



Sulla funzione del cosiddetto 'vestibolo' del Duomo di Siena e sul suo ciclo di dipinti murali: *pattern* narrativi e nuove identificazioni iconografiche

Rebecca Mencaroni

Università degli Studi di Siena
Scuola di Specializzazione
in Beni Storico Artistici

Il presente articolo intende approfondire la questione della funzione della cosiddetta 'cripta' del Duomo di Siena attraverso una rinnovata analisi della sequenza degli episodi dell'Antico e del Nuovo Testamento. Tramite il confronto con altri cicli pittorici e con la *Maestà* di Duccio di Buoninsegna vengono proposte nuove possibili identificazioni iconografiche sia di alcuni episodi superstiti, sia delle scene perdute. La ricostruzione dei potenziali schemi narrativi dei due cicli contribuisce ad approfondire la questione dell'originaria presenza dell'altare, nonché della generale organizzazione dello spazio, con un'attenzione costante ai dipinti e all'architettura dell'ambiente.

The article investigates the matter of the function of the so-called 'crypt' of the Duomo of Siena through a new analysis of the sequence of Old and New Testament episodes. New possible iconographic identifications are advanced for both some surviving episodes and lost scenes thanks to comparisons with other pictorial cycles and the *Maestà* by Duccio di Buoninsegna. The reconstruction of the potential narrative patterns of the two cycles helps to analyse in depth the matter of the original presence of an altar, as well as the general organisation of the space, with a constant attention to the paintings and the architectural structure.

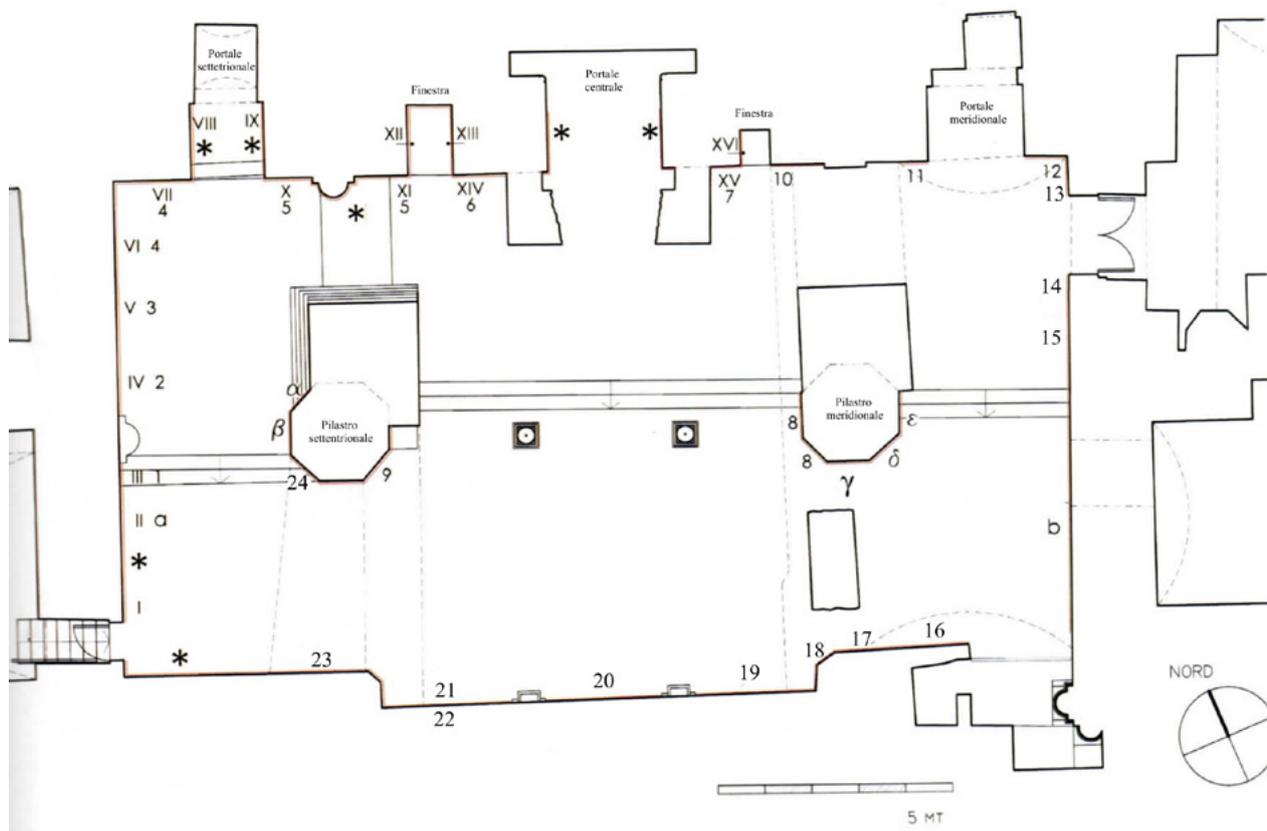
Keywords: Duomo of Siena, thirteenth-century frescoes, narrative schemes, iconographic identifications, altar

Periodicità semestrale
DOI 10.48282/ladiana35
ISSN 2784-9597

Sulla funzione del cosiddetto ‘vestibolo’ del Duomo di Siena e sul suo ciclo di dipinti murali: *pattern* narrativi e nuove identificazioni iconografiche

Rebecca Mencaroni

Il ritrovamento della cosiddetta ‘cripta’ del Duomo di Siena, avvenuto al volgersi del secolo scorso, ha rappresentato una scoperta di rilevanza cruciale per la comprensione dell’evoluzione architettonica della cattedrale e della produzione artistica senese della seconda metà del Duecento.¹ La denominazione tuttora in uso di ‘cripta’ deriva da un’iniziale speranza di aver rinvenuto la *confessio* dell’antica cattedrale, più volte citata nell’*Ordo Officiorum ecclesiae Senensis* di Oderigo (1215).² Del resto, quando dell’intero sito si conosceva esclusivamente la navatella meridionale,³ allora denominata *Cripta delle Statue*, unica sezione rimasta sempre accessibile, studiosi quali Enzo Carli e Kees Van der Ploeg ipotizzavano che potesse originariamente essere parte di un sito più ampio che identificavano con la *confessio*;⁴ ma la scoperta dell’ambiente nella sua interezza pose ben presto dei dubbi su questa interpretazione. La sua comunicazione con l’esterno, garantita dai tre portali di accesso sulla parete orientale, obliterati dalla successiva costruzione del battistero, avrebbe costituito una caratteristica piuttosto inusuale per una cripta, ancorché non conforme alla descrizione fornita nell’*Ordo*.⁵ La conferma venne dal ritrovamento di un’abside retrostante la parete occidentale dell’ambiente, datata tra la fine del X e l’inizio dell’XI secolo, e parte, con ogni probabilità, della cattedrale ‘di Oderigo’.⁶ Come dimostrato dagli studi successivi, la cosiddetta ‘cripta’ fu costruita esternamente all’antico corpo di fabbrica con terminazione absidale, nell’ambito di un ampliamento che avrebbe portato ad un duomo provvisto di due facciate, rendendo dunque evidente come l’ambiente in questione e la cattedrale descritta nell’*Ordo*, ovvero la chiesa dotata della *confessio*, appartenessero a fasi diverse.⁷ La mancata identificazione con l’antica cripta ha reso la questione della funzione originaria del ‘nuovo’ ambiente un argomento piuttosto dibattuto. Tra le possibili destinazioni d’uso sono state avanzate quelle di atrio o vestibolo,⁸ chiesa inferiore,⁹ sede di una confraternita laicale,¹⁰ scuola¹¹ e, addirittura, prigione temporanea.¹² In questo contributo si è scelto di utilizzare il termine vestibolo poiché unica funzione corroborata da evidenze architettoniche e documentarie, preferendo, dunque, questa definizione a quella di atrio. Generalmente, infatti, per *atrium* si intende una corte antistante il corpo di fabbrica della chiesa,¹³ come doveva



Ciclo veterotestamentario (identificazioni di Alessandro Bagnoli e Irene Samassa): I *Creazione dell'universo*, II *Creazione di Adamo*, III *Creazione di Eva*, IV *Tentazione di Adamo ed Eva*, V *Dio Padre ammonisce i progenitori dopo il peccato originale*, VI *La cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso Terrestre*, VII *Lavoro di Adamo*, VIII *Il sacrificio di Caino e Abele* (o del solo *Abele*), IX *Caino uccide Abele*, X *Dio Padre interroga Caino sulla sorte del fratello*, XI *Cessazione del diluvio*, XII *Sacrificio di Isacco*, XIII *Abramo sacrifica il montone al posto di Isacco*, XIV *Isacco invia Esaù alla caccia*, XV *Isacco benedice Giacobbe*, XVI *Esaù chiede la benedizione al padre*.
 Ciclo neotestamentario (identificazioni di Alessandro Bagnoli, Ono Michitaka e Irene Samassa): 1 *An-nunciazione*, 2 *Visitazione*, 3 *Natività di Gesù*, 4 *Adorazione dei Magi*, 5 *Presentazione al Tempio* (*San Giuseppe con*

le colombe e Gesù presentato al sacerdote Simeone alla presenza della profetessa Anna), 6 *Sogno di Giuseppe e Fuga in Egitto*, 7 *Strage degli Innocenti*, 8 *Riposo durante la fuga in Egitto*, 9 *Gesù fanciullo a scuola*, 10 *Battesimo di Gesù*, 11 *Tentazione nel deserto*, 12 *Tentazione sul tempio*, 13 *Tentazione sul monte*, 14 *Ultima Cena*, 15 *Lavanda dei piedi*, 16 *Cattura di Cristo nell'orto*, 17 *Flagellazione*, 18 *Gesù condotto al Calvario*, 19 *Crocifissione*, 20 *Deposizione dalla croce*, 21 *Deposizione nel sepolcro*, 22 *Pie donne al sepolcro*, 23 *Discesa agli inferi e liberazione dei progenitori dal Limbo*, 24 *Noli me tangere*.
 Figure devozionali (identificazioni di Alessandro Bagnoli): α *Angelo*, β *Madonna col Bambino*, γ *Santo vescovo*, δ *Angelo*, ε *Madonna col Bambino*, a *Santo vescovo*, b *Tre Santi*.
 * Parete decorata con motivi geometrici.

1. Pianta del 'vestibolo' e sequenza delle pitture murali superstiti. Crediti: pianta di base tratta da Alessandro Bagnoli, *Alle origini della pittura senese. Prime osservazioni sul ciclo dei dipinti murali*, in *Sotto il duomo di Siena. Scoperte archeologiche, architettoniche e figurative*, a cura di Roberto Guerrini e Max Seidel, Cinisello Balsamo (MI), 2003, p. 143; rielaborazione a cura dell'autrice.

avvenire nell'antica basilica di San Pietro,¹⁴ mentre il nostro spazio fu progettato come parte integrante della cattedrale duecentesca.

Gli importanti studi di Marie-Ange Causarano aiutano a definirne la struttura originaria, frutto di almeno due fasi costruttive.¹⁵ In questa sede ci concentreremo sul periodo compreso tra la metà del XIII e le prime due decadi del XIV secolo, quando il vestibolo comunicava con l'esterno tramite i tre portali che si aprivano su un sistema a gradoni che conduceva in Vallepiazza (fig. 1).¹⁶ I tre ingressi si alternavano a due strette finestre, unica fonte di luce naturale dell'intero ambiente che, al suo interno, si distribuiva su due livelli, oltre ad essere suddiviso in cinque navatelle – da due pilastri e due colonne – e coperto da un sistema a volte a crociera. Infine, nell'angolo nord-ovest e sud-ovest erano due scalinate che conducevano nella chiesa superiore.

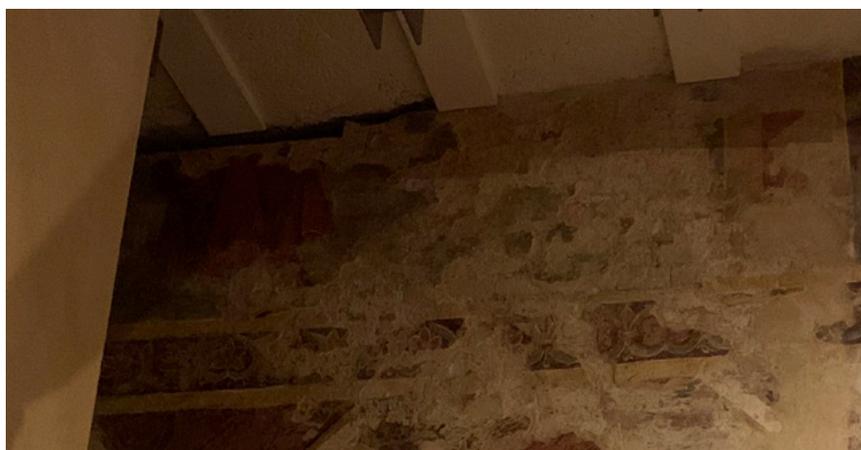
Le motivazioni per l'esistenza di una facciata orientale sono state approfonditamente indagate da Andrea Giorgi e Stefano Moscadelli.¹⁷ Tramite una revisione dei documenti dell'Opera della Metropolitana è stato riscontrato come quelli riconducibili al vestibolo facessero chiaro riferimento al voler garantire un facile accesso alla cattedrale tramite una facciata rivolta verso le aree della città più densamente popolate e in maggiore espansione, oltre che verso la Francigena e le chiese nelle quali si riuniva il governo cittadino.¹⁸ L'ambiente, dunque, forniva un collegamento particolarmente funzionale per via del suo orientamento, nonché in virtù dell'organizzazione della collina del Duomo, allora occupata da numerosi edifici.¹⁹ Il vestibolo fu inoltre oggetto di due campagne decorative: una prima nel corso degli anni Settanta del Duecento e una seconda al volgersi del secolo.²⁰ Per la loro esecuzione ci si affidò ad un'equipe di pittori di grande rilievo, per i quali sono stati avanzati i nomi di Guido da Siena, Guido di Graziano e Dietisalvi di Speme. La prima campagna vide il completamento dei cicli narrativi, delle figure devozionali sui pilastri e delle fasce geometriche. La seconda, portata avanti in concomitanza alla demolizione della scalinata nell'angolo nord-ovest, sostituita da una sottile parete addizionale tutt'oggi visibile, vide la ridipintura di gran parte delle fasce geometriche e l'aggiunta sulle pareti di ulteriori soggetti devozionali.

