oro e tempera su tavola, 370 × 450 cm
Siena, Museo dell'Opera del Duomo

La grande tavola per l'altare maggiore della cattedrale di Siena, dipinta su due facce e dotata di predella e coronamento, fu commissionata a Duccio dall'Opera del Duomo, come testimoniano alcuni documenti tra il 1308 e il 1311, dalla "Carta di pacti" sottoscritta tra il pittore e l'operaio Jacopo del fu Gilberto Mariscotti fino ai pagamenti per i suonatori che accompagnarono in processione il dipinto (si veda Documenti, nn. 27, 28, 33).

È possibile anche seguire le vicende conservative della pala, a cui, come risulta da due inventari quattrocenteschi (1423 e 1435, pubblicati da Lisini 1898, pp. 23-24, 37-38) e da una tavoletta di Gabella del 1483 attribuita a Pietro di Francesco Orioli, era sovrapposto un complesso meccanismo in ferro e legname, corredato di tendaggi, con tre angeli in legno scolpito e dipinto che scendevano a porgere al sacerdote l'ostia, il calice e il corporale, mentre altri quattro reggevano candele. A questo "chappello" (altrimenti detto "sopracielo" o "voltarella") si lavorò a lungo negli ultimi decenni del Trecento, anche quando la *Maestà* venne rimossa dall'altare maggiore, durante i lavori di ristrutturazione del duomo (1362-1382): tra i maestri coinvolti si ricordano il pittore Lippo Vanni e lo scultore Piero d'Angelo, padre di Jacopo della Quercia. Simili apparati non erano rari nel gotico europeo; uno più semplice, ma ugualmente basato su congegni mobili, si trovava in Palazzo Pubblico davanti alla *Maestà* di Simone Martini (Carli, *Mani...*, 1972). La pala venne sostituita nel 1506 sull'altare maggiore dal ciborio di Vecchietta (proveniente dalla chiesa dello spedale di Santa Maria della Scala) ed è documentata nel 1536 presso l'altare di San Sebastiano; al 1664 risale una proposta, rimasta senza seguito, di spostarla in sacrestia. Nel 1771 le due facce furono separate, con la distruzione delle cornici originali e causando gravi danni alle superfici dipinte; dopo una breve permanenza nella Casa dell'Opera, tornarono in cattedrale e furono collocate presso gli altari di Sant'Ansano e del Santissimo Sacramento. Le tavolette minori furono poste in sacrestia e, per alcune di esse, iniziò una dispersione che le portò sul mercato antiquario e infine in vari musei europei e americani. Dal 1878 le due tavole principali, insieme con i due coronamenti e alcuni scomparti delle predelle,

si trovano al Museo dell'Opera del Duomo, fondato nel 1870. Tra il 1952 e il 1958 ebbe luogo un importante restauro, diretto da Cesare Brandi presso l'Istituto Centrale del Restauro di Roma e limitato alle parti principali, mentre nel 1964 si concluse un intervento su quattro tavole del coronamento anteriore. Nel giugno 2001 è iniziato un restauro del coronamento posteriore e delle predelle, a cura di Daniele Rossi, con pulitura e rimozione delle ridipinture, poi integrate con la stessa tecnica a tratteggio verticale già impiegata dagli operatori dell'ICR.

La fortuna storica della *Maestà* prende avvio da alcune cronache senesi note solo attraverso copie più tarde, ma basate su tradizioni risalenti al Trecento, che si incentrano sull'esaltazione del valore civico della pala e sulla narrazione della processione che la accompagnò in duomo. Uno dei testi più antichi e dettagliati narra infatti che la vecchia tavola fu sostituita da una nuova "la quale è molto più bella e divota e maggiore, ed è da lato dietro el testamento vecchio e nuovo. E quello di, che si portò al Duomo si serro le butighe e ordinò el vescovo una magna, e divota compagnia di preti e frati con una solenne procisione, accompagnato da' signori Nove e tutti e gli uffiziali del comuno, e tutti e' popolani. E di mano in mano tutti e' più degni erano presso a la detta tavola co' lumi accesi in mano; e poi erano di dietro le donne e fanciugli con molta divozione e aconpagnorno la detta tavola per fino al Duomo, facendo la procisione intorno al Chanpo come s'usa, sonando le chanpane tutte a gloria per divozione di tanta nobile tavola quanto è questa".

Ne dà invece una lettura critica, a metà Quattrocento, Lorenzo Ghiberti nei suoi *Commentarii* ("È di sua mano la tavola maggiore del duomo di Siena; è nella parte dinanzi la incoronazione di Nostra Donna e nella parte di dietro el testamento nuovo. Questa tavola fu fatta molto eccellentemente e doctamente, è magnifica cosa e fu nobilissimo pictore"), da cui dipende strettamente l'Anonimo Magliabechiano (1537-1542). Giorgio Vasari ebbe notizia del capolavoro duccesco attraverso queste fonti fiorentine, ma

