



La pittura su tavola nel basso Medioevo fra tradizione e nuove opportunità (con particolare attenzione alla Toscana)

Victor M. Schmidt

Universiteit van Utrecht

Contact v.m.schmidt@uu.nl

Il contributo presenta un panorama sistematico e sintetico delle tipologie più importanti della pittura su tavola alla fine del Medioevo in Italia, particolarmente in Toscana. Le tipologie discusse sono quattro: croci dipinte, tavole delle 'Maestà', tavole dedicate a un santo, tavole d'altare (paliotti, dossali, polittici). Attenzione è prestata anche alla funzione e al contesto spaziale delle opere.

The contribution presents a systematic and synthetic overview of the most important typologies of late Medieval panel painting in Italy, particularly in Tuscany. Discussed are: painted crosses, panel paintings of the Virgin enthroned with the Child, panel paintings of saints, and altar paintings (altar frontals, dossals, polyptychs). Attention is also paid to the function and the spatial context of the objects.

Keywords: Tuscany, panel painting, painted crosses, altarpieces, altar frontals, dossals, polyptychs

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

Received 20 May 2025 **Accepted** 24 September 2025
First Published March 2026

Citation Victor M. Schmidt, *La pittura su tavola nel basso Medioevo fra tradizione e nuove opportunità (con particolare attenzione alla Toscana)*, «La Diana», 10, 2025, pp. 118-142
DOI 10.36253/ladiana-4056

Copyright © 2025 Victor M. Schmidt

This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press and USiena PRESS (<https://www.fupress.com>) and distributed, except where otherwise noted, under the terms of the CC BY 4.0 License for content and CC0 1.0 Universal for metadata.

Data Availability Statement

All relevant data are within the paper and its Supporting Information files

Competing Interests

The Author(s) declare(s) no conflict of interest

La pittura su tavola nel basso Medioevo fra tradizione e nuove opportunità (con particolare attenzione alla Toscana)

Victor M. Schmidt

L'intenzione di questo contributo è di fornire un panorama breve e sintetico delle tipologie più importanti della pittura su tavola alla fine del Medioevo in Italia, particolarmente in Toscana, così come della funzione e del contesto spaziale delle opere.¹

Prima di procedere sono opportune tre premesse. In primo luogo, le distinzioni tradizionali delle arti visive, scultura, pittura, disegno e varie cosiddette 'arti minori', sono distinzioni moderne che non corrispondono alla realtà del Medioevo. Le arti minori, particolarmente le arti sontuarie, non erano per nulla 'minori', non solo in ragione dei materiali preziosi, ma anche per l'importanza degli oggetti, per lo più destinati alla liturgia e al culto.

Ancora oggi, nonostante i vari modernismi del secolo scorso, il 'modello concettuale' di un dipinto è, almeno nella pratica museale, sempre il dipinto da cavalletto. È questa una categoria che per il Medioevo ha poco senso, anzi proprio non esisteva. Invece si manifestavano varie tipologie, molto diverse tra di loro, ma con una caratteristica comune, cioè l'essere un'opera di carpenteria, nel senso che tavolato, incorniciatura e superficie dipinta formavano un insieme indivisibile. Ed è solo dalla metà del Quattrocento che si verificò una vera distinzione tra dipinto e cornice.

Infine, l'idea del dipinto da cavalletto non ha senso per un altro motivo. Se guardiamo alle categorie principali della pittura su tavola, troviamo che non esiste una categoria *specific*a per la pittura su tavola. Con una certa esagerazione, si può dire che esistevano solo oggetti di varie tipologie che *potevano* essere eseguiti come dipinti su tavola ma anche in altre forme artistiche – come sculture di legno o pietra, o come rilievi di metallo prezioso. Tuttavia dal Duecento si verificò una *predilezione* nel fare eseguire queste tipologie come pitture su tavola – ed è questo il punto importante.