Viste le due campagne decorative, l'affidamento del lavoro ai più importanti artisti dell'epoca, nonché l'estensione del ciclo pittorico – comprendente, oltre alle suddette figure devozionali, episodi dell'Antico e del Nuovo Testamento – la critica si è posta più volte la domanda se l'utilizzo di questo spazio potesse risolversi esclusivamente ad accesso alla cattedrale o se vi si potesse officiare grazie alla presenza di

un altare. In questo contributo si intende approfondire tale questione tramite una rinnovata analisi della sequenza degli episodi, sui quali si rilevano, oltretutto, alcune discordanze in materia di identificazione iconografica.²¹ Lo studio dello schema narrativo dei dipinti può infatti rivelarsi particolarmente illuminante in materia di organizzazione dello spazio,²² nonché nella definizione delle funzioni svolte da questo ambiente. L'articolo prende le mosse dalla ricerca di dottorato dell'autrice, in cui è stato approfonditamente affrontato anche il tema degli innumerevoli graffiti incisi sulle superfici parietali e sui pilastri,²³ anch'essi particolarmente rivelatori in materia di organizzazione interna e accessibilità delle superfici, e sui quali è prevista una prossima pubblicazione.

Il ciclo dell'Antico Testamento: sequenza e interpretazioni iconografiche alternative

Il registro superiore, dedicato all'illustrazione dell'Antico Testamento, si dispiega tra l'angolo nord-ovest e la parete orientale, per un totale di sedici episodi, spesso danneggiati dal successivo abbassamento della quota pavimentale della cattedrale (fig. 1). La prima scena, di cui si conserva esclusivamente la parte inferiore della figura assisa del Dio Padre, è stata identificata come la *Creazione dell'universo* (Bagnoli e Samassa) (fig. 2). Conseguentemente, l'episodio successivo, nel quale è ancora possibile scorgere parte di una seconda figura, è stato interpretato come la *Creazione di Adamo* (Bagnoli e Samassa) (fig. 3). Infine, viste le precedenti identificazioni, per la terza scena è stata proposta la *Creazione di Eva* (Samassa) (fig. 3).²⁴ Qui, si scorgono i piedi di tre figure verosimilmente stanti: sulla sinistra, il Dio Padre, riconoscibile grazie al dettaglio dei sandali, mentre al centro, due personaggi scalzi dei quali si conservano rispettivamente le dita di un piede e i due piedi della terza.²⁵



2. La prima scena veterotestamentaria. Siena, 'Cripta' del Duomo. Crediti: archivio dell'autrice.



La tradizione iconografica maggiormente consolidata di questo episodio vede la progenitrice estratta dal corpo di Adamo o nell'atto di essere plasmata dalla sua costola. Non mancano, comunque, delle eccezioni. Nella Basilica di San Marco a Venezia la storia è scandita in due momenti: il Dio Padre che preleva la costola e, di fianco, Eva già creata e stante. Nella chiesa di San Sisto a L'Aquila la progenitrice non emerge dal corpo di Adamo, ma è invece ritratta in posizione fetale. Nell'oratorio di San Thomas Becket nella Cattedrale di Anagni, i due progenitori sono entrambi distesi e disposti uno sopra l'altro. Continuando, anche nella produzione miniata si rintracciano delle eccezioni, come nella *Bibbia di San Paolo fuori le mura*, nella quale si ripete la sequenza marciata. Allo stato attuale, la condizione fortemente frammentaria della scena nel vestibolo non permette di negare *a priori* l'identificazione già proposta. Similmente, l'inclusione di episodi apocrifi estremamente rari all'interno del programma pittorico, quali le scene cristologiche del *Riposo durante la fuga in Egitto* e *Gesù fanciullo a scuola* (fig. 4),²⁶ lascia spazio a innumerevoli possibilità interpretative che potrebbero anche risolversi in *unicum* iconografico della *Creazione di Eva*. Ciò nonostante, non può escludersi risolutamente un'identificazione alternativa.

Ono Michitaka ha proposto di riconoscere nelle prime tre scene la *Creazione di Adamo*, la *Creazione di Eva* e *Dio presenta Eva ad Adamo*, supponendo che la *Creazione dell'universo* potesse trovarsi al di sopra della *Discesa agli inferi e liberazione dei progenitori dal Limbo*, ovvero sulla parete occidentale.²⁷ È però evidente come la parete di fondo sia stata interamente dedicata all'illustrazione della Passione, escludendo, per contro, la narrazione veterotestamentaria. Oltretutto, secondo questa

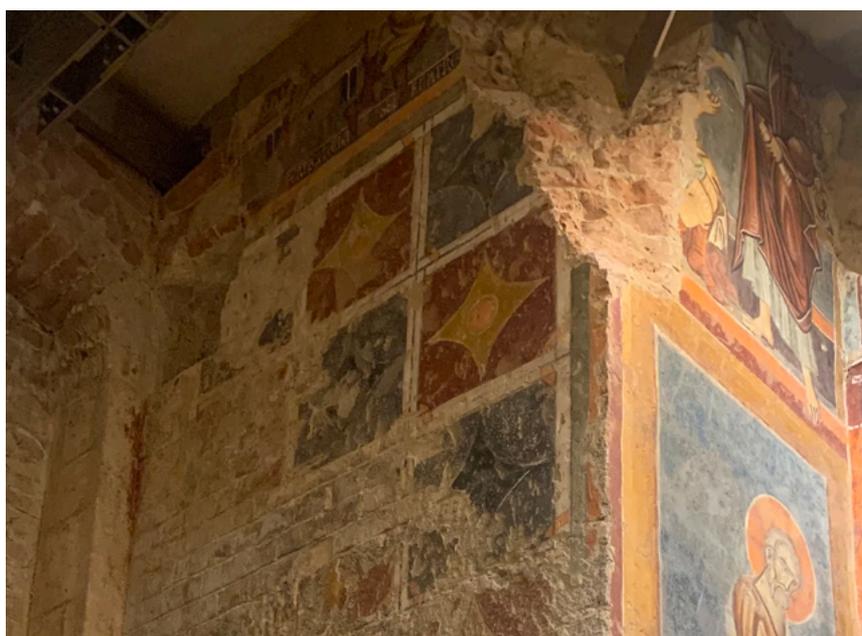
3. La seconda e terza scena veterotestamentaria. Siena, 'Cripta' del Duomo. Crediti: archivio dell'autrice.



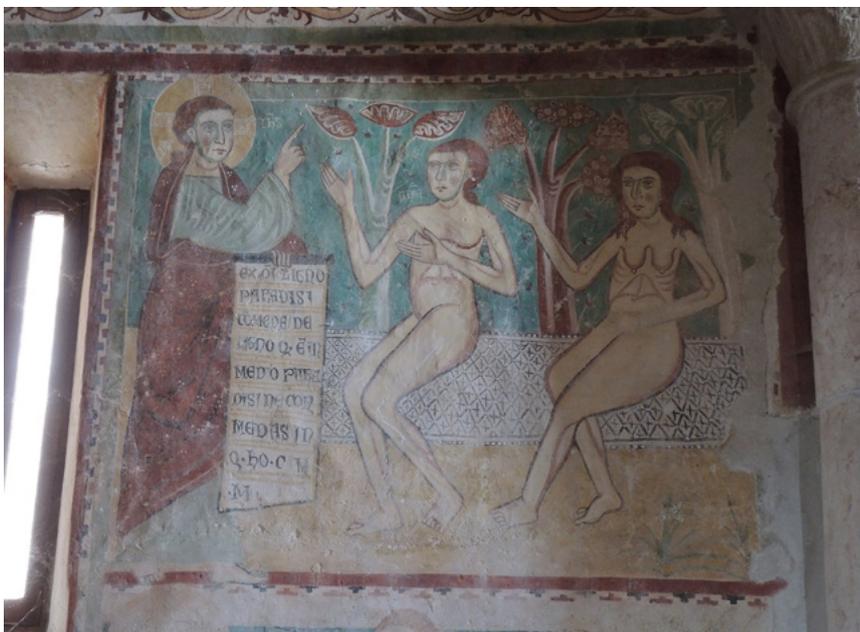
4. Il *Riposo durante la fuga in Egitto*. Siena, 'Cripta' del Duomo. Crediti: archivio dell'autrice.

ricostruzione, il secondo episodio si sarebbe collocato in una posizione retrostante la scena di apertura del registro, nonché in un angolo probabilmente poco illuminato e nel quale la scalinata che conduceva in Duomo avrebbe reso oltremodo discontinua la sequenza e conseguente lettura degli episodi. Piuttosto, notando come le scene veterotestamentarie sui lati del portale settentrionale siano collocate ad una quota più alta rispetto agli episodi sulle pareti, è opportuno chiedersi se potesse esservi spazio sufficiente per l'aggiunta di una storia nelle perdute lunette (fig. 5). Come anticipato, il vestibolo era coperto da un sistema a volte a crociera, i cui archi perimetrali laterali avrebbero raggiunto un'altezza di 185 cm dal piano di imposta;²⁸ dato che i primi tre episodi della Genesi sarebbero stati contenuti all'interno di una singola volta, supporre che la *Creazione dell'universo* potesse trovarsi all'interno della lunetta permetterebbe di identificare i primi due epi-

sodi superstiti con la *Creazione di Adamo* e la *Creazione di Eva*. La raffigurazione tutt'oggi visibile non nega questa eventualità (fig. 2; fig. 3): in entrambe le scene il Dio Padre è ritratto sulla sinistra, secondo il tradizionale schema iconografico, mentre il corpo disteso nella seconda storia sarebbe comunque compatibile con il soggetto proposto, poiché la progenitrice estratta dal costato di Adamo si sarebbe collocata nella sezione oggi perduta. Per la *Creazione dell'universo*, invece, se posta nella lunetta, dovremmo aspettarci il Dio Padre al centro della scena e gli elementi posizionati di lato o al di sotto della sua figura, secondo una tradizione iconografica fortemente diffusa nel centro Italia e certamente compatibile con una collocazione all'interno di una lunetta,²⁹ come avvenuto, ad esempio, nel *sancta sanctorum* dell'antico palazzo lateranense.³⁰ Anche per il terzo episodio, l'identificazione proposta da Michitaka, *Dio presenta Eva ad Adamo*, sembra piuttosto improbabile, in quanto l'orientamento dei piedi dei tre personaggi non corrisponde alla tradizionale figurazione dell'avvenimento con i due progenitori rivolti uno verso l'altro. Nel vestibolo, la posa dei piedi indica, piuttosto, un dialogo tra il Dio Padre e le altre due figure, entrambe orientate verso di lui, composizione che si presterebbe maggiormente per un episodio quale il *Monito di Dio Padre*. Nonostante la fonte biblica (Genesi 2, 16-17) si riferisca esclusivamente ad Adamo, nelle rappresentazioni figurative venivano spesso inclusi entrambi i progenitori, come riscontrabile nella chiesa di Santa Maria ad Cryptas a Fossa o, ancora, nell'*Hortus deliciarum* (fig. 6). In questi esempi, le pose dei personaggi



5. La differente quota di posizionamento delle scene veterotestamentarie nel portale settentrionale e sulla parete di ingresso. Siena, 'Cripta' del Duomo. Crediti: archivio dell'autrice.



6. *Monito di Dio Padre*, seconda metà del XIII secolo. Fossa, chiesa di Santa Maria ad Cryptas. Crediti: © CC BY-SA 4.0.

sono compatibili con quelle nel vestibolo, nel quale l'area destra della scena, oggi afflitta da un'estesa lacuna, avrebbe potuto ospitare la raffigurazione dell'albero della conoscenza.