non riuscì a rintracciarlo nel suo sopralluogo senese. È così che, a parte un fugace cenno di Filippo Baldinucci, non se ne riscontrano tracce nella letteratura di viaggio anteriore all'Ottocento e nell'antica storiografia artistica fuori di Siena. Il nome di Duccio e il suo capolavoro riacquistano notorietà a partire dalla fine del Settecento, con Guglielmo Della Valle e poi con Luigi Lanzi. Nel secolo seguente, la *Maestà* desta l'interesse del viaggiatore Haerman Ludwig Friedländer, che visita Siena nel 1815 (si veda Loseries 1998, p. 139), di copisti come Johann Anton Ramboux, pittore, conoscitore e collezionista di primitivi italiani, e Francesco Rhoden (1847; per le loro copie si veda Deuchler 1984, pp. 14-19), nonché di Jakob Burckhardt (1855) e di Giovan Battista Cavalcaselle (1864). Dagli ultimi decenni dell'Ottocento, con l'esposizione in museo, inizia una vasta e ininterrotta tradizione critica, che ha consacrato il dipinto come uno dei vertici della pittura italiana su tavola. Il problema più dibattuto è stato quello della ricostruzione del complesso e della sua iconografia; ma sono stati affrontati anche i temi della relazione geometrica tra le misure delle varie parti del complesso, della data di esecuzione, dell'intervento degli aiuti, dei possibili modelli e della fortuna della pala presso altri artisti a Siena e fuori.

L'iconografia, alla cui definizione collaborò forse il domenicano Ruggero da Casole, vescovo di Siena dal 1307 al 1317, si inserisce in un programma di celebrazione della Vergine avviato con la vetrata dell'oculo nell'abside della cattedrale di Siena (cat. 26) e ampliato in seguito con l'esecuzione di quattro tavole per gli altari della crociera: l'*Annunciazione e santi* di Simone Martini e Lippo Memmi (1333), la *Presentazione al tempio* di Ambrogio Lorenzetti (1342), ambedue alla Galleria degli Uffizi di Firenze, la *Natività della Vergine* di Pietro Lorenzetti (1342), Siena, Museo dell'Opera del Duomo) e la *Natività di Cristo* di Bartolomeo Bulgarini (1351 circa, Cambridge, Mass., Fogg Art Museum). Il duomo senese, peraltro, è dedicato al-

l'Assunta e la stessa città fu consacrata alla Madonna fin dalla vittoria contro i guelfi a Montaperti nel 1260. Il rapporto attivo dei senesi con la loro celeste protettrice è ribadito dall'iscrizione sul gradino, dettata o almeno ispirata dalle autorità cittadine, che implora da Maria pace per Siena e vita per il pittore.

Le notizie tramandate dalle fonti a proposito della tavola che precedette quella di Duccio sull'altare maggiore sono state interpretate in vari modi. Alcune ricerche recenti (Butzek, *Per la storia...*, 2001), hanno dimostrato che si trattava dell'immagine nota come *Madonna dell'Opera* o *Madonna dagli occhi grossi*, databile al secondo decennio del Duecento e attribuita al "Maestro di Tressa", che era probabilmente fiancheggiata in origine da una serie di storie mariane (Siena, Museo dell'Opera del Duomo). Altri studiosi avevano pensato invece alla *Madonna del Voto* che si trova nella cappella delle Grazie della cattedrale, attribuita a Dietisalvi di Speme e databile tra il 1270 e il 1280 (cat. 2).

Nella faccia anteriore, attorno al gruppo della *Madonna col Bambino*, si dispongono, in piedi, venti angeli, quattro santi e due sante tra i più venerati della tradizione; in alto si vedono dieci apostoli a mezza figura (non dodici, in quanto Giovanni Evangelista e Pietro figurano accanto alla Vergine), originariamente racchiusi da una galleria; in primo piano, inginocchiati, i quattro patroni della città. Anche se la più antica raffigurazione oggi nota di Ansano, Savino e Crescenzo risale alla vetrata duccesca del duomo e la tradizione iconografica di Vittore inizia proprio con la *Maestà*, il culto di questi santi è attestato a Siena in epoche più remote. La produzione artistica cittadina adotterà i modelli iconografici qui inaugurati da Duccio: Savino raffigurato come un anziano vescovo, esemplato sull'iconografia di san Nicola di Bari, gli altri come cavalieri, differenziati per età (Crescenzo appare tuttavia più adulto del dodicenne tramandato dalla leggenda).

Il tergo è invece dedicato a una narrazione dettagliata e commossa della Passione

di Cristo, suddivisa in venticinque scene. Il collegamento tra questo tema e la *Madonna col Bambino*, che mette in rapporto Incarnazione e Passione attraverso l'idea di salvezza, ha qualche precedente nel Duecento italiano, come il dossale che dà il nome al "Maestro del Farneto" (Perugia, Galleria nazionale dell'Umbria, n. 27); nell'ambito della tradizione bizantina, si può citare invece un'icona a due facce del XII secolo, proveniente da Kastoria, che raffigura la *Vergine* e il *Cristo morto*. Un esempio senese ancora più affine al capolavoro di Duccio potrebbe essere il complesso che secondo alcuni studiosi era costituito dalla già citata *Madonna del Voto* di Dietisalvi di Speme, dalle *Storie dell'infanzia di Cristo e della Passione* provenienti dalla Badia Ardenega e spettanti in parte a Guido da Siena e in parte allo stesso Dietisalvi, ora divise tra vari musei (Altenburg, Lindenau-Museum, si veda cat. 5-6; Parigi, Louvre; Princeton, University Art Museum; Siena, Pinacoteca Nazionale, si veda cat. 7-8; Utrecht, Museum Catharijneconvent) e da un'*Incoronazione della Vergine* del Courtauld Institute Gallery di Londra. Resta tuttavia dubbio che tutte queste tavole appartenessero in effetti a un'unica pala d'altare.

