

Spinello e il Trecento pittorico aretino. Bellosi, Boskovits e una recente giornata di studi

Roberto Bartalini

La Arezzo del XIV e del XV secolo è stata centrale negli affetti e nella prassi della ricerca storica di Luciano Bellosi. Si pensi allo studio col quale esordì nel 1965 nel mondo della storia dell'arte, intitolato *Da Spinello Aretino a Lorenzo Monaco*: un condensato delle ricerche per la sua tesi di laurea, discussa nel 1963, che ha al centro Spinello e il suo ruolo in quella che in seguito avrebbe definito «la ripresa tardogotica in Toscana»; oppure si consideri l'entusiasmo per la riscoperta della pittura ad Arezzo che precede Spinello e che costituisce l'*humus* in cui il pittore si formò, riscoperta alla quale i suoi studi hanno dato un impulso non secondario; si pensi, in ultimo, che è venuto a mancare pensando che finalmente, dopo tanti anni di vagheggiamento, sarebbe riuscito a mettere in piedi una mostra che risarcisse il ruolo del grande e stra-amato Bartolomeo della Gatta, il pittore fuoriuscito dalla Firenze di Andrea del Verrocchio e attivo ad Arezzo e in Val Tiberina (una mostra che, nei suoi voti, avrebbe dovuto tenersi proprio ad Arezzo). E in fondo è da Arezzo, dall'affresco in duomo commissionato a Buffalmacco dal vescovo-signore Guido Tarlati, che si dipana il filo che lo portò nel Camposanto Monumentale di Pisa, e dunque al libro su *Buffalmacco e il Trionfo della Morte* (1974).

È perciò comprensibile, ma non per questo meno commovente, che Isabella Droandi, che stava organizzando una giornata di studi su Spinello Aretino quando Luciano Bellosi, nell'aprile del 2011, morì improvvisamente, abbia voluto dedicare proprio a lui quell'incontro tra generazioni diverse di studiosi. Il convegno nasceva su iniziativa della Società Storica Aretina, ed è una ragione in più per essere davvero grati a istituzioni come questa, che nelle città 'minori' hanno svolto per decenni, e continuano tutt'oggi a svolgere, un ruolo spesso propulsivo per la conoscenza del patrimonio culturale.

La giornata di studi e il libro che ne è seguito («*In nome di buon pittore. Spinello e il suo tempo*», a cura di Isabella Droandi, atti della giornata di studio in memoria di Luciano Bellosi, Società Storica Aretina, Edifir, Firenze 2016) hanno assunto una struttura diversa rispetto a quella consueta di un convegno centrato su un artista o un contesto artistico: gli affondi su Spinello Aretino – che sono tanti e in diverse direzioni, come vedremo subito – sono (o intendevano essere) chiusi a forbice



da momenti di riflessione su Luciano Bellosi, sui suoi studi e sul posto che essi hanno avuto nella storiografia del secondo Novecento. E sono accompagnati da una serie di foto bellissime di Bellosi stesso, di Pier Paolo Donati, di Miklós Boskovits, di loro amici come Elsa Bolsonello Zoja o Corrado Rosini (fig. 1). Fotografie degli avanzati anni Sessanta del Novecento che ritraggono dei trentenni che stavano contribuendo a cambiare la geografia del Trecento pittorico italiano, con la riscoperta, appunto, di centri come Arezzo o Pistoia, o stavano lavorando a una conoscenza analiticissima del momento del Trecento fiorentino meno frequentato dai longhiani, quale la seconda metà del secolo (alludo, naturalmente, a Boskovits).