Se i primi episodi della Genesi fossero stati così organizzati, la strategia narrativa del registro superiore avrebbe seguito sia un andamento antiorario, sia discendente. Lo schema avrebbe poi potuto essere ripetuto per gli episodi contenuti nella volta successiva. Le scene della *Tentazione di Adamo ed Eva*, il *Dio Padre ammonisce i progenitori dopo il peccato originale* e *La cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso Terrestre* potrebbero essere state introdotte nella lunetta dalla *Tentazione di Eva*, anch'essa talvolta inclusa nei cicli monumentali e nei manoscritti miniati.³¹ Si sarebbe così venuta a creare una corrispondenza tematica tra gli episodi contenuti nelle singole volte. La prima, dedicata al tema della creazione, la seconda, al tema del peccato, per poi continuare, sulla parete orientale, con le conseguenze di quest'ultimo tramite l'illustrazione del *Lavoro di Adamo* e gli episodi di Caino e Abele. Per la parete di ingresso appare invece più difficile ipotizzare la presenza di episodi aggiuntivi, trattandosi di una superficie profondamente diversa da quella precedente, giacché intervallata dai tre portali e le due finestre. È inoltre opportuno considerare che la soluzione proposta avrebbe potuto essere adottata esclusivamente per le pareti laterali, o anche per una singola volta, visto l'evidente ricorso a soluzioni organizzative eterogenee nella disposizione degli episodi all'interno del vestibolo. Nel registro inferiore, la scena delle *Pie donne al sepolcro* è l'unica storia neotestamentaria

ad essere collocata al di sopra dell'episodio precedente (la *Deposizione nel sepolcro*, fig. 7). La *Flagellazione* e *Gesù condotto al Calvario* sono considerabilmente più piccole rispetto alle altre scene cristologiche. Infine, l'*Adorazione dei Magi* è l'unica storia ad essere distribuita su due pareti (nord e est). Emerge dunque uno schema piuttosto variabile, per cui una soluzione adottata in un determinato punto del ciclo non veniva necessariamente ripetuta in altre occasioni, lasciando dunque aperta la possibilità che la decorazione delle lunette interessasse solo le pareti laterali o, in via eccezionale, solo la volta nell'angolo nord-ovest. Per gli episodi successivi, risultano verosimili le identificazioni iconografiche avanzate da Bagnoli e Samassa (fig. 1).³² Al contrario, le proposte

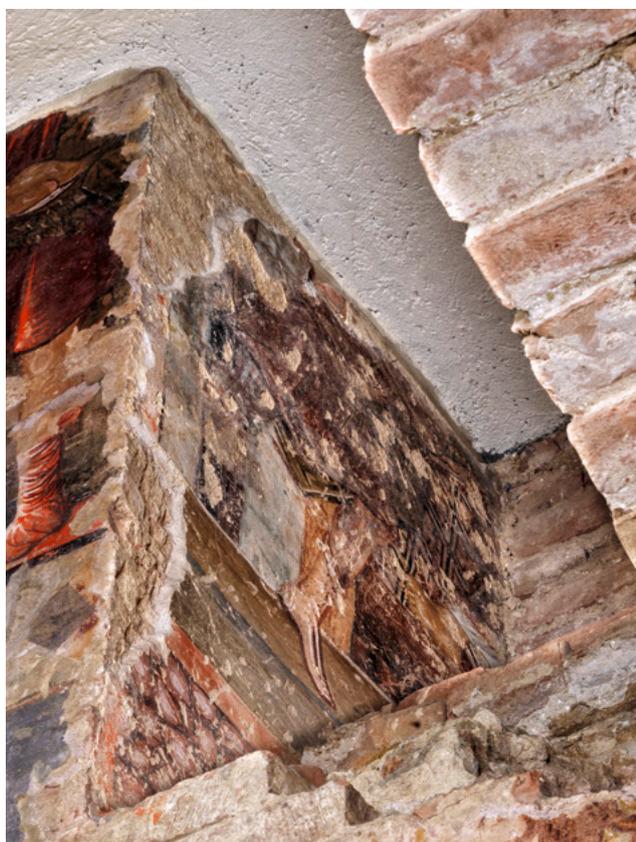


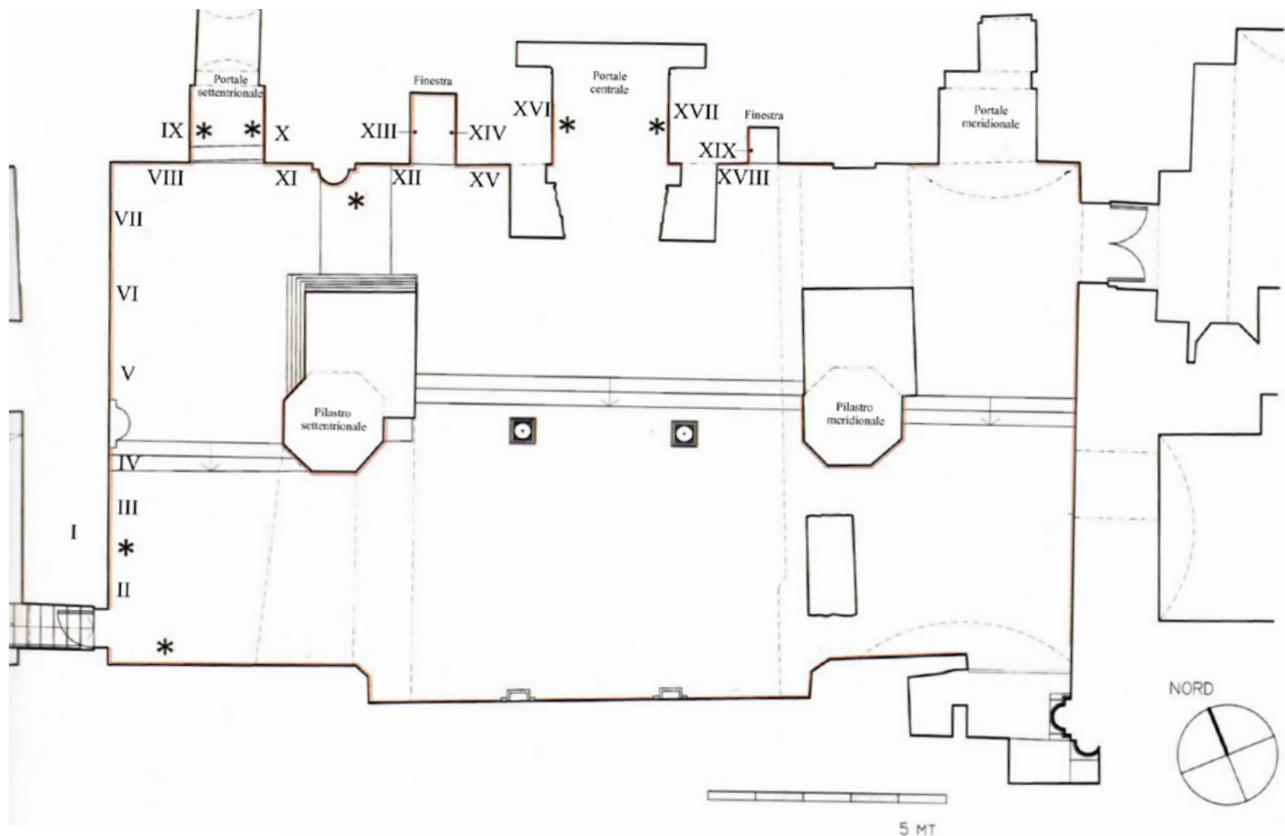
7. Le *Pie donne al sepolcro* e la *Deposizione nel sepolcro*. Siena, 'Cripta' del Duomo. Crediti: archivio dell'autrice.

multiple di Michitaka sono spesso illogiche, a volte perché confutate dai *titoli*, altre perché influenzate dall'errata interpretazione delle scene precedenti.³³ Diremo dunque che la narrazione prosegue con le seguenti storie. Sui lati del portale settentrionale sono *Il sacrificio di Caino e Abele* (o del solo *Abele*) e *Caino uccide Abele*, sulla parete orientale: *Dio Padre interroga Caino sulla sorte del fratello* e la *Cessazione del diluvio*, seguiti, negli sguanci della finestra posta tra l'accesso nord e quello centrale, dal *Sacrificio di Isacco* e *Abramo sacrifica il montone al posto di Isacco*. Tornando nuovamente sulla parete, troviamo *Isacco invia Esaù alla caccia* e *Isacco benedice Giacobbe*, infine, nello sguancio dell'altra finestra, un potenziale *Esaù chiede la benedizione al padre*. Riguardo questa parete le questioni da approfondire sono essenzialmente due. La prima di carattere narrativo, la seconda di tipo iconografico. Se i lati del portale settentrionale sono interessati da due episodi veterotestamentari è lecito chiedersi se lo stesso avvenisse negli altri accessi. Purtroppo la totale assenza del registro superiore nella navatella meridionale non permette di avanzare ipotesi sul portale che si apre su quest'area. Diversa è, invece, la situazione dell'accesso centrale. Oggi occupato dalla volta dell'abside del sottostante battistero e fortemente modificato da una struttura quattrocentesca funzionale alla

8. La scena veterotestamentaria nello sguancio della finestra posta tra il portale centrale e il portale meridionale. Siena, 'Cripta' del Duomo. © Andrea Sbardellati | Opera della Metropolitana di Siena Aut. 877/2022; modificata dall'autrice.

9. *Fuga di Giacobbe* (dettaglio), XIII secolo, Monreale, Duomo. Crediti: David Abulafia, *Il Duomo di Monreale: lo splendore dei mosaici*, Castel Bolognese (RA), Itaca, 2009, p. 118; modificata dall'autrice.





I *Creazione dell'universo* (?), II *Creazione di Adamo* (?), III *Creazione di Eva* (?), IV *Monito di Dio Padre* (?), V *Tentazione di Adamo ed Eva*, VI *Dio Padre ammonisce i progenitori dopo il peccato originale*, VII *La cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso Terrestre*, VIII *Lavoro di Adamo*, IX *Il sacrificio di Caino e Abele* (o del solo *Abele*), X *Caino uccide Abele*, XI *Dio Padre interroga Caino*

sulla sorte del fratello, XII *Cessazione del diluvio*, XIII *Sacrificio di Isacco*, XIV *Abramo sacrifica il montone al posto di Isacco*, XV *Isacco invia Esaù alla caccia*, XVI *Esaù parte per la caccia* (?), XVII *Il ritorno di Esaù dalla caccia* (?), XVIII *Isacco benedice Giacobbe*, XIX *Fuga di Giacobbe* (?).

* Parete decorata con motivi geometrici.

10. Nuova ricostruzione ipotetica del ciclo dell'Antico Testamento comprendente i potenziali perduti episodi della *Creazione dell'universo*, *Esaù parte per la caccia* e *Il ritorno di Esaù dalla caccia*. Crediti: pianta di base tratta da Alessandro Bagnoli, *Alle origini della pittura senese. Prime osservazioni sul ciclo dei dipinti murali*, in *Sotto il duomo di Siena. Scoperte archeologiche, architettoniche e figurative*, a cura di Roberto Guerrini e Max Seidel, Milano, 2003, p. 143; rielaborazione a cura dell'autrice.

protezione di suddetta volta, se ne risparmia esclusivamente una sezione parziale nella quale sono ancora visibili i motivi geometrici che dovevano decorarne le superfici interne. Tuttavia, vista la sua collocazione tra le storie di Giacobbe e l'esempio del portale settentrionale non è assurdo credere che al suo interno potessero esservi due ulteriori scene del patriarca. La questione iconografica riguarda invece l'ultimo episodio. Bagnoli e Samassa lo hanno identificato come *Esaù chiede la benedizione al padre*,³⁴ mentre Michitaka come la *Fuga di Giacobbe* (Genesi 27, 42-43) o *Giacobbe lotta con l'angelo* (fig. 8).³⁵ La scena è purtroppo scarsamente

illuminata e in uno stato di conservazione non ottimale, ma vi si può ancora scorgere la parte inferiore del corpo di un personaggio vestito di una corta tunica e il piede scalzo di una seconda figura, probabilmente in una lunga veste. Grazie ad una fotografia più ravvicinata si è notato come la gamma cromatica della tunica del personaggio di sinistra sia in realtà più scura di quella indossata da Esaù nelle precedenti scene e perciò maggiormente compatibile con quella del fratello. Dunque, la proposta di Michitaka di un episodio che vede protagonista questo patriarca assume certamente valore e, in particolare, l'episodio della *Fuga* (fig. 8; fig. 9). Il personaggio sulla sinistra è difatti ritratto in una posa che suggerisce una figura in movimento e non in lotta con l'altro personaggio, il quale avrebbe potuto invece essere ritratto assiso, come vorrebbe la raffigurazione dell'anziano e malato Isacco. Un valido metro di confronto è dato dal ciclo di Giacobbe nel Duomo di Monreale, il quale include: *Isacco invia Esaù alla caccia*, *Esaù parte per la caccia*, *Il ritorno di Esaù dalla caccia*, *Isacco benedice Giacobbe*, *la Fuga di Giacobbe*, *Il Sogno di Giacobbe* e *Giacobbe lotta con l'angelo*. Sulla base degli episodi superstiti, questa sequenza avrebbe potuto, dunque, essere replicata nel vestibolo se sul portale centrale fossero stati i due episodi venatori, sullo sgancio destro della finestra meridionale l'episodio del sogno e infine, sulla parete, l'episodio conclusivo.³⁶

Sfortunatamente, nessuna scena successiva alla potenziale *Fuga di Giacobbe* è sopravvissuta, ma è verosimile che la narrazione continuasse sulla parete orientale e, probabilmente, nel portale e sulla parete meridionale. La cornice superiore della *Tentazione nel deserto* e della *Tentazione sul tempio*, scene poste alla stessa quota dei precedenti episodi neotestamentari, fa credere che il registro superiore proseguisse al di sopra di esse. Per la parete meridionale non possiamo contare su evidenze materiali, tuttavia il fatto che il muro opposto ospiti entrambi i cicli propende per una prosecuzione della narrazione anche su questa superficie, forse con gli episodi di Giuseppe, i quali avrebbero trovato una corrispondenza tematica con l'aprirsi del racconto della Passione nel registro sottostante.