Per spiegare queste affermazioni possono essere utili due esempi di santuari con i loro arredi originali intorno all'altare maggiore: quello altomedievale della basilica milanese di Sant'Ambrogio e quello gotico della chiesa francescana a Bologna (figg. 1-2). L'ensemble milanese comprende l'*antependium* o paliotto dorato di Wolvinius (850 circa) – in verità un rivestimento che copre tutti i lati dell'altare maggiore –,



il ciborio (fine del secolo X) e il catino absidale con mosaici (IX secolo, parzialmente rifatti nei primi decenni del Duecento e ricostruiti dopo il 1943).² L'arredo più fastoso dell'abside bolognese è invece il polittico marmoreo, eseguito dagli scultori veneziani Pierpaolo e Jacobello dalle Massegne durante gli anni 1388-1392. Il paliotto, nonché il polittico, li incontriamo alla fine del Medioevo anche altrove come dipinti su tavola (figg. 9-10). Benché il polittico bolognese sia una ricostruzione, è un esempio molto importante per due motivi. Il polittico marmoreo imita nella morfologia la carpenteria dei polittici dipinti su tavola, che spesso è andata perduta. In secondo luogo, il polittico bolognese è stato creato in sintonia con l'architettura gotica della chiesa.³ Ovviamente questa architettura differisce da quella romanica della basilica milanese: le dimensioni sono più ampie; il catino absidale è meno adatto alle decorazioni figurative e il rapporto fra decorazione musiva e altare, che si vede ancora nella basilica milanese, è rotto. Infine, un ciborio come a Milano non è presente, e non lo è mai stato, a Bologna.

1. Milano, basilica di Sant'Ambrogio, coro con antependium, ciborio e mosaico absidale. Crediti: Wikimedia Commons/Zairon.

Benché in pratica sia molto difficile immaginarsi il contesto spaziale di tanti arredi decontestualizzati, l'esempio dei due santuari indica i parametri tra i quali si sviluppò durante il Medioevo non solo l'architettura religiosa, ma anche la relativa decorazione dell'altare maggiore.⁴

Le principali categorie I: Croci dipinte

Il crocifisso monumentale è un fenomeno tipico dell'Occidente latino, che risale al più tardi all'epoca carolingia. L'esemplare più antico pervenutoci è il crocifisso policromo del Duomo di Colonia, eseguito per l'arcivescovo Gerone (969-976).⁵ Altri esempi antichi di questa tipologia sono alcune croci di metallo prezioso, quali gli esemplari di Pavia



2. Bologna, chiesa di San Francesco, coro con il polittico di Pierpaolo e Jacobello dalle Massegne. Crediti: Fabio Massaccesi.



3. Giotto e collaboratori, *Accertamento delle stimmate*, affresco, inizio o metà degli anni Novanta del Duecento. Assisi, basilica superiore di San Francesco. Crediti: Web Gallery of Art.

(San Michele), Vercelli (Duomo) e Milano (Museo del Duomo).⁶ La croce dipinta più antica sembra sia quella della chiesa di San Pietro a Fondi (LT), che è databile alla fine del X secolo. Seguono la croce del Duomo di Sarzana (SP), datata 1138 e firmata da Guilielmus, probabilmente un pittore lucchese, e quella del Duomo di Spoleto, datata 1187 e firmata da Alberto Sozio. La tradizione continua fino all'inizio del Cinquecento.⁷

La datazione di questi manufatti, lo sviluppo della sagoma e la carpenteria, il modo di rappresentare il corpo di Cristo e altri aspetti iconografici sono ormai ben studiati. In questa sede occorre sottolineare un aspetto basilare ma molto importante, cioè la crescita dei formati, che è in sintonia con le dimensioni delle chiese alle quali erano destinati. Tali dimensioni già indicano una collocazione ben visibile. Ciò è confermato dagli affreschi della Basilica Superiore di San Francesco ad Assisi. La storia dell'*Accertamento delle stimmate* (fig. 3) è ambien-

tata nella chiesa della Porziuncola.⁸ Si tratta di un edificio di media grandezza, dove una trave separa il coro dalla navata. Lo spazio in cui si svolge la scena sembra non troppo grande, se le tavole inserite sulla trave sono assicurate con tiranti al muro di fondo del coro. Tale sistemazione probabilmente era molto comune, anche in chiese più monumentali. Infatti, nella chiesa superiore di Assisi sono ancora visi-