Il convegno aretino si volle che fosse concluso da un intervento di Antonino Caleca, poi non consegnato per gli atti, dal titolo *Luciano Bellosi*

1. Luciano Bellosi e Miklós Boskovits nel Camposanto Monumentale di Pisa, 1966. Crediti: Pier Paolo Donati.

e il Camposanto di Pisa: una rivoluzione critica. Una posizione in significativo chiasmo con l'apertura della giornata di studi e che oggi possiamo leggere nel volume, il ricordo che dell'amico e compagno di studi tratteggio Miklós Boskovits. È questo un ricordo, assai partecipato, dello storico dell'arte col quale aveva condiviso molto, ma anche tanto diverso da lui, che commosse i partecipanti al convegno, anche perché era insolito che un uomo schivo, austero, lontano da ogni manifestazione dei sentimenti com'era Boskovits si mostrasse, in certi momenti del discorso, visibilmente commosso, con le lacrime agli occhi. (Il fatto, poi, che questa sia stata una delle ultime uscite pubbliche di Boskovits, stroncato nel silenzio – appena un mese dopo – da una malattia che da tempo lo minava, alla nostra commozione aggiunge anche il rimpianto). Il suo ricordo è davvero da leggere, e non solo per l'affetto che mostra verso Luciano Bellosi. È da leggere anche perché parla di un'amicizia vera: un'amicizia cementata dalla frequentazione a Firenze del Kunsthistorisches Institut – più delle stanze della fototeca che non delle altre – con tutto ciò di cui questo ci parla, vale a dire della loro concezione – non del tutto coincidente, ma con un saldo fondamento comune – del mestiere dello storico dell'arte come conoscitore.

Più spinto sul versante della storia della critica e della storiografia artistica è l'intervento di Marco Collareta, e dunque è con gli strumenti propri di questa storia che dovremo affrontare il suo discorso, dedicato al saggio d'esordio di Bellosi, *Da Spinello Aretino a Lorenzo Monaco*. Collareta valorizza lo scritto come un «piccolo classico» (il sottotitolo è, appunto, *Lettura di un piccolo classico*) e ne coglie come meglio non si potrebbe il carattere di 'matrice' che quello scritto lontano, tratto dalla sua tesi di laurea, ebbe per il lavoro di Bellosi. È infatti un saggio – dice Collareta – nel quale è esposto «con giovanile baldanza un modo di fare storia dell'arte che ha marcato l'intera produzione scientifica del suo autore e di una parte cospicua della migliore storiografia artistica dell'ultimo mezzo secolo». Si tratta di un riconoscimento generoso e di grande onestà intellettuale da parte di chi, come Collareta, si è formato entro una tradizione almeno in parte diversa, che rimonta fino a Raghianti e ad altre esperienze rispetto a quella longhiana, che era – al contrario – al centro dell'orizzonte di Bellosi nel momento in cui elaborava *Da Spinello Aretino a Lorenzo Monaco*. Questo, mi sembra, è il punto. Collareta tratteggia un contesto e delle ascendenze in parte illuminanti per comprendere la natura e il ruolo di questo scritto e del giovane Bellosi, ma rimane abbastanza sfocato il nodo centrale, ciò che ha plasmato quell'esperienza. Al ruolo giocato da Longhi Collareta riconosce una sorta di spinta a muoversi «all'interno di quell'attenzione