L'aspetto monumentale della faccia anteriore è stato spiegato tradizionalmente con il suo carattere "pubblico", le figurezioni più minute del tergo con la fruizione da parte del clero riunito nella zona absidale. Ricerche recenti hanno però dimostrato che all'epoca dell'esecuzione della *Maestà* gli stalli del coro si trovavano davanti all'altare e hanno associato la presenza del ciclo cristologico sul retro a quella di un tabernacolo per la conservazione delle ostie. Sembra meno convincente che le piccole scene a tergo fossero destinate a coloro che entravano in chiesa dall'ingresso posteriore.

Tra le scene del tergo, soltanto per la *Discesa al Limbo* la fonte testuale è da identificare nel Vangelo apocrifto detto di Nicodemo; per il resto il programma si fonda su una lettura incrociata dei quattro Vangeli canonici, con particolare riguardo a quello di Giovanni: il ricorso

alle Scritture consente di individuare un ordine narrativo (si veda la scheda tecnica) in parte diverso dalle indicazioni di alcuni studiosi (Stubblebine, *The Angel...*, 1969; Stubblebine 1979; White 1973 e 1979; Deuchler 1979, 1981 e 1984; Earenfight 1994; Norman, "A Noble Panel"..., 1995), in qualche caso dettate da un eccessivo desiderio di regolarità geometrica.

Per predelle e coronamenti il tema iconografico si lega strettamente al problema della ricostruzione del complesso: fra le numerose proposte, si ricordano almeno quelle di Dobbert (1885), Weigelt (1909), Lusini (*Di Duccio...*, 1912; *Catalogo...*, 1912), De Wald (1955), Cooper (1965), Stubblebine (*The Angel...*, 1969; 1979), Carli (*Il Duomo...*, 1979). Quella che ha incontrato i maggiori consensi si deve a John White (1973; 1979), anche se non tutti sono pronti a sottoscrivere le sue puntigliose osservazioni sulle misure, condotte tenendo conto dell'unità di misura allora vigente, il braccio senese; White suggeriva che Duccio avesse applicato il "segreto del costruttore" o "progressione Roriczer", metodo di origine medievale fondato sulla sezione aurea. Resta attendibile, invece, la sua stima delle dimensioni originarie del complesso: la tavola principale doveva misurare 439 cm in larghezza, mentre la predella circa 450 cm (per la precisione 450-451 cm quella anteriore e 448-455 cm quella posteriore).

Alcuni studiosi hanno apportato delle correzioni marginali alla ricostruzione di White, mentre un importante chiarimento è venuto da Christa Gardner von Teuffel (1979), secondo la quale la pala era fiancheggiata e sostenuta da due pilastri laterali a sezione quadrata di mezzo braccio senese di lato (29,2 cm).

Della faccia anteriore della predella, dedicata all'infanzia di Cristo, restano a Siena cinque scene e quattro figure di profeti, in cui i passi biblici riportati sui rotoli mettono in evidenza come l'Antico Testamento prefiguri il tema dell'incarnazione di Cristo; di quella posteriore (*Vita pubblica di Cristo*), solo due storie. L'individuazione di altre tavolette in

vari musei ha consentito di ricomporre in modo soddisfacente la predella anteriore, mentre per quella posteriore sono state rintracciate solo otto storie su nove (si veda la scheda tecnica e iconografica): manca la scena iniziale, raffigurante il *Battesimo di Cristo* o la *Tentazione di Cristo nel deserto*. Sembra meno probabile che appartenga alla predella della *Maestà*, come propone Boskovits (*The Thyssen-Bornemisza...*, 1990), una tavoletta del Szépművészeti Múzeum di Budapest (*Il Battista dà testimonianza su Cristo*), in cui, come osserva Victor M. Schmidt, i colori della veste di Gesù sono diversi dal rosso e blu degli altri episodi. Minoritaria è rimasta l'ipotesi di una "box-like predella", con una scena su ciascuno dei lati brevi (Stubblebine 1979; Sullivan 1985): gli episodi della *Vita pubblica* sarebbero dunque undici, tre dei quali perduti.

Per ogni faccia del coronamento restano sei scomparti, tutti alterati nelle dimensioni e nella forma (in origine a esagono irregolare come nei *Funerali della Vergine*, anch'esso peraltro tagliato su ogni lato), che compongono un ciclo dedicato a *Morte e funerali di Maria*, ispirato alla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine, e uno di fonte neotestamentaria con *Apparizioni di Cristo dopo la morte*. Resta aperto il problema delle tavole al centro, non rintracciate: le ricostruzioni più accreditate prevedono due scene sovrapposte, raffiguranti forse un'Assunzione e un'Incoronazione della Vergine per la faccia anteriore, cui corrispondeva sul retro l'abbinamento *Ascensione-Eterno benedicente* o, forse, *Resurrezione di Cristo-Ascensione*. Singolare è la proposta di William Tronzo (1988), secondo il quale la zona centrale dei coronamenti sarebbe stata invece vuota, lasciando alla vetrata il compito di raffigurare l'Assunzione di Maria.

È quasi certo, infine, che la pala fosse sormontata da cuspidi dipinte con *Angeli a mezzo busto* (si veda cat. 33-34).