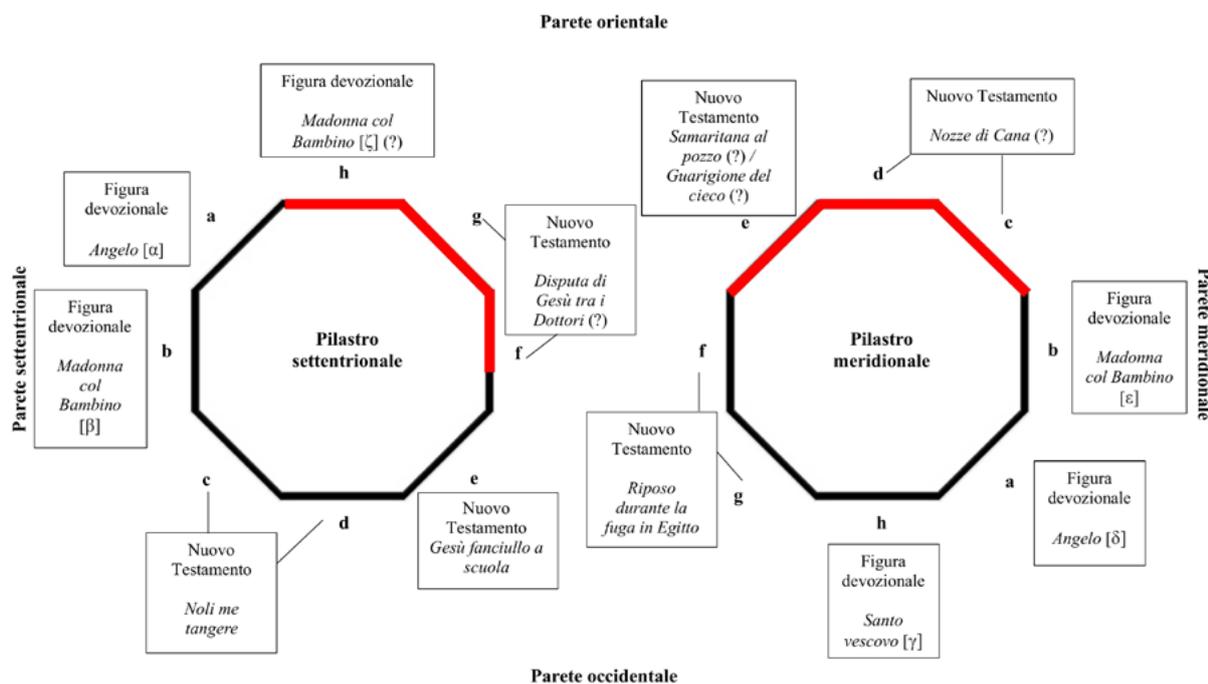
Sulla base di questa ricostruzione, il ciclo veterotestamentario si sarebbe dispiegato in senso antiorario su tre delle quattro pareti, iniziando e terminando in corrispondenza delle due scalinate interne, similmente a quella che Marilyn Aronberg Lavin definisce «wrap-around», ovvero una strategia narrativa secondo la quale la storia inizia «sulla parete destra all'estremità dell'abside della navata [...], si muove da sinistra a destra attraverso la parete [...], passa alla parete di ingresso, e si muove da sinistra a destra fino all'estremità dell'abside».³⁷ Sebbene il vesti-

bolo non avesse una terminazione absidale, questa descrizione pare comunque pertinente, data l'esclusione del ciclo veterotestamentario dalla parete di fondo, la quale, in un'altra sede, avrebbe corrisposto al luogo dell'abside. Inoltre, se la *Creazione dell'universo* si fosse collocata al di sopra dei primi due episodi superstiti dell'Antico Testamento, la sequenza della parete nord avrebbe seguito in questo, e forse anche in altri casi, un aggiuntivo ordine verticale discendente (fig. 10).

Il ciclo del Nuovo Testamento: le superfici perdute e una 'nuova' scena

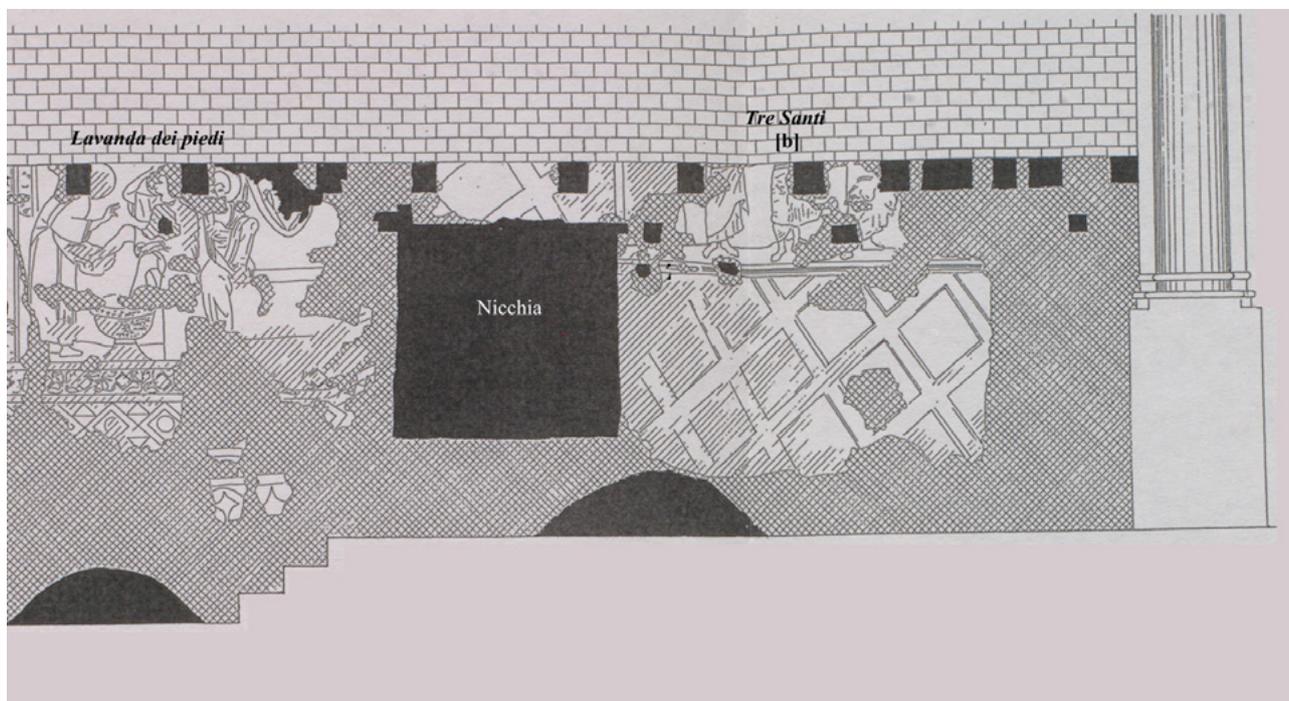
Il registro inferiore comprende ventiquattro episodi cristologici, il cui eccezionale stato di conservazione ha fatto sì che non emergessero difformità tra le interpretazioni iconografiche sinora proposte (fig. 1). Rimane invece aperta la questione della loro sequenza, vista la presenza di superfici che, oggi perdute o nascoste da strutture successive, avrebbero potuto ospitare episodi aggiuntivi. Queste includono le facce obliterate dei pilastri, l'area della parete meridionale coperta dalla ridipintura raffigurante i *Tre Santi* [b] e un motivo geometrico, e la porzione della parete di fondo nell'area compresa tra la *Deposizione nel sepolcro* e la *Discesa agli inferi e liberazione dei progenitori dal Limbo*, in quanto sul lato opposto la stessa superficie ospita *Gesù condotto al Calvario*. Il ciclo superstiti si concentra sull'infanzia, il ministero e la passione di Cristo e si dispiega sulle quattro pareti e i due pilastri. Anche in questo caso la narrazione inizia nell'angolo nord-ovest, ma in una posizione più avanzata rispetto

11. Ricostruzione ipotetica dei soggetti sui due pilastri. In rosso le superfici obliterate. Crediti: a cura dell'autrice.



al primo episodio del registro superiore, a causa dell'originaria presenza della scala che conduceva in Duomo. La sequenza si apre sulla parete settentrionale con le tre scene dell'*Annunciazione*, *Visitazione* e *Natività di Gesù*, prosegue sul muro orientale con l'*Adorazione dei Magi*, la *Presentazione al Tempio* (scandita in *San Giuseppe con le colombe* e *Gesù presentato al sacerdote Simeone alla presenza della profetessa Anna*), il *Sogno di Giuseppe* e *Fuga in Egitto* e la *Strage degli Innocenti*, e si conclude sui due pilastri con gli apocrifi *Riposo durante la fuga in Egitto* e *Gesù fanciullo a scuola*, entrambi affrescati sulle facce rivolte verso l'area centrale. Qui il racconto si sposta nuovamente sulla parete est con la sezione dedicata al ministero e composta dal *Battesimo di Gesù*, la *Tentazione nel deserto*, la *Tentazione sul tempio* e la *Tentazione sul monte*, quest'ultima sulla parete meridionale. Il ciclo termina infine con undici episodi della Passione e storie *post portem*: l'*Ultima Cena* e la *Lavanda dei piedi* sulla parete sud, la *Cattura di Cristo nell'orto*, la *Flagellazione*, *Gesù condotto al Calvario*, la *Crocifissione*, la *Deposizione dalla croce*, la *Deposizione nel sepolcro*, le *Pie donne al sepolcro* e la *Discesa agli inferi e liberazione dei progenitori dal Limbo* sulla parete occidentale, nonché il *Noli me tangere* sul pilastro settentrionale.

Proprio tale pilastro presenta attualmente tre facce coperte da una struttura posticcia. Di queste, una è rivolta verso la parete di accesso, mentre le altre verso l'area centrale (fig. 11). Per la prima è stata ipotizzata la presenza originaria di una *Madonna col Bambino* [ζ], nonostante tale soggetto sia già ritratto su una delle facce rivolte verso la navatella laterale (*Madonna col Bambino* [β]), cui si affianca nella superficie adiacente un *Angelo* [α] fortemente frammentario.³⁸ Come correttamente notato da Andrea De Marchi, la figura angelica non si rivolge verso la ancora visibile *Madonna col Bambino* [β], ma verso l'area obliterata. Nonostante l'evidente tema cristologico del registro inferiore, numerosi elementi, quali i segni delle candele e la distribuzione dei graffiti (fig. 4),³⁹ indicano quanto il vestibolo fosse permeato dalla devozione mariana che si andava fortemente sviluppando nella Siena di quegli anni, motivo per il quale la reiterazione di un soggetto che vede protagonista la Vergine sembra certamente possibile. Per le altre due superfici è stata invece proposta la presenza originaria dell'episodio della *Disputa di Gesù tra i Dottori*, vista la corrispondenza tematica e cronologica con la scena precedente del *Gesù fanciullo a scuola*, nonché la conservazione di un piccolo brano di figurazione nel quale è stata riconosciuta la veste di Maria che si sarebbe così tradizionalmente posizionata sul lato della scena.⁴⁰ Dunque, secondo questa ricostruzione, il pilastro settentrionale avrebbe mostrato tre figure devozionali ritratte ciascuna su una singola faccia e tre episodi cristologici, di cui due distribuiti su più di una superficie – il *Noli me tan-*