alla personalità artistica in cui Roberto Longhi [...] vedeva il *proprium* della grande tradizione critica italiana» (allude a uno scritto longhiano del 1926, *The Climax of Caravaggio's Influence on Guercino*). Ma il Longhi importante per Bellosi – come per Previtali, a quell'altezza l'amico più stretto di Bellosi – è un altro: è il Longhi degli anni Cinquanta, il Longhi «terza maniera», come lo definirono Emilio Cecchi e Gianfranco Contini. Il Longhi che, in una prospettiva *post-crociana*, riabilitava il concetto di 'realismo' per l'interpretazione di ampi segmenti della storia dell'arte italiana (e su questa strada si sarebbe mosso Bellosi per Giotto, il Trecento, il Gotico internazionale); il Longhi che stampava nel primo numero di «Paragone», nel 1950, le *Proposte per una critica d'arte*, vale a dire un programma per una nuova stagione della critica italiana, entro il quale enunciava il principio che l'«opera non sta mai da sola, è sempre un rapporto. Per cominciare: almeno un rapporto con un'altra opera d'arte»; il Longhi della riabilitazione delle tradizioni figurative 'altre' rispetto a quelle codificate dalla tradizione: il Trecento bolognese, il Trecento umbro, ecc., di contro alle 'scuole' canoniche di Firenze e Siena. È da qui, ovvero dall'esperienza con Longhi sui banchi dell'Università fiorentina nel corso degli anni Cinquanta, che nasce la salda visione 'contestuale' propria di Bellosi (si pensi, ad esempio, allo 'scorcio' proposto nelle pagine iniziali di questo scritto del 1965, che tratteggia gli interi anni Settanta del XIV secolo a Firenze e in Toscana, il decennio – scriveva Bellosi – «artisticamente più povero del Trecento fiorentino»). È qui che si plasma il suo costante procedere non per 'monografie' d'artista, bensì per contesti, con l'ausilio di strumenti euristici diversificati, che in parte 'crea' egli stesso – come l'indagine su «moda e cronologia» – ricollegandosi idealmente a precedenti pre-longhiani, di stampo tardo-positivista, o legati alla grande scuola storica di fine Ottocento. Da qui nasce la visione policentrica della pittura trecentesca italiana (e toscana) di Bellosi, nel saggio del 1965 e in tutti gli anni seguenti: un orizzonte in cui Arezzo, sul declinare del Trecento, con Spinello acquista in Toscana un ruolo più attivo di Firenze o di Siena; un orizzonte in cui Pisa o Lucca, contesti studiati appunto attraverso l'attività di Spinello Aretino, stanno alla pari con Siena o Firenze.

Gli interventi di Boskovits, di Collareta e in chiusura quello di Antonino Caleca costituirono il migliore viatico per intraprendere con consapevolezza anche storiografica il viaggio nel mondo di Spinello di Luca (Spinello Aretino, come lo chiamava Vasari), al quale sono appunto dedicati gli altri saggi pubblicati nel volume. Una serie di sondaggi dedicati a Spinello e all'immagine che ne abbiamo oggi, cresciuta

su quanto avevano tratteggiato negli anni Sessanta e Settanta Bellosi, Donati e Boskovits, ma, allo stesso tempo, diversa.

Isabella Droandi, coordinando relatori e argomenti, è stata una regista accorta: in pratica, i vari interventi ripercorrono, spesso con nuove proposte, la maggior parte delle vicende (e delle relative questioni storiografiche) dell'intero percorso di Spinello, tra l'Arezzo degli anni giovanili e, in seguito, Pisa, Lucca, Firenze, Siena e di nuovo Arezzo. Spinello di Luca, alla fine degli anni Settanta del Trecento, fu infatti in grado – oggi possiamo dire: grazie alla sua formazione entro una meravigliosa tradizione pittorica cittadina – di partire alla conquista dei maggiori centri artistici della Toscana. Il volume, ovviamente, non ha (non può e non vuole avere) la sistematicità della monografia che Stefan Weppelmann ha pubblicato nel 2003 in tedesco e nel 2011, con un sostanziale aggiornamento, in italiano. Ma possiamo anche leggerlo come un complemento alla monografia impegnatissima di Weppelmann. Un complemento benvenuto, dato che talvolta ne raddrizza pure qualche linea interpretativa e che accoglie, oltre a un compendio di fortuna storica del pittore proposto da Liletta Fornasari, anche prospettive poco frequentate dagli studi, come il sondaggio delle interferenze tra cantieri pittorici e scultorei nella Arezzo del tardo Trecento proposto da Ersilia Agnolucci, e in particolare delle relazioni tra la distrutta cappella Accettanti della pieve, nella quale fu impegnato Spinello ma che inevitabilmente prevedeva anche intagli architettonico-scultorei, e l'arca-altare di San Donato in duomo, punto di partenza per un esame rinnovato del cantiere dell'arca marmorea e della scultura ad Arezzo negli ultimi decenni del Trecento.

Ma riprendiamo il filo del volume.