Si è ritenuto tradizionalmente che Duccio abbia eseguito la *Maestà* fra l'ottobre 1308 e il giugno 1311, cioè in soli trentadue mesi; tuttavia la "Carta di patti" (si

veda Documenti, n. 27) sottoscritta dal pittore con l'operaio Jacopo del fu Gilberto Mariscotti nel 1308 potrebbe non costituire la commissione, ma integrare o sostituire un precedente contratto. Perciò, dopo un suggerimento di John Pope-Hennessy (1980), si tende oggi ad anticipare di qualche tempo l'inizio dell'esecuzione. Con il corteo del 9 giugno 1311, narrato dai cronisti e documentato dai pagamenti del Comune ai musicanti che lo accompagnarono, la pala fu installata in duomo: sembra perciò difficile accettare la tesi di Alessandro Conti (1980) che, rilevando nella predella (in particolare modo in quella posteriore) una sperimentazione più avanzata nella resa della terza dimensione, suggeriva una datazione posteriore al 1311.

Come in ogni opera di grandi dimensioni uscita da una bottega medievale, anche nella *Maestà* Duccio utilizzò dei collaboratori; tuttavia, nonostante un certo abbassamento della qualità nei coronamenti e nelle cuspidi, l'insieme conserva un aspetto omogeneo. È perciò da respingere la spartizione proposta da James H. Stubblebine (1979), secondo il quale il maestro avrebbe eseguito solo la Madonna e santi e la predella con *Storie dell'infanzia di Cristo*, mentre il resto sarebbe da ripartire tra Ugolino di Nerio (apostoli nella faccia anteriore), Segna di Buonaventura (coronamento anteriore e una delle scene del retro), Pietro Lorenzetti (predella posteriore), "Maestro dell'affresco di Casole" (ovvero "Maestro degli Aringhieri": angeli delle cuspidi), Ambrogio Lorenzetti (coronamento posteriore e cinque delle *Storie della Passione*), il "Maestro di Città di Castello" (otto storie del tergo), Simone Martini (cinque storie), il "Maestro del tabernacolo n. 35" (ovvero "Maestro della *Maestà Gondi*": sette storie).

Un tema di un certo interesse è la ricerca delle fonti iconografiche e stilistiche della *Maestà*, che investe quello più complessivo della cultura figurativa di Duccio. All'ipotesi di Ferdinando Bologna (1962; 1992), che ritiene la pala una rivisitazione della perduta tavola pisana di Cimabue per l'ospedale di Santa Chiara,

si può ribattere che di quell'opera, forse mai eseguita, è noto solo il contratto di commissione, poco anteriore alla morte dell'artista nel 1302. Molti studiosi hanno poi postulato la dipendenza da miniature o altri modelli bizantini (Stubblebine 1975; Stoichiță 1979) o da cicli di affreschi come quello dell'antica basilica vaticana (Tronzo 1988). Più limitati ed episodici, ma non privi di interesse, sono i motivi o i particolari di derivazione classica, tra cui la figura di Pilato nel pretorio, che appare derivata da un sesterzio di età neroniana (Popp 1996).

Sono stati indagati anche i rapporti di Duccio con la scultura toscana del suo tempo: se alcune consonanze (per esempio con le statue di Giovanni Pisano per la facciata del duomo di Siena) possono essere viste come adozione di modelli ormai consolidati, in altri casi si rilevano citazioni quasi letterali, come nel Giuseppe addormentato della *Fuga in Egitto*, desunto da quello del pulpito senese di Nicola Pisano. Va anche osservato che, mentre alla fine del Duecento l'attività degli scultori risulta trainante nei confronti dei pittori, nel nuovo secolo la situazione si inverte, così che alcune scene della *Maestà* di Duccio verranno citate da Tino di Camaino nei monumenti funebri di Riccardo Petroni (Siena, duomo, 1315-1317) e di Gastone della Torre (Firenze, Museo dell'Opera di Santa Croce, 1318-1319).

Mentre il modesto trittico con *Storie di Cristo* del Museo della cattedrale di Pienza, eseguito nella seconda metà del Trecento, contiene solo alcuni sbiaditi riflessi iconografici del capolavoro di Duccio, la *Maestà* di Massa Marittima (si veda cat. 36) è una replica eseguita nella stessa bottega di Duccio. Ma la tipologia della pala a due facce si diffonde negli anni seguenti anche presso la bottega di Giotto, da cui escono il polittico di Santa Reparata per la cattedrale fiorentina e quello commissionato dal cardinale Jacopo Stefaneschi per San Pietro in Vaticano. Quest'ultimo è stato considerato un riflesso dell'opera di Duccio, che pittore e committente avrebbero ammirato direttamente a Siena, anche se l'ipotesi

(Belting 1990; Lisner 1995) resta difficilmente dimostrabile. È forse possibile scorgere un'eco della grande pala senese anche nel trono di una modesta *Madonna col Bambino* del pittore lucchese Deodato Orlandi (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, inv. 1587).

Il problema dei rapporti con l'arte francese è stato affrontato sia riguardo alla possibile conoscenza, da parte di Duccio, di opere come la vetrata della cattedrale di Chartres detta *La Belle Verrière* o il *Breviario di Filippo il Bello* attribuito a Maître Honoré (Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 1023), sia riguardo alla ricezione di motivi della *Maestà* in pittori come Jean Pucelle: le indubbe consonanze, tuttavia, sono state sottolineate anche troppo energeticamente.