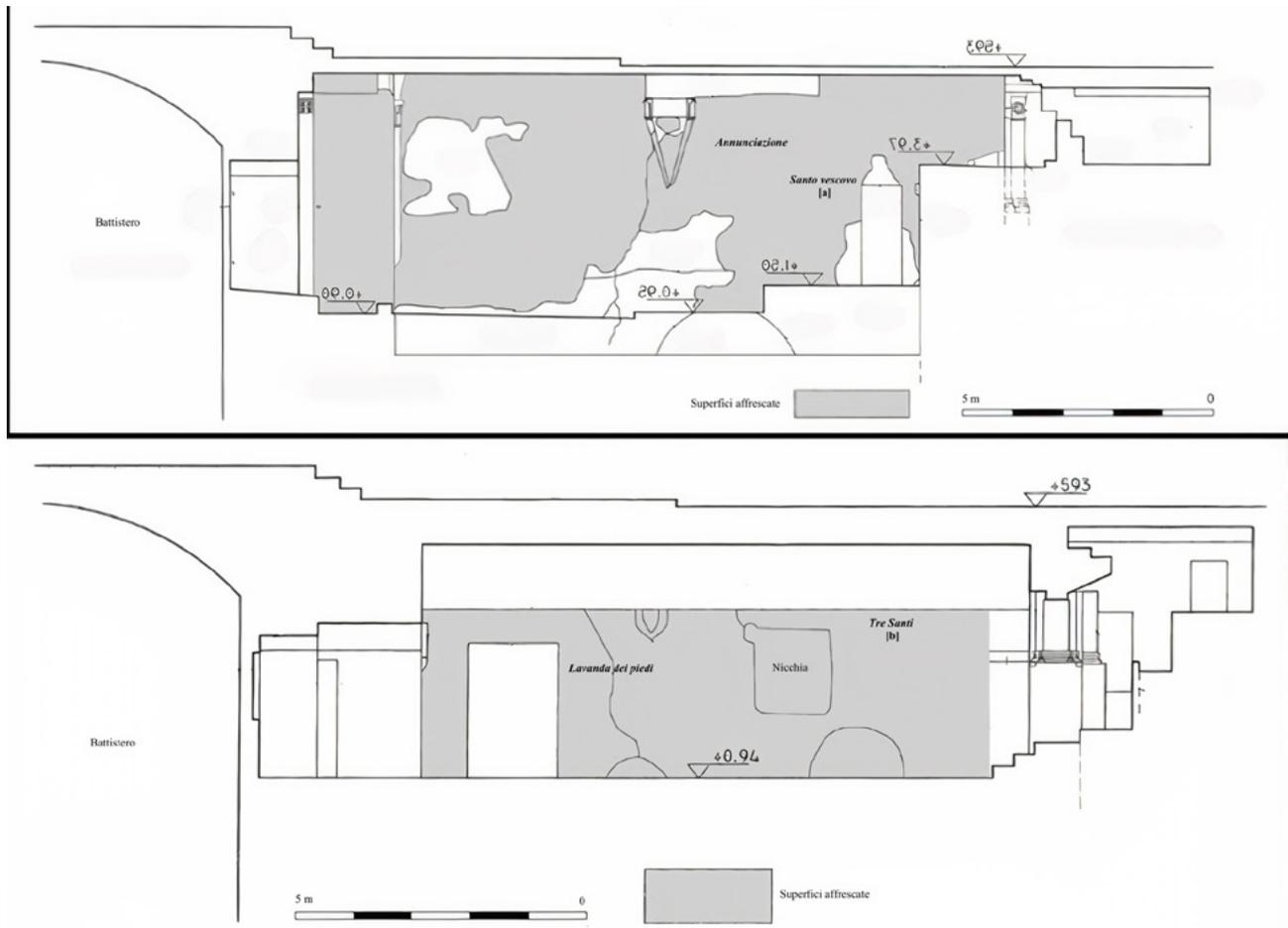


gere e la *Disputa di Gesù tra i Dottori* – e uno su di una singola faccia – *Gesù fanciullo a scuola* (fig. 11). Sembra dunque emergere come, su entrambi i pilastri, le superfici rivolte verso le navatelle laterali presentassero soggetti devozionali, mentre quelle rivolte verso l'area centrale, degli episodi cristologici. Ciò in cui invece avrebbero differito sono le facce rivolte verso la parete di fondo, in quanto sul pilastro settentrionale troviamo il Gesù del *Noli me tangere* e su quello meridionale un *Santo vescovo* [γ]. Tali consonanze e incongruenze spingono a chiedersi se questi due elementi architettonici potessero avere una simile organizzazione e distribuzione dei soggetti, seppur non identica. Il pilastro meridionale ospita già tre figure devozionali su una faccia ciascuna – *Madonna col Bambino* [ε], *Angelo* [δ] e *Santo vescovo* [γ] – per cui, nell'ambito dell'ipotesi appena descritta, le tre superfici obliterate avrebbero dovuto illustrare degli episodi evangelici, di cui uno affrescato su una singola faccia e l'altro distribuito su due superfici. In questo modo, su entrambi i pilastri sarebbero stati: due episodi narrativi orientati verso l'area centrale (uno su una faccia e l'altro su due), un'ulteriore scena sulle due facce rivolte verso le pareti di fondo o di ingresso (la parete ovest per quello nord e la parete est per quello sud), due figure devozionali orientate verso le navatelle laterali (quella nord per il pilastro settentrionale e quella sud per il pilastro meridionale) e una figura devozionale rivolta verso le pareti di fondo o di ingresso (la parete est per quello nord e la parete ovest quello sud).

12. Prospetto degli affreschi sulla parete meridionale (dettaglio). Crediti: prospetto di base tratto da Ono Michitaka, *Description of Murals and Research on the Old Testament Cycle of the Lower Church of Siena Cathedral*, «Journal of the School of Humanities and Culture», Tokai University, XLII, 2011, [trad. ing.], plate 3; modificato dall'autrice.

Viste le evidenti affinità compositive e iconografiche, al fine di ipotizzare quali episodi fossero figurati sulle superfici del pilastro meridionale, è utile un confronto con la *Maestà* di Duccio di Buoninsegna (1308-1311). È infatti in riferimento alla pala duccesca che De Marchi ha proposto che le due facce adiacenti il *Riposo durante la fuga in Egitto*, oggi celate dal grande arco di scarico trecentesco, ospitassero le *Nozze di Cana*.⁴¹ La scelta di un episodio della vita pubblica appare ragionevole, in quanto la fase successiva del racconto, la Passione, si apre sulla parete meridionale con l'*Ultima cena* e la *Lavanda dei piedi*, per cui non si vede quale episodio avrebbe potuto intercalarsi sul pilastro a queste due scene. Sono altresì improbabili storie tratte dall'infanzia, poiché la sequenza narrativa tra la parete di ingresso e il pilastro non lascia spazio per l'aggiunta di un ulteriore episodio.⁴² Tuttavia, per le *Nozze di Cana*, troviamo sia opportuno valutarne una collocazione alternativa rispetto a quella proposta. È infatti ragionevole che questo possibile soggetto dovesse collocarsi di fronte all'evento di chiusura

13. Ricostruzione parziale della distribuzione dei soggetti sulla parete settentrionale e meridionale. Crediti: immagini di base tratte da Marie-Ange Causarano, *La cattedrale e la città: il cantiere del Duomo di Siena tra XI e XIV secolo*, Sesto Fiorentino (FI), All'insegna del Giglio, 2017, fig. 44 e fig. 55; entrambe modificate dall'autrice.



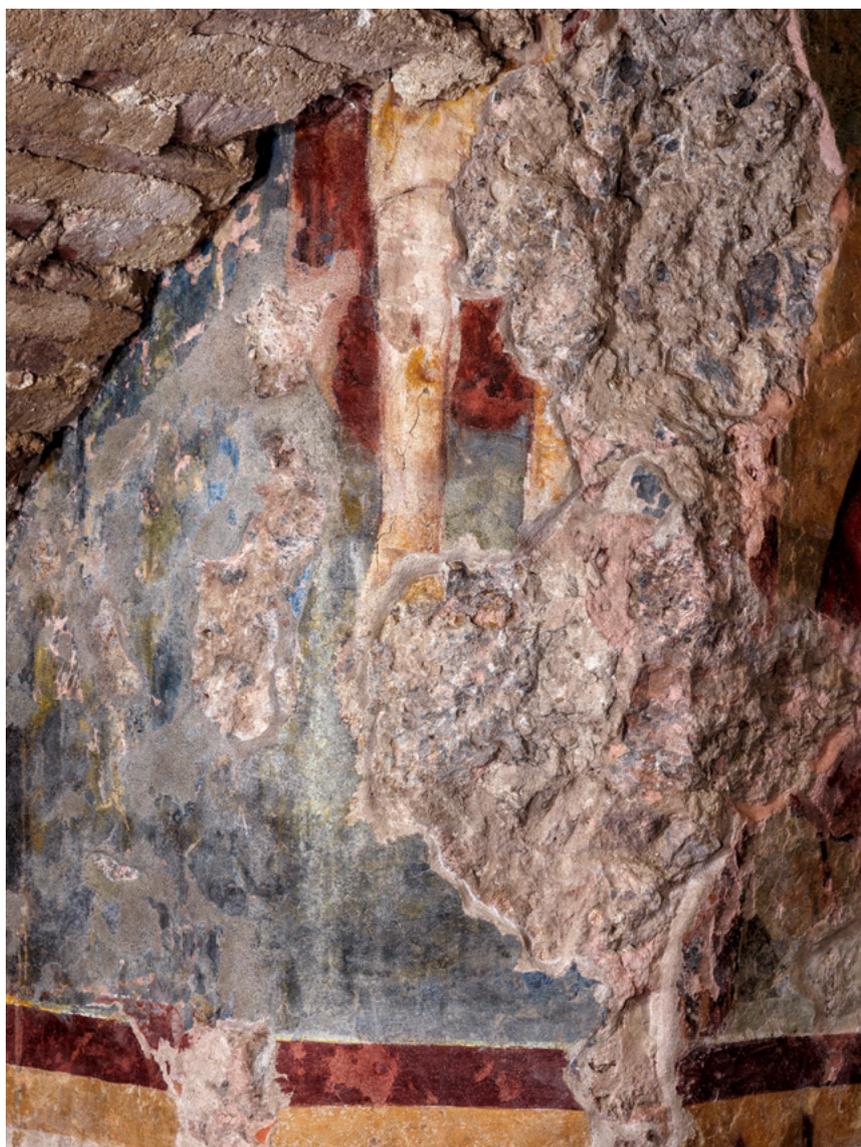


14. Fotografia a luce radente della porzione sinistra dei *Tre Santi* [b] e parte della decorazione posta al di sopra della nicchia. Siena, 'Cripta' del Duomo. © Andrea Sbardellati | Opera della Metropolitana di Siena Aut. 877/2022.

del capitolo del ministero, ovvero sulle due facce adiacenti la *Madonna col Bambino* [ε], permettendo alla scena di dialogare con l'episodio precedente e, al contempo, raffrontarsi simbolicamente con l'*Ultima cena*. Per la superficie rimanente, invece, volendo ipotizzare una corrispondenza con la pala duccesca, le scene più plausibili sembrano quelle della *Samaritana al pozzo*⁴³ e la *Guarigione del cieco*, in quanto la loro raffigurazione poteva certamente essere contenuta su una singola faccia.

Continuando, in corrispondenza dei *Tre Santi* [b], De Marchi ha ipotizzato l'originaria esistenza di un'estesa *Orazione nell'orto* che avrebbe occupato metà parete meridionale, sviluppandosi in direzione dell'angolo sud-ovest a partire dal peduccio dipinto (fig. 12).⁴⁴ A nostro avviso, però, quest'area non dovette essere mai inclusa nella narrazione neotestamentaria. Prendiamo come riferimento la scena adiacente, la *Lavanda dei piedi*. Conservatasi solo parzialmente, è oggi interrotta da un'estesa lacuna affiancata da una nicchia probabilmente aperta in epoca quattrocentesca. Nell'affresco superstite si intravedono Cristo con altre due figure, per cui, per poter includere la raffigurazione di tutti i dodici apostoli, la scena avrebbe dovuto proseguire sia verso l'alto, sia verso la nicchia. Non a caso, sotto il peduccio non si rilevano tracce di cornici che avrebbero dovuto separare i due episodi, come avviene invece per tutte le altre scene del ciclo. Non dobbiamo oltretutto dimenticare la presenza della scalinata. Durante il recupero dell'ambiente, sono state rinvenute esclusivamente le ammorsature di alcuni

gradini della scala nell'angolo opposto.⁴⁵ Non è invece stato possibile fare lo stesso per l'altra, in quanto la navatella meridionale, rimanendo sempre accessibile, è stata soggetta nel corso del tempo a molteplici modifiche.⁴⁶ Un confronto tra le pareti nord e sud, però, potrebbe essere d'aiuto. Come ricostruito nella figura 13, i *Tre Santi* [b] e il sottostante motivo geometrico sono posizionati in un'area equivalente della parete opposta decorata con il medesimo pattern e un *Santo vescovo* [a]. È stato chiarito come questa figura devozionale sia stata raffigurata sul preesistente motivo a losanghe in seguito alla demolizione della scala,⁴⁷ dettaglio che, vista anche la posizione più avanzata del primo episodio cristologico, lascia pensare che quest'area non fosse mai stata



15. *Apparizione di Gesù sulla via di Emmaus* (?). Siena, 'Cripta' del Duomo. © Andrea Sbardellati | Opera della Metropolitana di Siena Aut. 877/2022.



