMETTI, *Cronache senesi*, Bologna 1931-1939, p. 90; ma sul reale significato dei termini «bello» e «buono» nei contratti di allogazione trecenteschi, riferiti più all'aspetto tecnico e alla qualità dei materiali utilizzati (oro, legname, colori) che alla valutazione dell'aspetto figurativo, si veda A. CONTI, *L'evoluzione dell'artista*, in *Storia dell'arte italiana. L'artista e il pubblico*, Torino 1970, pp. 117-263.
- 31) *Pinxit Guillelmus*, p. 33; *La collezione Salini. Dipinti, sculture e oreficerie dei secoli XII, XIII, XIV e XV*, a cura di L. Bellosi, Firenze 2009, pp. 56-61.
- 32) V. SCHMIDT, *Tipologie e funzione della pittura senese su tavola*, in *Duccio. Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*, a cura di A. BAGNOLI - R. BARTALINI - L. BELLOSI - M. LACLOTTE, Milano 2003, pp. 531-69, in particolare p. 534. Fra gli esempi di croci dipinte con l'iconografia tarda del *Cristo vivo* si possono ricordare la croce pisana della chiesa di S. Marta e quella al Museo Nazionale di S. Matteo e anche la croce umbra del Maestro di Cesi nella Pinacoteca Comunale di Spoleto.
- 33) PROCACCI, *Restauri a dipinti della Toscana*, pp. 364-83;
- 34) Sulla tipologia arcaica della Madonna di Vico l'Abate si veda B. COLE, *Old in New in the early Trecento*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 17 (1973), n. 1, pp. 229-48.
- 35) M. SEIDEL, *Castrum pingatur in palatio*, in «Prospettiva», 28 (1982), pp. 17-41.
- 36) A. BAGNOLI, *I pittori duccheschi*, in *Duccio. Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*, pp. 292-303.