La varietà delle posizioni critiche, qui riassunte in modo sommario, è indizio dell'estrema complessità stilistica, oltre che tecnica, di un'opera in cui Duccio rimedita e fonde tutte le componenti della sua cultura figurativa. Nella scena principale la solennità bizantina, accentuata dalle grandi dimensioni del gruppo centrale, si fonde con spunti decorativi gotici e con una raffinata gamma cromatica esaltata dall'oro finemente decorato, mentre il drappo dorato appoggiato sul trono architettonico con decorazioni cosmatesche (un motivo di origine giottesca già sperimentato da Duccio nella vetrata del 1287-1288; si veda cat. 26) ne attenua in modo consapevole la spaziosa monumentalità. L'uso delle lumeggiature dorate sulle vesti del Cristo trasfigurato o risorto e della Vergine della *Pentecoste* piega invece una formula tipicamente bizantina a esigenze di verosimiglianza, se non di concretezza. Nelle storie del tergo, delle predelle e del coronamento prevalgono gli aspetti narrativi, con osservazioni vivissime e un'efficace documentazione della realtà senese di primo Trecento. Nelle *Storie della Passione*, la ricerca della terza dimensione non è perseguita in modo coerente: per esempio, si può mettere a confronto l'*Ingresso di Cristo in Gerusalemme*, ricco di edifici ispirati alla stessa Siena, con l'elusiva Emmaus dell'episo-

dio finale; oppure osservare come, nell'*Ultima cena*, la solida scatola spaziale della stanza, in cui una trave con un panno appeso sottolinea l'effetto di profondità, viene contraddetta da una mensa quasi verticale. Al contrario, la raffigurazione degli edifici nelle predelle è caratterizzata da una qualità particolarmente elevata, come prova (per limitarsi a un esempio scelto fra le tavolette tuttora conservate a Siena), l'imponente *Tentazione di Cristo sul tempio*. Simili aspetti trovano pieno riscontro in un'opera riferita alla fase finale del percorso di Duccio come l'affresco frammentario con la *Consegna del castello di Giuncarico* scoperto circa vent'anni fa nel Palazzo Pubblico di Siena, del 1314 circa (si veda il saggio introduttivo a questa sezione).

Scheda tecnica e iconografica

Faccia anteriore: *Madonna in trono, venti angeli e i santi Caterina d'Alessandria, Paolo, Giovanni Evangelista* (in piedi a sinistra), *Giovanni Battista, Pietro, Agnese* (in piedi a destra), *Ansano e Savino* (in ginocchio a sinistra), *Crescenzo e Vittore* (in ginocchio a destra), *Taddeo, Simone, Filippo, Giacomo maggiore, Andrea* (nella zona superiore sinistra), *Matteo, Giacomo minore, Bartolomeo, Tommaso, Mattia* (nella zona superiore destra), 370 × 450 cm. Iscrizioni: MATER S(AN)C(T)A DEI SIS CAUSA SENIS REQUIEI, SIS DUCIO VITA, TE QUIA PINXIT ITA (sul gradino del trono della Vergine); S(AN)C(T)A KATERINA; S(ANCTUS) ANSANUS; S(ANCTUS) IOH(ANN)ES EV(AN)G(ELISTA); S(ANCTUS) SAVINUS; S(AN)C(T)US CRESCENTIUS; S(ANCTUS) IOH(ANN)ES BAPT(IST)A; S(ANCTUS) VICTORIS(S); S(AN)C(T)A AGNES (sul margine inferiore della tavola, sotto i santi corrispondenti); S(ANCTUS) TADDEUS; S(ANCTUS) SIMON; S(ANCTUS) PHILIPP(US); S(ANCTUS) IACOB(US); S(ANCTUS) ANDREAS; S(ANCTUS) MACTEUS; S(ANCTUS) IACHOB(US); S(ANCTUS) BARTHO(LO)M(EUS); S(ANCTUS) THOMAS; S(ANCTUS) MACTIAS (accanto a ciascuno degli apostoli raffigurati in alto).

Pannelli provenienti dalla predella anteriore: *Storie dell'infanzia di Cristo e Profeti. Adorazione dei magi*, tempera e oro su tavola, 47,5 × 47,5 cm; *Salomone*, tempe-

ra e oro su tavola, 42,5 × 16 cm, iscrizione (sul rotolo): REGES TARSIS ET INSULAE MUNERA OFFE(RUN)T; REGES ARABU(M) ET SABA DONA ADDUCE(N)T (Salmo 71,10); *Presentazione di Cristo al tempio*, tempera e oro su tavola, 42,5 × 43 cm; *Malachia*, tempera e oro su tavola, 42,5 × 16 cm; iscrizione (sul rotolo): STATI(M) VENIET AD TEMPLU(M) S(AN)C(TU)M SUUM D(OMI)NATO(R) D(OMI)NUS QUE(M) VOS QU(A)ERITIS, ANGELUM TESTAM(ENTI) QUE(M) VOS VULTIS (Malachia 3,1); *Strage degli innocenti*, tempera e oro su tavola, 42,5 × 43,5 cm; *Geremia*, tempera e oro su tavola, 42,5 × 16 cm, iscrizione (sul rotolo): <...> A A<UDI>TA EST, PLO-RATUS ET ULULATUS MULTU(S): RACHEL PLORA(NS) FILIOS SUOS (Matteo 2,18); *Sogno di Giuseppe e fuga in Egitto*, tempera e oro su tavola, 42,5 × 44 cm, iscrizione (sul rotolo retto dall'angelo): ACCIPE PUERUM ET MATREM EIUS ET FUGE IN EGITUM (Matteo 2,13); *Osea*, tempera e oro su tavola, 42,5 × 16 cm, iscrizione (sul rotolo): EX EGIPTO VOCAVI FILIU(M) MEU(M) (Osea 11,1); *Disputa di Gesù fanciullo con i dottori*, tempera e oro su tavola, 42,5 × 43 cm.