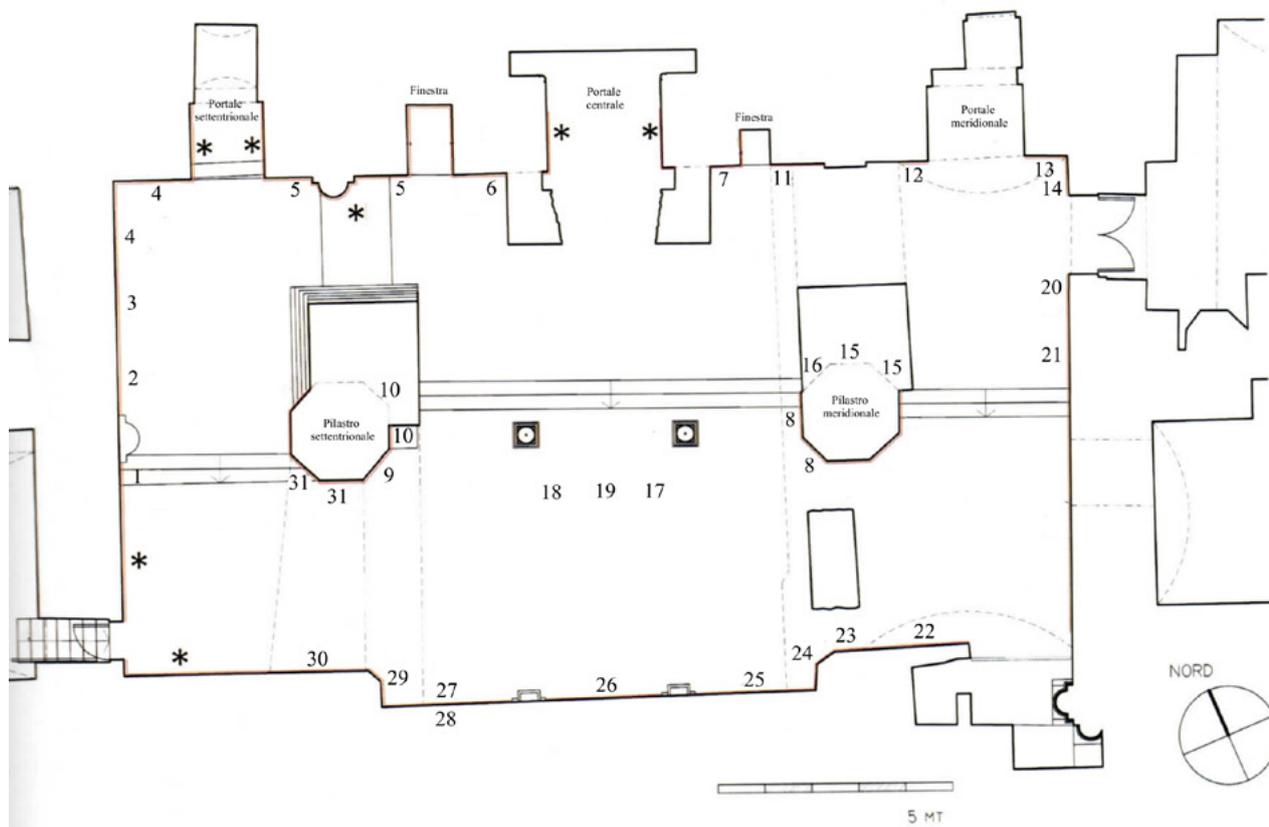
inclusa nel racconto neotestamentario, proprio per la presenza del collegamento con la chiesa superiore. Supponendo un analogo ingombro delle due scalinate, è quindi possibile che la stessa soluzione fosse stata adottata anche nella navatella meridionale. Qui, le figure dei *Tre Santi* [b] sono estremamente compromesse, sia dallo stato di conservazione dell'intonaco, sia perché gravemente mutilate a causa della costruzione di una volta a botte posta a un livello più basso rispetto a quello delle perdute volte duecentesche (fig. 12). È tuttavia ancora possibile riconoscere san Giovanni Battista, mentre per gli altri personaggi, vista la mancanza di attributi, fatta eccezione per le lunghe vesti, Alessandro Bagnoli ha ragionevolmente supposto che ritraessero degli apostoli,⁴⁸ i quali, oltretutto, avrebbero potuto originariamente essere in numero maggiore. A luce radente è stato possibile rilevare una piccola porzione di un quarto personaggio, mentre il proseguimento del motivo geometrico in direzione della perduta scalinata lascerebbe spazio per l'esistenza di una quinta figura. Come anticipato, quest'area fu probabilmente ridipinta tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento. Purtroppo, è difficile stabilire quanti strati si siano sovrapposti; tuttavia, se visionata a luce radente, emergono alcune caratteristiche (fig. 14). I *Tre Santi* [b] e il sottostante motivo a losanghe si sovrappongono a un precedente strato che sembra presentare il medesimo *pattern* geometrico, il quale si ripete nuovamente al di sopra della nicchia, dove risulta percorso da una serie di graffiature probabilmente eseguite per favorire

16. Guido da Siena, *Trasfigurazione, Entrata a Gerusalemme, Resurrezione di Lazzaro*, anni Settanta del Duecento, tempera su tela. Siena, Pinacoteca Nazionale. Crediti: riproduzione fotografica tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.

l'adesione del nuovo strato, similmente a quanto avvenuto nella parete settentrionale al momento dell'aggiunta del *Santo vescovo* [a]. È quindi possibile ipotizzare, in via provvisoria, l'esistenza di un primo strato decorativo a losanghe al quale dovette sovrapporsi la figurazione oggi visibile. Tali elementi, uniti all'organizzazione dell'angolo nord-ovest e alla figurazione mancante della *Lavanda dei piedi*, fanno propendere, dunque, per l'assenza di un ulteriore episodio cristologico su questa superficie.

Rimane, infine, l'area compresa tra la *Deposizione nel sepolcro* e la *Discesa agli inferi e liberazione dei progenitori dal Limbo* sulla parete occidentale (fig. 15). L'affresco mostra la parte inferiore di una figura scalza che doveva indossare una corta veste o un manto vermiglio. Si tratta probabilmente di una scena aggiuntiva, essendo divisa dall'adiacente *Anastasis* da due fasce verticali utilizzate a mo' di cornice anche per le altre storie. Il dettaglio delle gambe lasciate visibili ha spinto Michitaka a credere che potesse raffigurare *Giuda impiccato*.⁴⁹ Questa identificazione è, però, inverosimile, in quanto la tonalità del tessuto che si riesce ancora a intravedere richiama, piuttosto, la veste di Cristo. Preme poi far notare come il suicidio di Giuda, narrato in Matteo 27, 3-10, avvenga subito dopo il suo tradimento, per cui non si vedrebbe il motivo per una sua raffigurazione successivamente alla scena delle *Pie donne al sepolcro*.⁵⁰ Considerando la *Maestà* ducessa, l'unica storia *post mortem* mancante è l'*Apparizione di Gesù sulla via di Emmaus*, soggetto che potrebbe spiegare i dettagli ancora visibili di questa figura. Sebbene la lunghezza e la tipologia di tessuto possano variare tra le varie raffigurazioni conosciute, una costante iconografica di questo episodio è il ritratto di Cristo in vesti simili a quelle del pellegrino medievale, pertanto, scalzo e con le gambe parzialmente scoperte.⁵¹ Inoltre, questo avvenimento avrebbe richiesto la raffigurazione di poche figure che potevano essere facilmente inserite in una porzione di parete così piccola, come già avvenuto per la scena di *Gesù condotto al Calvario*.

Alla luce di questa ricostruzione, il *pattern* narrativo dell'intero registro risulta certamente molto complesso, anche se non scevro da alcune caratteristiche ricorrenti. I singoli capitoli del ciclo (infanzia, ministero e passione) avrebbero tutti seguito un ordine antiorario, proprio come il registro superiore, e avrebbero trovato la loro conclusione nell'area centrale del vestibolo. Questo dettaglio, unito al fatto che il racconto veterotestamentario trovasse il suo principio e la sua conclusione in corrispondenza della parete di fondo, sembra suggerire un ruolo di primaria importanza per l'area occidentale e centrale, spiegabile, forse, con la presenza di un altare.



1 *Annunciazione*, 2 *Visitazione*, 3 *Natività di Gesù*, 4 *Adorazione dei Magi*, 5 *Presentazione al Tempio (San Giuseppe con le colombe e Gesù presentato al sacerdote Simone alla presenza della profetessa Anna)*, 6 *Sogno di Giuseppe e Fuga in Egitto*, 7 *Strage degli Innocenti*, 8 *Riposo durante la fuga in Egitto*, 9 *Gesù fanciullo a scuola*, 10 *Disputa di Gesù tra i Dottori (?)*, 11 *Battesimo di Gesù*, 12 *Tentazione nel deserto*, 13 *Tentazione sul tempio*, 14 *Tentazione sul monte*, 15 *Nozze di Cana (?)*, 16 *Samaritana al Pozzo o Guarigione del cieco*

(?), 17 *Trasfigurazione (?)*, 18 *Resurrezione di Lazzaro (?)*, 19 *Entrata a Gerusalemme (?)*, 20 *Ultima Cena*, 21 *Lavanda dei piedi*, 22 *Cattura di Cristo nell'orto*, 23 *Flagellazione*, 24 *Gesù condotto al Calvario*, 25 *Crocifissione*, 26 *Deposizione dalla croce*, 27 *Deposizione nel sepolcro*, 28 *Pie donne al sepolcro*, 29 *Apparizione di Gesù sulla via di Emmaus (?)*, 30 *Discesa agli inferi e liberazione dei progenitori dal Limbo*, 31 *Noli me tangere*.

* Parete decorata con motivi geometrici.

17. Nuova ricostruzione ipotetica della sequenza del ciclo del Nuovo Testamento comprendente i potenziali perduti episodi della *Disputa di Gesù tra i Dottori*, le *Nozze di Cana*, la *Samaritana al pozzo* o la *Guarigione del cieco*, l'*Apparizione di Gesù sulla via di Emmaus* e le scene del paliotto di Guido da Siena. Crediti: pianta di base tratta da Alessandro Bagnoli, *Alle origini della pittura senese. Prime osservazioni sul ciclo dei dipinti murali*, in *Sotto il duomo di Siena. Scoperte archeologiche, architettoniche e figurative*, a cura di Roberto Guerrini e Max Seidel, Cinisello Balsamo (MI), 2003, p. 143; rielaborazione a cura dell'autrice.

Sulla questione dell'altare

Malgrado la mancanza di evidenze materiali,⁵² la questione della presenza della mensa consacrata si è posta sin dal momento della scoperta del sito nella sua totalità. Già nel 2006, Walter Haas e Dethard von Winterfeld⁵³ proposero che un altare potesse essere collocato su di un piedistallo che avrebbe dovuto estendersi tra le due colonne, basando-

si sulla presenza di un frammento di pavimentazione rialzata attorno alla base meridionale. Durante le ricerche per la tesi di dottorato è stata riscontrata una corrispondenza tra l'altezza di tale frammento e le tracce di malta visibili sull'altra base, rendendo quindi verosimile che potesse originariamente esistere un elemento analogo attorno ad essa.⁵⁴ Al centro del vestibolo, dunque, potrebbe esservi stata una piattaforma rialzata che avrebbe potuto ulteriormente estendersi verso la parete di fondo, senza tuttavia raggiungerla, visto lo svilupparsi a partire dalla quota pavimentale della fascia geometrica sottostante le scene della Passione. Questo motivo decorativo, inoltre, è l'unico interamente risparmiato dai graffiti, caratteristica compatibile con la presenza di un ostacolo, quale, appunto, un piedistallo preposto a delimitare una zona connotata da una minore accessibilità. L'assenza di graffiti potrebbe inoltre suggerire l'originaria esistenza di un elemento di arredo ecclesiastico che avrebbe trovato sede tra il piedistallo e la parete andando conseguentemente a coprire il motivo geometrico.

Questi elementi, uniti alla sequenza narrativa del ciclo pittorico, spingono a credere che il vestibolo fosse un'area deputata anche alla celebrazione liturgica; e proprio la disposizione degli episodi neotestamentari supporta l'ipotesi di De Marchi di un'originaria collocazione, sul potenziale altare, del paliotto n. 8 della Pinacoteca Nazionale di Siena (fig. 16).⁵⁵ Coevo alla prima campagna decorativa, opera di uno degli artisti coinvolti nella decorazione del vestibolo, con il cui ciclo condivide sostanziali somiglianze compositive e decorative, anziché essere tradizionalmente organizzato attorno a una figura centrale, esso mostra la *Trasfigurazione*, l'*Entrata a Gerusalemme* e la *Resurrezione di Lazzaro*, costituendo un'opera a carattere narrativo decisamente più comune, quale arredo dell'altare, in altre aree geografiche.⁵⁶ Non mancano, comunque, esempi prodotti in Italia centrale-settentrionale, come il paliotto dello Pseudo-Jacopino della Pinacoteca Nazionale di Bologna o,⁵⁷ ancora, testimonianze di manufatti oggi purtroppo perduti, quali il paliotto che doveva originariamente decorare l'altare maggiore della basilica superiore di San Francesco ad Assisi.⁵⁸ Al contrario, non si segnalano casi di integrazione narrativa tra episodi illustrati sulla mensa e quelli sulle pareti, anche se occorre sempre ricordare quanti innumerevoli contesti medievali siano sopravvissuti solo parzialmente o siano stati oggetto di continue modificazioni. In queste pagine, del resto, l'unicità del vestibolo dovrebbe già risultare evidente: lo è nella sua struttura architettonica e nel suo posizionamento nella cattedrale,⁵⁹ nelle sue molteplici potenziali funzioni, nella scelta di soggetti iconografici rarissimi e nella strategia narrativa dei

cicli pittorici, per cui non possiamo certamente escludere *a priori* che potesse esistere uno straordinario dialogo tra le sue pitture murali e il paliotto di Guido da Siena. Il mancato rispetto della cronologia degli eventi illustrati sulla tela può inoltre trovare giustificazione nell'evidente rilevanza data all'episodio dell'*Entrata a Gerusalemme*, il quale non gode esclusivamente della posizione centrale, ma anche di dimensioni sensibilmente maggiori rispetto alle altre due scene, caratteristica che può certamente trovare spiegazione nel contesto per il quale quest'opera sarebbe stata prodotta (fig. 17).⁶⁰