Ad Andrea di Nerio (fig. 2) e a quella che possiamo chiamare la sua 'centralità' nel panorama artistico aretino degli anni Cinquanta-Sessanta del Trecento è dedicato l'intervento di Isabella Droandi stessa. Dei temi rilevanti 'in sé', ma anche come accesso alla comprensione storica di Spinello di Luca, dato che ormai è chiaro per tutti che Spinello si formò nella bottega di Andrea di Nerio. Si ebbe anzi un vero e proprio passaggio di consegne 'generazionale' tra maestro e allievo, legati tra l'altro anche da consuetudini familiari, e questo ci fa capire che quella che gli studi del secondo Novecento chiamavano la «riforma neo-giottesca» di Spinello Aretino, ovvero la sua capacità di guardare ai grandi fatti di primo Trecento, ebbe nel rapporto con Andrea di Nerio il suo punto di partenza e, in alcune opere realizzate ad Arezzo tra gli anni Sessanta e Settanta del secolo, delle formulazioni *ante litteram*. Nel suo intervento Lella Droandi porta avanti la riflessione su Andrea



2. Andrea di Nerio, *Annunciazione* (particolare dell'Angelo annunciante), dipinto su tavola, 1355 circa. Arezzo, Museo Diocesano. Crediti: archivio dell'autore.

di Nerio e sul posto che gli spetta nella storia della pittura trecentesca ad Arezzo in termini assai convincenti. Propone anche di ampliarne il *corpus* con due opere, una *Madonna col Bambino*, sostanzialmente inedita, della chiesa di San Francesco a Cortona, e un piccolo altarolo di collezione privata, che pure a me sembrano opere uscite dalla sua bottega, ma, più che dal leader, forse dipinte da uno di quei molti suoi 'creati', tra i quali Spinello si distinse in modo speciale. In particolare, mi pare possa trattarsi di opere realizzate nella bottega di Andrea di Nerio da un maestro che Lella Droandi ha contribuito a definire e del quale ha fortemente accresciuto il catalogo, vale a dire il 'Maestro di Pieve a Sietina', un garbato pittore già operoso con un discreto

anticipo su Spinello e che poi ne costeggiò la prima affermazione. La Droandi affronta poi di nuovo la dibattutissima questione della prima attività aretina di Spinello, ma non perdendo mai di vista il dato storico più importante, al di là delle schermaglie attributive in cui si sono impegolati diversi storici dell'arte: ovvero, il ruolo avuto ad Arezzo da Andrea di Nerio e il peso della sua esperienza che trapassa nell'opera di Spinello e dà il nerbo alla sua pittura, in grado di conquistare – per così dire – Lucca come Pisa, Firenze come Siena.

E appunto a Pisa e a Lucca (fig. 3) ci conduce la compianta Linda Pisani con lo studio pubblicato in questo volume. Le si devono molte notevoli precisazioni sulle opere realizzate da Spinello per queste due città e sul privilegiato rapporto di committenza che stabilì a Pisa con la famiglia Gambacorti, così come su una delle opere maggiori della carriera di Spinello, l'altare di San Ponziano a Lucca, vale a dire il polittico realizzato per la chiesa degli olivetani lucchesi. Riguardo a due opere, in particolare, mi pare che Linda Pisani abbia raggiunto delle conclusioni risolutive. In primo luogo, sulle due tavole del Castle Museum di Nottingham, già ritenute provenienti dalla chiesa di Santa Croce a Firenze e riconosciute dalla Pisani come parte di un polittico destinato all'altare dell'oratorio della Maddalena presso il convento di San Francesco a Lucca, data la presenza in posizione d'onore della santa penitente e, all'estrema sinistra, non del beato Gherardo di Villamagna, come si era creduto, bensì del piemontese Gerardo Cagnoli (1277-1341), il cui culto, orchestrato dai francescani pisani, si diffuse a Lucca prestissimo, avendo come fuochi di devozione appunto il convento di San Francesco e i confratelli laici della compagnia della Maddalena. Utilizzando lo stesso metodo, Linda Pisani è poi riuscita a dimostrare brillantemente come un'opera dall'iconografia a prima vista un po' spiazzante – si tratta del polittico conservato in collezione privata a Saltwood Castle, nel Kent, che assieme alla *Madonna col Bambino* raffigura *San Pietro, San Domenico, Santa Brigida di Svezia e Santa Chiara* – sia intimamente collegata alle vicende del monastero femminile di San Domenico a Pisa e alla sua fondatrice, la mistica Chiara Gambacorti. A un altare nel coro delle monache, ancora oggi visibile dietro la chiesa pubblica, dovette appunto essere destinato il polittico, la cui orditura iconografica rinvia ai protagonisti (evocati dai santi eponimi) e ai culti legati a quella fondazione ecclesiastica: un monastero intitolato a San Domenico, fondato da Pietro Gambacorti, capitano e difensore del Comune e del Popolo pisano, per iniziativa di sua figlia Chiara, e che fu in Toscana uno dei centri propulsori del culto di Santa Brigida di Svezia. Sappiamo che Spinello era in contatto con Pisa fin dall'inizio