Storie della predella anteriore conservate in altri musei: *Annunciazione* (Londra, National Gallery); *Natività con Isaia ed Ezechiele* (Washington, National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection).

Pannelli provenienti dal coronamento anteriore: *Morte e funerali della Vergine. Annuncio della morte alla Vergine*, tempera e oro su tavola, 41,5 × 54 cm; *Congedo della Vergine da san Giovanni*, tempera e oro su tavola, 41,5 × 54 cm; *Congedo della Vergine dagli apostoli*, tempera e oro su tavola, 41,5 × 54 cm; *Morte della Vergine*, tempera e oro su tavola, 40 × 45,5 cm; *Funerali della Vergine*, tempera e oro su tavola, 58 × 52,5 cm; *Sepoltura della Vergine*, tempera e oro su tavola, 41 × 54,5 cm.

Faccia posteriore: *Storie della Passione di Cristo* (le scene, disposte in due fasce sovrapposte, si leggono a partire da quella in basso a sinistra).

Zona inferiore: *Ingresso di Cristo in Gerusalemme*, 100 × 57 cm; *Lavanda dei piedi*,

Ultima cena (Annuncio del tradimento di Giuda), 100 × 53 cm; *Congedo di Cristo dagli apostoli*, *Patto di Giuda*, 100 × 53 cm; *Orazione nell'orto*, *Cattura di Cristo*, 102 × 76 cm; *Cristo davanti ad Anna e prima negazione di Pietro*, 99 × 53,5 cm; *Cristo davanti a Caifa e seconda negazione di Pietro*, *Cristo percosso e terza negazione di Pietro*, 98,5 × 53,5 cm; *Cristo accusato dai farisei*, *Primo interrogatorio di Cristo da parte di Pilato*, 98 × 57 cm.

Zona superiore: *Cristo davanti a Erode*, *Cristo ricondotto davanti a Pilato*, 100 × 57 cm; *Flagellazione di Cristo*, *Coronazione di spine*, 100 × 53,5 cm; *Pilato si lava le mani*. *Andata di Cristo al Calvario*, 102 × 53,5 cm; *Crocifissione*, 100 × 76 cm; *Deposizione di Cristo dalla croce*, *Deposizione di Cristo nel sepolcro*, 101 × 53,5 cm; *Discesa di Cristo al Limbo*, *Le Marie al sepolcro*, 102 × 53,5 cm; *Noli me tangere*, *Cristo e i pellegri verso Emmaus*, 102 × 57 cm.

Pannelli provenienti dalla predella posteriore: *Storie della vita pubblica di Cristo*. *Tentazione di Cristo sul tempio*, tempera e oro su tavola, 48 × 50 cm; *Nozze di Cana*, tempera e oro su tavola, 43,5 × 46,5 cm.

Storie della predella posteriore conservate in altri musei: *Tentazione di Cristo sul monte* (New York, Frick Collection); *Vocazione di Pietro e Andrea* (Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection); *Cristo e la Samaritana* (Madrid, collezione Thyssen-Bornemisza); *Guarigione del cieco nato e Trasfigurazione* (Londra, National Gallery); *Resurrezione di Lazzaro* (Forth Worth, Kimbell Art Museum).

Pannelli provenienti dal coronamento posteriore: *Apparizioni di Cristo dopo la morte*.

Apparizione di Cristo a porte chiuse, tempera e oro su tavola, 41,4 × 54,4 cm; *Incredulità di san Tommaso*, tempera e oro su tavola, 58 × 52,7 cm; *Apparizione di Cristo sul lago di Tiberiade*, tempera e oro su tavola, 38,4 × 49,8 cm; *Apparizione di Cristo sul monte della Galilea*, tempera e oro su tavola, 38,4 × 50 cm; *Apparizione di Cristo durante la cena degli apostoli*, tempera e oro su tavola, 41,4 × 54,4 cm; *Pentecoste*, tempera e oro su tavola, 40 × 45,2 cm.

Altre tavole già messe in rapporto con la *Maestà*: *Angeli* (si veda cat. 33-34); *San Giovanni battista indica Cristo* (Budapest, Szépművészeti Múzeum); *Incoronazione della Vergine* (Budapest, Szépművészeti Múzeum), (si veda cat. 38).

Tavole restaurate nel 1964: *Annuncio della morte alla Vergine*, *Congedo della Vergine dagli apostoli*, *Morte della Vergine*, *Sepoltura della Vergine* (dal coronamento anteriore).

Tavole restaurate nel 2001-2003: *Patto di Giuda e congedo di Cristo dagli apostoli* (dalla faccia posteriore); *Adorazione dei magi*, *Presentazione al tempio*, *Strage degli innocenti*, *Sogno di Giuseppe e fuga in Egitto*, *Disputa con i dottori* (dalla predella anteriore); *Tentazione di Cristo sul tempio* (dalla predella posteriore); *Apparizione di Cristo a porte chiuse*, *Incredulità di san Tommaso*, *Pentecoste*, *Apparizione di Cristo sul lago di Tiberiade*, *Apparizione di Cristo sul monte della Galilea* (dal coronamento posteriore).