Secondo la ricostruzione qui proposta, le scene laterali della *Trasfigurazione* e della *Resurrezione di Lazzaro* avrebbero dialogato narrativamente con l'ultimo episodio della vita pubblica di Cristo sul pilastro meridionale, nonché, simbolicamente, con gli altri eventi miracolosi tratti dall'infanzia e distribuiti sulle altre facce dei due pilastri rivolte verso l'area dell'altare. Dall'altro lato, la centralità dell'*Entrata*, scena di apertura del capitolo della Passione, che sarebbe difficile credere assente in un ciclo cristologico così ampio,⁶¹ ne avrebbe certamente sottolineato l'importanza sul piano narrativo tramite un posizionamento non solo al centro della tela, ma anche al centro dell'intero spazio del vestibolo. Qui, tramite il suo dialogo visivo con le scene figurate sulla parete retrostante se ne sarebbe rafforzata la valenza simbolica in qualità di evento di apertura dell'ultima fase della vita di Cristo, per cui la zona centrale del vestibolo, in prossimità dell'altare, avrebbe incarnato il *focus* della decorazione affrescata. Sebbene Suger ritenesse che solo i chierici fossero in grado di decifrare appieno il senso profondo delle opere destinate all'ornamento della chiesa,⁶² il fedele medievale deve essere inteso come uno spettatore attivo e in grado di interpretarne in una certa misura il significato.⁶³ Alcune conoscenze basilari erano infatti fondamentali per poter interagire con i dipinti, così come per partecipare e comprendere la liturgia. Nel vestibolo, questo aspetto potrebbe aver influenzato la decisione di collocare le figure devozionali sulle facce dei pilastri orientate verso le navatelle laterali. Queste, essendo sede delle due scalinate che conducevano in Duomo, dovevano essere luogo di forte passaggio e, proprio per questo, è possibile che si optasse per soggetti volti a incoraggiare la devozione privata. Ma la dinamicità dell'interazione tra gli affreschi e il pubblico al quale si rivolgevano potrebbe aver contribuito anche alla bizzarra sequenza del ciclo neotestamentario. Come anticipato, il *pattern* narrativo qui ricostruito avrebbe enfatizzato il tema della salvezza derivante dall'atto sacrificale di Cristo, il cui mistero, oltretutto, si sarebbe ripetuto in occasione delle celebrazioni liturgiche e, in particolare, al momento

dell'elevazione dell'Eucarestia.⁶⁴ La scelta di collocare l'inizio e il termine dei due cicli pittorici nell'area occidentale del vestibolo trova, dunque, la sua spiegazione più naturale nella presenza di un altare, seguendo l'esempio di contesti decisamente più ampi, dove la figurazione principia e termina in corrispondenza dell'area presbiteriale o absidale, quali la basilica assisiata o la Collegiata di San Gimignano. Nel vestibolo, inoltre, la mensa non doveva essere particolarmente schermata rispetto alla congregazione dei fedeli, come del resto doveva avvenire nella cattedrale soprastante al tempo della *Maestà*. Se è dunque plausibile immaginare che il piedistallo del vestibolo fosse principalmente accessibile al clero, dobbiamo comunque credere ad una certa libertà di movimento dei fedeli, poiché solo attraverso una visione globale degli affreschi poteva emergere adeguatamente il messaggio del ciclo pittorico.⁶⁵

Dobbiamo del resto immaginarne anche funzione 'didattica', vista l'assenza di cicli cristologici nella chiesa superiore sino alla pala ducessa, senza tuttavia credere che la *Maestà* dell'altar maggiore della cattedrale fosse destinata a essere l'erede degli affreschi del vestibolo, occultati al momento della costruzione del battistero. Secondo Machtelt Israëls, seguita da De Marchi, la decisione di costruire il nuovo battistero sarebbe stata presa già nel 1308, ovvero in concomitanza alla commissione della pala.⁶⁶ Tuttavia, come osservato da Roberto Bartolini,⁶⁷ tale documento menziona solo genericamente la necessità di un nuovo battistero a seguito della demolizione dell'antica pieve avvenuta pochi anni prima, mentre non risultano riferimenti ad alcuna decisione sino alla disposizione del 1315.⁶⁸ Inoltre, se da un lato sappiamo che la scalinata nell'angolo nord-ovest venne demolita al chiudersi del Duecento e che il vestibolo perse la sua accessibilità esterna con l'avviarsi del cantiere del nuovo battistero, non è invece nota la data, tantomeno un'indicazione temporale più vaga, in cui si decise di rinunciare anche al collegamento interno posto nell'angolo sud-ovest. Pertanto, dobbiamo tenere conto della possibilità che la *Maestà* e il ciclo affrescato abbiano convissuto per alcuni anni, senza necessariamente escludersi uno con l'altro o che la commissione della pala fosse una diretta conseguenza della decisione di abbandonare il vestibolo. È invece più probabile che gli affreschi e la *Maestà* condividessero un progetto comune: entrambi furono concepiti in rapporto agli altari e disposti di conseguenza, permettendo la visione completa delle narrazioni sacre attraverso scene e sequenze narrative dal sorprendente virtuosismo.

¹ Sulla genesi della scoperta si veda: Tarcisio Bratto, *Il cantiere sotto il duomo*, in *Sotto il duomo di Siena: scoperte archeologiche, architettoniche, figurative*, a cura di Roberto Guerrini e Max Seidel, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2003, pp. 169-177.

² Giovanni Crisostomo Trombelli, *Ordo officiorum ecclesiae Senensis ab Oderico ejusdem ecclesiae canonico anno MCCXIII*, ex typographia Longhi, Bologna, 1766, *passim*.

³ Nonostante il Duomo non sia perfettamente orientato, in questo contributo si è scelto, per praticità, di riferirsi alle pareti, pilastri e colonne dell'ambiente come se lo fosse.

⁴ Enzo Carli, *Affreschi senesi del Duecento*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, a cura di Maria Grazia Ciardi Duprè Dal Poggetto e Paolo Dal Poggetto, 2 voll., vol. I, Electa, Milano, 1977, pp. 82-93; Kees Van Der Ploeg, *Art Architecture and Liturgy: Siena Cathedral in the Middle Ages*, Forsten, Groningen, 1993.

⁵ Si veda in proposito: Raffaele Argenziano, *Agli inizi dell'iconografia sacra a Siena: culti, riti e iconografia a Siena nel XII secolo*, SISMEL Ed. del Galluzzo, Tavarnuzze (FI), 2000, p. 71.

⁶ Marie-Ange Causarano, Riccardo Francovich, Marco Valenti, *L'intervento archeologico sotto il Duomo di Siena: dati e ipotesi preliminari*, in *Sotto il duomo di Siena*, cit., pp. 153-168; Marie-Ange Causarano, *La cattedrale e la città: il cantiere del Duomo di Siena tra XI e XIV secolo*, All'Insegna del Giglio, Sesto Fiorentino (FI), 2017, pp. 40-42.

⁷ Sulla cattedrale 'di Oderigo' e l'organizzazione della collina del Duomo tra la fine del X e la prima metà del XII secolo, si veda: Causarano, *La cattedrale e la città*, cit., pp. 40-43.

⁸ *Sotto il duomo di Siena*, cit., *passim*.

⁹ Il termine 'chiesa inferiore' è stato utilizzato da: Walter Haas e Dethard von Winterfeld, *Baubeschreibung*, in *Die Kirchen von Siena*, a cura di Peter Anselm Ri-

edl e Max Seidel, 11 voll., vol. 3. 1. 1. 1.: *Der Dom S. Maria Assunta. Architektur. Textband 1*, Bruckmann, München, 2006, pp. 308-392; Id., *Baugeschichte*, in *Die Kirchen von Siena*, cit., vol. 3. 1. 1. 1.: *Der Dom S. Maria Assunta. Architektur. Textband 1*, pp. 393-480; Dethard von Winterfeld, *Bauzier*, in *Die Kirchen von Siena*, cit., vol. 3. 1. 1. 1.: *Der Dom S. Maria Assunta. Architektur. Textband 1*, pp. 493-506; Id., *Die Kunstgeschichtliche Stellung*, in *Die Kirchen von Siena*, cit., vol. 3. 1. 1. 1.: *Der Dom S. Maria Assunta. Architektur. Textband 1*, pp. 519-545; Ono Michitaka, *Description of Murals and Research on the Old Testament Cycle of the Lower Church of Siena Cathedral*, «Journal of the School of Humanities and Culture», Tokai University, XLII, 2011 [trad. ing.], pp. 1-40; Id., *Iconography of Christ's Life Before His Passion of the Mural Cycle in the Lower Church of Siena Cathedral*, «Journal of the School of Humanities and Culture», Tokai University, XLIII, 2012 [trad. ing.], pp. 1-44; Id., *Iconography of Christ's Passion and Resurrection on the Mural Cycles in the Lower Church of Siena Cathedral*, «Journal of the School of Humanities and Culture», Tokai University, XLIV, 2013 [trad. ing.], pp. 1-51; Id., *The Date of the Mural Cycles in the Lower Church of Siena Cathedral*, «Journal of the School of Humanities and Culture», Tokai University, XLV, 2014 [trad. ing.], pp. 1-31; Fulvio Cervini, *Perché Siena non è Chartres: ruoli e forme dell'architettura dipinta nella chiesa inferiore*, «Ricerche di storia dell'arte», CXX, 2017, pp. 5-18; Andrea De Marchi, *Una rilettura del ciclo duecentesco nella chiesa inferiore del Duomo di Siena nella prospettiva della Maestà di Duccio*, «Ricerche di storia dell'arte», CXX, 2017, pp. 33-46; Irene Samassa, *Per una rilettura del ciclo iconografico sotto il Duomo di Siena, con alcune integrazioni*, «Ricerche di storia dell'arte», CXX, 2017, pp. 19-32.

¹⁰ Corrado Bologna, *Compassio Virginis*, «La parola del testo», X, 2006, pp. 219-289.

¹¹ Cecilia Panti, *L'architettura sonora nel Duomo di Siena: luoghi, funzioni e rappresentazioni della musica fino alla fondazione della cappella musicale*, in *Cappelle musicali fra corte, stato e chiesa nell'Italia del Rinascimento*, atti del Convegno internazionale (Camaione, 21-23 ottobre 2005), a cura di Franco Piperno, Gabriella Biagi Ravenni e Andrea Chegai, Olschki, Firenze, 2002, p. 58; Raffaele Argenziano, *L'incarnazione, l'infanzia e la vita pubblica di Cristo*, in *Iconografia evangelica a Siena: dalle origini al Concilio di Trento*, a cura di Michele Bacci, Banca Monte dei Paschi di Siena, Siena, 2009, p. 90.

¹² Luca Giorgi, Pietro Matracchi e Giuseppe Rocchi Coopmans de Yoldi, *Architettura e pittura nella cripta ionica del Duomo di Siena*, «Commentari d'arte», XLI, p. 25. Oltre alla prigione temporanea, i tre autori hanno proposto altre destinazioni d'uso, tra cui chiesa iemale, cappella palatina e battistero *ad interim* (*ibidem*).

¹³ Si veda in proposito: Elizabeth C. Parker, *Architecture as Liturgical Setting*, in *The Liturgy of the Medieval Church*, a cura di Thomas J. Heffernan e E. Ann Matter, Medieval Institute Publications, Kalamazoo-Michigan, 2001, pp. 273-326; André Philippe, *Sur une acception particulière du mot «atrium» au Moyen-Age*, «Bulletin Monumental de la Société Française d'Archéologie», XC, 1931, pp. 283-287; Nancy Spatz, *Church Porches and the Liturgy in Twelfth-Century Rome*, in *The Liturgy of the Medieval Church*, cit., pp. 327-367.

¹⁴ Sible de Blaauw, *The Church Atrium as a Ritual Space: the Cathedral of Tyre and St. Peter's in Rome*, in *Ritual and Space in the Middle Ages. Proceedings of the 2009 Harlaxton Symposium*, a cura di Frances Andrews, Shaun Tyas, Donington, 2011, pp. 34-35.

¹⁵ Causarano, *La cattedrale e la città*, cit., pp. 64-71, 105, 128-133.

¹⁶ Andrea Giorgi e Stefano Moscardelli, *Costruire una cattedrale: l'Opera di Santa Maria di Siena tra XII e XIV se-*

colo, Deutscher Kunstverlag, München, 2005, pp. 57-59.

¹⁷ Andrea Giorgi e Stefano Moscadelli, *L'Opera di Santa Maria di Siena tra XII e XIII secolo*, in *Chiesa e vita religiosa a Siena: dalle origini al Grande Giubileo*, atti del convegno di studi (Siena, 25-27 ottobre 2000), a cura Achille Mirizio and Paolo Nardi, Cantagalli, Siena, 2002, pp. 77-100; Id., *Ut homines et persone possint comode ingredi. Direttrici viarie e accessi orientali del Duomo di Siena nella documentazione dei secoli XII e XIII*, in *Sotto il duomo di Siena*, cit., 85-105. Id., *Costruire una cattedrale*, cit.