degli anni Ottanta, e si può dunque legittimamente ipotizzare che il polittico sia stato una delle dotazioni del neo-eretto monastero, la cui fondazione avvenne nel 1382. Ed ecco così, per tutta un'altra via di metodo, che si giunge a confermare la datazione del dipinto al periodo ancora relativamente giovanile di Spinello, cronologia per la quale si era speso Bellosi, a dispetto della tardiva canonizzazione di Santa Brigida di Svezia (che ebbe luogo solo nel 1391).

Su un'opera di grande pregio realizzata da Spinello a Firenze si è soffermato Giovanni Giura, ovvero sull'*Andata al Calvario* dipinta in quella che in origine fu l'aula capitolare e, allo stesso tempo, la sacrestia del convento minorita fiorentino di Santa Croce. Assieme alla *Resurrezione* e all'*Ascensione di Cristo* dipinte da Niccolò di Pietro Gerini, essa andava a integrare la *Crocifissione* affrescata cinquant'anni prima da Taddeo Gaddi sulla parete meridionale della sacrestia, creando così un ciclo 'contratto' della Passione di Gesù. Giura valorizza bene gli inediti risultati raggiunti da Spinello Aretino a Firenze, e particolarmente nell'affresco di Santa Croce. Qui la composizione – almeno nella parte bassa – parafrasa l'*Andata al Calvario* del polittico Orsini di Simone Martini (oggi al Louvre), mentre la prossimità al grande esempio di Taddeo Gaddi, col suo spettacolare illusionismo delle 'finestre' ai quattro angoli del dipinto da cui si sbracciano i Profeti, lo spinge ormai – al pari di Niccolò di Pietro Gerini – a soluzioni altrettanto forti, che conducono il pittore oltre la tradizione aretina entro cui si era formato.

Donal Cooper, invece, si è cimentato in un'estensione della geografia dell'attività di Spinello, titolando il suo intervento: *Due polittici di Spinello per gli altari maggiori di San Domenico e di San Francesco a Città di Castello*. In realtà, dedica poche parole al polittico forse destinato ai domenicani della piccola città umbra, al cui centro sarebbe stata collocata la *Madonna col Bambino* conservata nella locale Pinacoteca. Tesi centrale dell'intervento è che il pittore abbia eseguito un altro imponente polittico, di cui non resta notizia, per la chiesa dell'Ordine rivale, i frati minori.

La supposizione è basata su questo. Nel documento d'istruzioni stesso dai francescani di Sansepolcro per il Sassetta, stilato il 23 gennaio 1439, viene detto espressamente che nella parte tergale della grande pala commissionata al senese per la loro chiesa doveva essere dipinto «in mezzo San Francesco in uno trono como quello di Castello con quelle virtù da capo et i viti da piey», ovvero che la pala del Sassetta nella faccia posteriore doveva essere, almeno in parte, esemplata sull'immagine presente presso i frati minori di Città di Castello, ai quali la fondazione francescana di Sansepolcro era direttamente sottoposta.