Giovanna Ragionieri

Bibliografia: Ghiberti 1450 circa (ed. 1998, p. 90); Piccolomini 1472 circa, c. 95v; Tizio 1506-1528, cc. 41-42; Anonimo Magliabechiano 1537-1542 (ed. Frey 1892, p. 86); Vasari 1550 e 1568 (ed. Bettarini, Barocchi 1966 sgg., II, p. 260); Montebuoni Buondelmonti, prima metà del XVII secolo, cc. 4v., 8v.-9r., 29v., 60v., 67v.; Mancini 1620-1625, c. 141v.; Tommasi 1625, pp. 165-166; Ugurgieri Azzolini 1649, I, p. 655 e II, p. 331; Piccolomini 1650 circa, c. 39r.; Landi 1655 (ed. 1992, pp. 28-29); Balducci 1681-1728 (ed. 1845-1847, I, p. 252); Benvoglianti prima metà del XVIII secolo, c. 192v.-193v.; Macchi 1709-1720, cc. 139r., 187v.; Carapelli 1720 circa, c. 44r.; Gigli 1723, I, p. 280 e II, pp. 428-430; Carli 1750 circa, cc. 64r.-67v.; Pecci 1752, II, p. 11; G. Bottari, in Vasari 1568 (ed. 1759-1760, I, p. 21); Pianigiani 1760, pp. 12-13; Proveddi, Fratini 1774, p. 14; Della Valle 1782-1786, II (1785), pp. 63-77; Prunetti 1786, pp. 55-56; G. Della Valle, in Vasari 1568 (ed. 1791-1794, II, pp. 286-287 e nota 1; VI, pp. 9-10); Picchioni 1800-1810, c. 34; Füssli 1806, II, p. 304; Lanzi 1809 (ed. 1968-1970, I, pp. 220-221); De Angelis 1816, pp. 4, 19-20; Fratini, Bruni 1818, pp. 37-38, 73; Faluschi 1821 circa, cc. 3r., 14v., 26r.-v;

[Romagnoli] 1822, pp. 15, 22; Romagnoli *ante* 1835, I, pp. 346, 355-371; *La Passione di Gesù Cristo...*, 1847; Milanese 1854-1856, I (1854), n. 22, pp. 160-169, n. 23, pp. 169-170, n. 24, pp. 170-171, n. 28, p. 178; Burckhardt 1855, III, p. 747; Crowe, Cavalcaselle 1864-1866, II (1864), pp. 41-50; Labarte 1868, pp. 275-276 e note 1-2; Dobbert 1885; Berenson 1897, pp. 18-42; Burckhardt 1898, p. 230; Lisini 1898, pp. 20-38; Davidsohn 1900; Rothens 1904, pp. 11, 40-43, 54-56, 62-64, 67-68, 70-78, 80-83, 99, 116, 118; Wulff 1904, pp. 100-109; Venturi 1907, pp. 556-582; Weigelt 1909; Lusini 1911-1939, I (1911), pp. 105, 121-139, 148-149 note 111-124, 195, 228, 238 nota 10, 243 nota 48, 260, 262-265, 322-323 note 80-84; Weigelt 1911, pp. 80-122, 230-259; Lusini, *Catalogo...*, 1912, pp. 110-116, nn. 9-30; Lusini, *Di Duccio...*, 1912, pp. 65-78; Rossi 1912, pp. 8-9; Van Marle, *Recherches...*, 1920; Van Marle 1923-1938, II (1924), pp. 19-60; Gielly 1926, pp. 8-26; Karlinger 1927, pp. 119, 521, 650; Panofsky 1927, pp. 278-279; Toesca 1927, pp. 1035-1036; Cecchi 1928, pp. 29-47, 127-128; Sandberg Vavalà 1929, pp. 164 nota 28, 168 nota 82, 187, 198 nota 46, 212, 230 nota 14, 241 nota 27, 254-256 nota 17, 260-262, 265 nota 23, 292-293, 317, 350, 354-356, 360-361, 367, 369-370, 412, 416-417, 420, 425, 430, 438, 440, 450, 458, 472, 480, 484, 490, 494; Weigelt, *La pittura...*, 1930, pp. 9-17; Lasareff 1931, p. 169; *Cronache senesi*, 1931-1939, p. 90; Berenson 1932, p. 177; Toesca 1932, pp. 245-246; Douglas 1933, pp. 75-76, 83-89; D'Ancona 1935, pp. 149-151; Coletti 1941-1947, II (1946), pp. IX-XI; Cecchi 1948, pp. 29-53, 173-174; Brandi, *Duccio*, 1951, pp. 49-65, 84-87 docc. 23-28, 143-148 note 28-29; Carli 1952; Oertel 1953, pp. 122-126; Brandi 1954; Carli, *La pittura...*, 1955, pp. 44-50; De Wald 1955; White 1957, pp. 78-83; Holt 1957-1958, I, pp. 134-136, pp. 99-100; Valentiner 1958, pp. 354-356, 365-369, 371-373; Vigni 1958, coll. 438, 441-442; [Brandi] 1959; Panofsky 1960, pp. 154, 158; Carli 1961, pp. 20-31; De Wald 1961, pp. 110-118; Bologna 1962, p. 130; Hager 1962, pp. 146-149; Carli, *Duccio*, 1964; Telpaz 1964, p. 374 nota 15; *Tutela e valorizzazione...*, 1964, p. 25; Cooper 1965; Donati 1965; Cämmerer-George 1966, pp. 144-146, 220-221 note 499-507; Oertel 1966, pp. 127-131; White 1966, pp. 149-155; Carli, *La Maestà...*, 1969; Stubblebine, *The Angel...*, 1969, pp. 131-152; Van Os, *Marias Demut...*, 1969, pp. 3-7, 14-25, 30-31, 40, 63 nota 84, 157-168; Mid-