¹⁸ Un documento, datato 28 novembre 1259 recita: «quod homines et gentes possint ire et intrare episcopatum predictum». Pubblicato in: *Documenti per la storia dell'arte senese*, a cura di Gaetano Milanesi, 3 voll., vol. I: *Secoli XIII e XIV*, Onorato Porri, Siena, 1854, n. 3; Giorgi e Moscadelli, *Ut homines et persone*, cit., n. 6; Id., *Costruire una cattedrale*, cit., n. 6; Monica Butzek, *Dokumente*, in *Die Kirchen von Siena*, cit., vol. 3. 1. 1. 2.: *Der Dom S. Maria Assunta. Architektur. Textband 2*, 2006, n. 17.

¹⁹ Si veda in proposito: Causarano, *La cattedrale e la città*, cit., pp. 107-126.

²⁰ Si veda in proposito: Alessandro Bagnoli, *Alle origini della pittura senese. Prime osservazioni sul ciclo dei dipinti murali*, in *Sotto il duomo di Siena*, cit., pp. 107-144.

²¹ Se tra le identificazioni proposte da Bagnoli e Samassa non si rilevano difformità, lo stesso non può dirsi per Michitaka. Inoltre, nonostante quest'ultimo abbia pubblicato il suo contributo antecedentemente a Samassa, egli non viene menzionato dalla studiosa.

²² Si veda in proposito: Marilyn Aronberg Lavin, *The Place of Narrative: Mural Decoration in Italian Churches, 431-1600*, The University of Chicago Press, Chicago, 1990; Herbert L. Kessler, *Storie sacre e spazi consacrati: la pittura narrative nelle chiese medievali fra IV e XII secolo*, in *L'arte medievale nel contesto 300-1300. Fun-*

zioni, iconografia, tecniche, a cura di Paolo Piva, Jaca Book, Milano, 2006, pp. 435-462.

²³ I graffiti sono stati fotografati a luce radente grazie alla collaborazione di Andrea Sbardellati e al permesso dell'Opera della Metropolitana, ai quali va il mio più sentito ringraziamento. Sono stati misurati, classificati, catalogati e analizzati dal punto di vista tipologico e semantico (Rebecca Mencaroni, *Art, Architecture, and devotional practices: the vestibule beneath the Duomo of Siena*, PhD thesis, University of York, Department of History of Art, May 2022).

²⁴ Bagnoli, *Alle origini della pittura senese*, cit., p. 143; Samassa, *Per una rilettura del ciclo*, cit., p. 19.

²⁵ Il merito di aver notato la possibile raffigurazione di tre figure stanti spetta a Michitaka: Michitaka, *Description of Murals*, cit., pp. 17-20.

²⁶ Mentre per il Gesù fanciullo a scuola non si riscontrano paralleli, l'episodio del Riposo e, in particolare, del miracolo della palma di dattero è invece rintracciabile in altri contesti quali la chiesa di San Martin a Zillis in Svizzera (XII secolo). Si veda in proposito: L. Ashton Townsley, *Zur Ikonographie des Leben-Jesu-Zyklus in der St.-Martins-Kirche von Zillis*, «Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte», XXX, 1973, pp. 40-53.

²⁷ Michitaka, *Description of Murals*, cit., pp. 17-20, 32.

²⁸ *Appendice I. Studio per la ricostruzione virtuale delle volte a crociera. Ipotesi basata sull'analisi del rilievo architettonico*, a cura di Simona Santacaterina per Studio di Architettura T. Bratto, in *Sotto il duomo di Siena*, cit., p. 192.

²⁹ Alcuni contesti nei quali si rintraccia o rintracciava questa iconografia includono: l'antica basilica di San Pietro (IV secolo, perduto), San Paolo fuori le Mura (IV secolo, perduto), Santa Maria Immacolata a Ceri (XII secolo), l'abbazia di San Pietro in Valle a Feren-

tillo (XII secolo), San Paolo inter vineas a Spoleto (XII-XIII secolo), l'oratorio di San Thomas Becket nella cattedrale di Anagni (XII secolo), il battistero di Firenze (1220-1330), San Giovanni a Porta Latina (XIII secolo), Santa Maria di Ronzano (XIII secolo) e la basilica superiore di San Francesco ad Assisi (XIII secolo).

³⁰ Chiara Paniccia, *I cantieri della Bibbia: pittura e miniatura. Il dialogo tra libro e parete in Italia centro-meridionale, secoli XI-XIII*, Campisano Editore, Roma, 2019, pp. 48-50.

³¹ Si veda, ad esempio, la Basilica marciiana o la *Bibbia di Montier-Grandval*.

³² Bagnoli, *Alle origini della pittura senese*, cit., pp. 143-144; Samassa, *Per una rilettura del ciclo*, cit., p. 20.

³³ Mi riferisco, in particolare, alla scena XII, per la quale Michitaka ha proposto ben tre soluzioni – il *Sacrificio di Isacco*, il *Sacrificio di Noè*, *L'apparizione di Dio a Babele* – e l'episodio successivo, per i quali ha invece avanzato due alternative – *Abramo sacrifica il montone al posto di Isacco* e *L'apparizione di Dio ad Abramo a Sichem* (Michitaka, *Description of Murals*, cit., pp. 27-30).

³⁴ Bagnoli, *Alle origini della pittura senese*, cit., p. 144; Samassa, *Per una rilettura del ciclo*, cit., p. 20.

³⁵ Michitaka, *Description of Murals*, cit., pp. 31-32.

³⁶ Questo confermerebbe ulteriormente la vicinanza iconografica del ciclo senese ad esempi di derivazione bizantina, aspetto che meriterebbe certamente un futuro approfondimento.

³⁷ «On the right wall at the apse end of the nave [...] moves left to right across the wall [...] passes to the wall at the entrance end, and moves left to the right to the apse end» (Lavin, *The Place of Narrative*, cit., p. 9).

³⁸ De Marchi, *Una rilettura del ciclo*, cit., p. 38.

³⁹ Ad esempio, sotto il *Riposo durante la fuga in Egitto*, le due *Madonne col Bambino* dei due pilastri (β e ε) o sotto la figura

della Vergine nella scena della *Crocifissione*.

⁴⁰ Michitaka, *Iconography of Christ's Life*, cit., p. 25; De Marchi, *Una rilettura del ciclo*, cit., pp. 38-39.

⁴¹ De Marchi, *Una rilettura del ciclo*, cit., p. 41.

⁴² Lo Pseudo-Matteo non solo riporta l'episodio del riposo durante la fuga, ma si riferisce anche agli eventi precedenti descritti nei vangeli canonici: l'avviso a san Giuseppe dell'imminente massacro, la fuga e la strage degli innocenti, tutti già rappresentati sulla parete orientale.

⁴³ L'episodio della *Samaritana al pozzo* avrebbe inoltre potuto simbolicamente dialogare con le scene di Giacobbe ritratte sulla parete di ingresso, poiché come riportato in Giovanni 4, 5-42 l'incontro tra la donna e Gesù avvenne sul terreno che il patriarca donò al figlio Giuseppe.

⁴⁴ De Marchi, *Una rilettura del ciclo*, cit., p. 37.

⁴⁵ Causarano, *La cattedrale e la città*, cit., p. 84.

⁴⁶ Questo dettaglio mi è stato riferito oralmente dalla dottoressa Marie-Ange Causarano nel corso dei nostri incontri.

⁴⁷ Bagnoli, *Alle origini della pittura senese*, cit., pp. 126, 146 nota 28.

⁴⁸ Ivi, pp. 136-139.

⁴⁹ Michitaka, *Iconography of Christ's Life*, cit., p. 25.

⁵⁰ Rare occorrenze di *Giuda impiccato* si hanno negli affreschi di Pietro Lorenzetti nel transetto sinistro nella basilica inferiore di San Francesco ad Assisi e nelle *Storie di Cristo* attribuite a Nardo di Cione nella Badia Fiorentina.

⁵¹ Sull'iconografia di questo episodio: Mario D'Onofrio, *L'iconografia di Cristo ad Emmaus e l'abbigliamento del pellegrino medievale*, in *Santiago, Roma, Jerusalén. Actas del III Congreso Internacional de Estudios Jacobeos*, a cura di Paolo Caucci von Saucken, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999, pp. 63-79; Marina Gargiulo, *L'iconografia del pel-*

legrino, in *Fra Roma e Gerusalemme nel Medioevo. Paesaggi umani ed ambientali del pellegrinaggio meridionale*, a cura di Massimo Oldoni, 3 voll., vol. II, Laveglia Editore, Battipaglia (SA), 2005, pp. 435-487.

⁵² Causarano, *La cattedrale e la città*, cit., p. 86.

⁵³ Haas e von Winterfeld, *Baugeschichte*, cit., p. 407.

⁵⁴ Sia il frammento sia le tracce di malta sono posizionati a circa 16 cm dalla quota pavimentale.

⁵⁵ De Marchi, *Una rilettura del ciclo*, cit., pp. 40 sgg.

⁵⁶ Quali, ad esempio, la penisola iberica o l'Europa settentrionale. Si veda: Denis Valenti, *Le immagini multiple dell'altare: dagli antependia ai polittici. Tipologie composite dall'Alto Medioevo all'età gotica*, Il Poligrafo, Padova, 2021, pp. 77-127, 386-399.

⁵⁷ L'opera era parte di un arredo comprendente il paliotto e una pala d'altare (Victor M. Schmidt, *Ensembles of Painted Altarpieces and Frontals*, in *The Altar and its Environment 1150-1400*, a cura di Justin E. A. Kroesen e Victor M. Schmidt, Brepols, Turnhout, 2009, p. 207).

⁵⁸ Donal Cooper e Janet Robson, *The Making of Assisi. The Pope, the Franciscans, and the Painting of the Basilica*, Yale University Press, New Haven, 2013, pp. 36-37; Chiara Frugoni, *Quale Francesco? Il messaggio nascosto negli affreschi della Basilica superiore ad Assisi*, Einaudi, Torino, 2015, pp. 163-166.

⁵⁹ Un altro caso di collegamento tra interno e esterno della chiesa tramite l'area presbiteriale si ha a San Domenico Maggiore a Napoli (segnalatommi dal professor Roberto Bartalini). Tuttavia, mentre il vestibolo venne progettato come parte integrante del Duomo duecentesco, nel caso di Napoli si tratta di un intervento posteriore eseguito in seguito alla demolizione degli edifici antistanti l'abside della basilica e la conseguente creazione della piazza, per cui

si decise di trasformare l'antica cripta in un vestibolo. I due casi condividono comunque l'intento di garantire un facile accesso alla chiesa in funzione dello sviluppo urbanistico della città. Si veda: Claudio Grimellini, *Il complesso conventuale di San Domenico Maggiore: le vicende costruttive tra VIII e XVI secolo*, in *La fabbrica di San Domenico Maggiore a Napoli: storia e restauro*, a cura di Orsola Foglia e Ida Maietta, arte'm, Napoli, 2016, pp. 163-181; Id., *Il complesso conventuale di San Domenico Maggiore ed il sistema urbano*, in *La fabbrica di San Domenico*, cit., pp. 26-58.

⁶⁰ L'evento di apertura della Passione misura 66 cm, a fronte dei 54,8 cm della *Trasfigurazione* e della *Resurrezione di Lazzaro*. Si veda: Marco Ciatti, *Il paliotto di Guido da Siena della Pinacoteca Nazionale di Siena: studi e restauri*, «OPD Restauro», XXX, 2018, p. 22.

⁶¹ Uno dei rari casi, tuttavia, si ha nel ciclo cristologico della parete sinistra della basilica superiore di San Francesco ad Assisi.

⁶² Kessler, *Storie sacre e spazi consacrati*, cit., p. 449; Lavin, *The Place of Narrative*, cit., p. 6.

⁶³ Si veda in proposito: Lawrence G. Duggan, *Was Art Really the 'Book of the Illiterate'?*, in *Reading Images and Texts. Medieval Images and Texts as Forms of Communication. Papers from the Third Utrecht Symposium on Medieval Literacy, Utrecht, 7-9 December 2000*, a cura di Mariëlle Hageman e Marco Mostert, Brepols, Turnhout, 2005, pp. 63-108.

⁶⁴ Il tema della salvezza e della sua reiterazione sulla mensa al momento delle celebrazioni liturgiche sono stati evidenziati anche da Samassa (Samassa, *Per una rilettura del ciclo*, cit., p. 39).

⁶⁵ I graffiti, del resto, confermano questo ampio movimento all'interno dello spazio.

⁶⁶ Machtelt Israëls, *An Angel at Huis Bergh. Clues to the Structure and Function of Duccio's Maestà*, in *Voyages of Discovery in the Collections of Huis Bergh*, a cura

di Anneke de Vries, Stichting Huis Bergh, 's-Heerenberg, 2008, pp. 122-133; De Marchi, *Una rilettura del ciclo*, cit., p. 42.

⁶⁷ Roberto Bartalini, *Il Duomo Nuovo di Siena: la fabbrica, le sculture, i maestri, le di-*

namiche di cantiere, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2019, p. 171 nota 6. Il documento fa riferimento solo alla necessità di raccogliere fondi per la costruzione della «utilis et necessaria ecclesia Sancti Iohannis Batiste» (Giorgi

e Moscadelli, *Costruire una cattedrale*, cit., p. 91 nota 185).

⁶⁸ In un documento del 15 luglio 1315 il Consiglio Generale chiedeva «ai Nove e agli Ordini della città di provvedere *pro ecclesia Sancti Iohannis reponenda*» (ivi, p. 92).