3. Spinello Aretino, *Madonna col Bambino*, dipinto su tavola, 1380-85 circa. Città del Messico, Museo Nacional de San Carlos, in deposito dalla collezione Pérez Simón; dalla chiesa dei Santi Simone e Giuda a Lucca. Crediti: Museo Nacional de San Carlos, Città del Messico.

Il *San Francesco in trono* di Città di Castello descritto nel documento del 1439, con le sue «vertù da capo» e i «vitii da piey», doveva evocare, per quanto in forma ‘contratta’, le immagini della casa madre dell’Ordine: è nelle vele sopra l’altar maggiore della basilica inferiore di San Francesco ad Assisi, infatti, che fin dal secondo decennio del Trecento il *Glorioso Francesco in trono* si mostra attorniato dalle virtù francescane (dipinte nelle altre vele). Dato che il polittico realizzato dal Sassetta, che Bernard Berenson riuscì ad accaparrarsi per la sua collezione, mostra un San Francesco stante (ossia non seduto sul trono) contro un’iridescente mandorla di serafini e circondato in alto e in basso dalle virtù e dai vizi, se n’è concluso che ci sia stata in corso d’opera una deviazione rispetto al modello additato nelle istruzioni del gennaio 1439 (così, ad esempio, giudica Machtelt Israëls, che al polittico del Sassetta ha dedicato svariati studi). Cooper, invece, invita a interpretare l’espressione «San Francescho in uno trono» in modo meno letterale, immaginando che «i frati possano aver considerato l’iconografia di San Francesco del Sassetta [...] equivalente ad un’immagine del santo in trono». Con tutta franchezza, non è facile seguire il filo del suo ragionamento. Su tali basi, tuttavia, lo studioso collega all’ipotetico polittico di Spinello Aretino per San Francesco a Città di Castello un piccolo dipinto raffigurante l’*Approvazione della regola francescana*, opera senz’altro di Spinello – in una fase assai avanzata della sua carriera – oggi conservato all’Art Institute di Chicago. L’unico indizio di collegamento con Città di Castello è dato dal fatto che Frederick Mason Perkins nel 1918 diceva di ricordare di aver visto il dipinto, una quindicina di anni prima, in una collezione privata di quella città. Cooper suppone che appartenesse a un ciclo narrativo composto da otto episodi posto ai lati di un’immagine centrale, secondo lo schema poi realizzato dal Sassetta nella pala di Borgo San Sepolcro. Da qui, azzardo su azzardo, ipotizza che potesse appartenere al dipinto di Città di Castello: un’opera che immagina opistografa, ossia dipinta su due facce, che sarebbe stata replicata *modo et forma* dal Sassetta, per quanto – bisogna osservare – negli *scripta* del 1439 si proponesse come modello solo il *San Francesco in trono attorniato dalle virtù e dai vizi*.

Cooper porta altri indizi a favore della sua ipotesi, ma il fatto di cui va maggiormente fiero sembra sia poter dimostrare la provenienza da Città di Castello (nel primo Ottocento sarebbe appartenuta a una collezione privata presente in città) della *Natività* delle Gallerie del Courtauld Institute a Londra, rivendicata a Spinello Aretino da Bellosi nel saggio del 1965. La tavoletta raffigura la *Natività di Gesù* e ha una trilobatura in alto simile a quella del dipinto di Chicago raffigurante

l'Approvazione della regola. Da qui la deduzione che appartenessero allo stesso insieme. Ma – a parte il fatto che lungo la trilobatura del dipinto del Courtauld Institute si ha una punzonatura che non è visibile nel dipinto di Chicago – quello reso noto da Bellosi appartiene alla prima attività del pittore ed è decisamente di diversa lega stilistica rispetto all'*Approvazione della regola* (sono dissimili anche le proporzioni delle figure). Alla *Natività* di Londra è senz'altro legata l'*Adorazione dei magi* in collezione privata francese pubblicata da Michel Laclotte nel 2007, ma che esse si unissero nella stessa pala d'altare assieme all'*Approvazione della regola* – come sostiene Cooper – è difficile da dimostrare.