- deldorf Kosegarten 1970, pp. 76-77, 92 nota 27; A. Parronchi in *Giotto e il suo tempo...*, 1971; Cattaneo, Baccheschi 1972, pp. 7-8, 88-94; Preiser 1973, pp. 72-81; Stubblebine, *Duccio's...*, 1973; White 1973; Stubblebine 1975; Maginnis 1977, pp. 279-280; Smart 1978, pp. 38-45; Carli, *Il Duomo...*, 1979, pp. 65-75; Carli, *Il paesaggio...*, 1979, pp. 31, 51; Conti, *L'evoluzione...*, 1979, pp. 134, 143; Deuchler 1979; Gardner von Teuffel 1979, pp. 36, 38-41 e note 27-33, 44; Settis 1979, pp. 226-227; Sricchia Santoro 1979, p. 84; Stoichiță 1979; Stubblebine 1979, pp. 10-11, 31-62; White 1979, pp. 80-135; Zorzi 1979, p. 425; Bellosi 1980, pp. 9, 10, 15; Cole 1980, pp. 40-57; Conti 1980; Deuchler, *Duccio...*, 1980; Deuchler, *Siena und Jerusalem...*, 1980; Feldges 1980, pp. 15-22; Pope-Hennessy 1980; Deuchler 1981, pp. 20-21; Boskovits 1982, pp. 498-499, figg. 1-4; Cannon 1982, p. 79 nota 77; Brink 1983, pp. 345-348, 352 note 12-14; Castelnuovo 1983, p. 215; Chastel 1983, pp. 30-47; Gardner 1983, pp. 297-301; Deuchler 1984, pp. 46-167, 209-215; Van Os 1984, pp. 39-61; Bardotti Biondi 1985, pp. 22-29; Sullivan 1985; De Benedictis 1986, pp. 331, 333; Kreytenberg 1986, p. 28; Sullivan 1986; A. Bagnoli, in *Scultura dipinta...*, 1987, p. 13 nota 3; Shelton 1987, pp. 81-88; Sullivan 1988; Tronzo 1988; *Art in the Making...*, 1989, pp. 72-78, 190-196; Ragionieri 1989, pp. 11-16, 46-130; Tanaka 1989, p. 215; Argenziano, Bisogni 1990, pp. 86 nota 13, 87, 91, 93-94, 98, 104, 106, 107 nota 124; Béguin 1990, pp. 138-139; Belting 1990 (trad. it. 2001, pp. 486, 488-489, 495-499, 549); Boskovits, *The Thyssen-Bornemisza...*, 1990, pp. 68-77; Edwards 1990, pp. 9-13; Olivetti 1990; Van Os 1990, pp. 22, 27, 31; Bussagli 1991, pp. 173, 175-176; Jannella 1991, pp. 21-78; Riedl 1991, pp. 15-31, 71-74 note 42-125; Bologna 1992, pp. 743, 746-748; Erche 1992, pp. 54-73; Caciorgna 1993, p. XXVII; Conti 1993, p. 96; Van der Ploeg 1993, pp. 110-115; Bellosi 1994, pp. 745-748; Earenfight 1994; Maginnis 1994; Velkrovrh Bukilica 1994-1995; Lisner 1995, pp. 102-104; Moscadelli 1995, pp. 97, 210, 217, 356-357; Norman, "A Noble Panel"..., 1995; Norman, *Duccio...*, 1995, pp. 51-52, 54, 63-66; Struchholz 1995, pp. 26, 86, 89, 93, 99, 227 nota 13, 231 nota 29; Butzek 1996, pp. 166, 195; Carli 1996, pp. 206-207; Gordon 1996, pp. 343-346; Popp 1996, pp. 23, 27-28, 30, 33, 37-40, 56-58 e note, 168-187, 194-227, 230; Chelazzi Dini 1997, pp. 135-151; Krüger 1997; Maginnis 1997, pp. 43, 48, 67, 107, 110, 113, 121-22, 124, 127, 130, 138, 140, 150, 154, 181, 183-84, 203-204; Bellosi, *Cimabue*, 1998, pp. 144, 207; Bellosi, *Duccio...*, 1998; Loseries 1998, p. 139; G. Ragionieri, in Bellosi, *Cimabue*, 1998; Wagner 1998; Carli, *Duccio*, 1999, pp. 22-34; Norman 1999, pp. 21-28, 34-43, 217-219 note; Schmidt, *A Duccesque...*, 1999; Schmidt, *Northern Artists...*, 1999; Ragionieri 2000, p. 188; Satkowski 2000, pp. 69-79, 97-108; Tarr 2000; Tripps 2000, p. 157; Butzek, *Per la storia...*, 2001; Maginnis 2001, pp. 1, 8, 63 e nota 93, 66, 70, 88 e nota 14, 96, 99-100, 101 nota 56, 102, 105, 115, 138, 143 nota 127, 185 nota 105, 189; Schmidt, *ad vocem Duccio di Buoninsegna*, 2001; Schmidt, Muller 2001; Seiler 2001; Bacci 2002, p. 668; Franci, *ad vocem Duccio di Buoninsegna*, 2002, p. 276; Maritano 2002, p. 301; Seiler 2002.