Non entro nella questione del lascito testamentario di tale Giovanni Corraduccio, che nell'anno 1400 prescriveva che fosse «dipinta la tavola [*voluit et mandavit noviter pingi totam tabulam*, così il rogito] che è sull'altare della cappella chiamata 'la capella de Sancto Jacomo', che si trova nella detta chiesa [cioè San Francesco], la quale cappella è presso l'altar maggiore della detta chiesa, sul lato destro [*que est super altare et in altari capelle que vocatur 'la capella de Sancto Jacomo' in dicta ecclesia existente, que capella est iuxta magnum altare dicte ecclesie ex latere dextro dicte ecclesie*]». A me non è chiaro perché questo lascito dovrebbe riferirsi alla pala dell'altar maggiore. Ciò, invece, è quanto ritiene Cooper, il quale propone di spiegare le differenze stilistiche delle tre scene ipotizzando che il polittico fosse stato in parte già dipinto, ovvero che – in parole povere – sia stato realizzato in due tempi. Così interpreta l'ordine di Giovanni Corraduccio che fosse «dipinta nuovamente la tavola che è sull'altare della cappella chiamata 'la capella de Sancto Jacomo'». Insomma, la conclusione di Cooper che si debba «ammettere l'ipotesi che esistesse per l'altare maggiore di San Francesco [a Città di Castello] una pala dipinta su entrambi i lati, eseguita da Spinello in due fasi», mi pare che abbia bisogno di altri suffragi, di altri argomenti.

Con l'intervento di Aristide Bresciani sull'ultimo periodo di vita del pittore, contraddistinto dalla ripetuta presenza ad Arezzo e da un intermezzo a Siena, si chiude la parabola storica del volume. In merito agli affreschi della Sala di Balìa nel Palazzo del Comune a Siena, l'opera più celebre della tarda maturità dell'artista, mi paiono da condividere le sobrie conclusioni di Bresciani: sappiamo che, per la realizzazione degli affreschi, Spinello si riservava di impiegare il figlio Parri, ma, a ragione, lo studioso li considera un ciclo unitario e omogeneo, risultato del costante controllo tecnico e stilistico dell'accollatario della commissione, vale a dire Spinello, senza indugiare – come pure è stato fatto – nel cercare d'individuare gli incunaboli della pittura del figlio maggiore, il grande Parri, il rappresentante del gotico estremo e più

iperbolico nella Arezzo della prima metà del Quattrocento. Bisogna rilevare, però, che è diverso il caso del senese Martino di Bartolomeo, il quale, per quanto spesso ancora oggi si reputi un collaboratore di Spinello negli affreschi della Sala di Balìa, ebbe in realtà una commissione distinta dalla sua e antecedente all'avvio dei lavori da parte dell'aretino, confinata alla moltitudine di *Virtù* affrescate nella volta (ma su ciò interverrà presto Alessandra Caffio, che a questi temi ha dedicato la sua tesi magistrale).

Con l'analisi da parte di Bresciani delle molte opere estreme di Spinello conservate ad Arezzo e con la morte del pittore, nel 1410, non si chiude, però, il volume. In un triste gioco di specchi, dato che a poco più di un mese dalla giornata di studi venne a mancare anche Miklós Boskovits, gli atti sono stati plasmati da Lella Droandi fino a divenire un omaggio poliedrico: a Bellosi, come abbiamo visto, ma anche a Boskovits stesso, grazie alle nitide pagine che gli ha dedicato Angelo Tartuferi e che costituiscono la vera chiusura del volume. Assieme a loro, naturalmente, l'omaggio è a Spinello e alla pittura aretina del Trecento, cui i due amici – assieme a Pier Paolo Donati e a Anna Maria Maetzke – dedicarono tanti sforzi, ancora oggi bussola di buona filologia per studiosi di altre generazioni che si avventurano in questo mare; anche per coloro che vi si avventurano – ed è un processo di contaminazione salutare – con mappe nautiche diverse.