4. Giotto e collaboratori, *Presepio di Greccio*, affresco, inizio o metà degli anni Novanta del Duecento. Assisi, basilica superiore di San Francesco. Crediti: Web Gallery of Art.



bili le mensole della grande trave, rimossa nel Seicento, che in origine sorreggeva la croce perduta di Giunta Pisano.⁹ Mi preme sottolineare l'importanza di queste testimonianze visive e archeologiche. Un grande ostacolo nello studio dei rapporti tra pittura su tavola e architettura è proprio la difficoltà di immaginare le divisioni e scansioni spaziali all'interno delle chiese medievali: quasi tutti gli elementi divisorii, quali

5. Giotto e collaboratori, *San Francesco a San Damiano*, affresco, inizio o metà degli anni Novanta del Duecento. Assisi, basilica superiore di San Francesco. Crediti: Web Gallery of Art.



travi, tramezzi, pontili, recinzioni, parapetti ecc. sono stati demoliti dopo la riforma tridentina.¹⁰

La chiesa raffigurata nel *Presepio di Greccio* (fig. 4) somiglia poco al piccolo eremo dove secondo la *Legenda maior* di Bonaventura (II, 1) si svolse il miracolo,¹¹ e anzi il coro appare molto più grande di quello raffigurato nell'altro affresco assisiense. Il coro è separato dalla navata da un tramezzo in muratura, sul quale sono situati a sinistra un pulpito accessibile dal coro e nel mezzo una grande croce pendente da una struttura di appoggio. Una tale sistemazione è plausibile particolarmente per le croci di grande formato, le cui dimensioni, come detto, riflettevano quelle delle chiese alle quali erano destinate e il cui peso presupponeva una struttura muraria e non solo una semplice trave come appoggio. Per confronto è utile il più tardo affresco di Altichiero raffigurante un ampio tramezzo con una croce dipinta (fig. 6).¹² La collocazione recente della croce di Giotto nell'interno della basilica fiorentina di Santa Maria Novella, all'altezza del tramezzo demolito nel Cinquecento, ci dà ancora oggi un'idea di come si presentava in origine un'opera di tali dimensioni.¹³

Abbastanza semplice, invece, è la situazione rappresentata nell'affresco raffigurante *San Francesco a San Damiano* (fig. 5): qui la croce è collocata sopra l'altare. Sembra la sistemazione più adatta per una chiesa (e una croce) di modeste dimensioni. È noto, del resto, che la chiesa di San Damiano era un piccolo oratorio di origine altomedievale.¹⁴ Una collocazione simile si riscontra anche in alcuni dipinti fiorentini più tardi, raffiguranti la storia di San Giovanni Gualberto davanti al crocifisso di San Miniato al Monte.¹⁵ Benché i dipinti non rappresentino in maniera realistica la chiesa fiorentina in cui si svolse il miracolo, danno l'impressione di un edificio di non grandissime dimensioni con la croce sopra un altare di pubblico accesso.

Le principali categorie II: 'Maestà'

Il tema della Madonna col Bambino era già presente nelle absidi delle chiese paleocristiane e in seguito ricorre in una grande varietà di forme artistiche. La Madonna col Bambino come *oggetto* tridimensionale, è attestata solo dall'epoca carolingia in poi, sia di orficeria, sia quale scultura in legno. Spesso le sculture erano inserite in tabernacoli con sportelli.¹⁶ Come nel caso delle croci dipinte, anche i formati delle tavole aumentarono nel corso del Duecento. In seguito anche il *numero* delle tavole sembra aumentare, tanto da assomigliare, dagli anni Sessanta in poi, a un vero e proprio 'boom'. È molto probabile che fossero le confraternite laicali poste sotto la



6. Altichiero, *Funerali di Santa Lucia*, affresco, 1378-1384 circa. Padova, oratorio di San Giorgio. Crediti: Centro Studi Antoniani, Padova.

direzione spirituale degli ordini mendicanti a spingere verso questi sviluppi.¹⁷

Per quanto riguarda la collocazione delle tavole all'interno degli edifici religiosi, dobbiamo immaginarla per molti aspetti analoga a quella delle croci dipinte. A parte una trave o un tramezzo, anche un altare laterale o un altare in una cappella erano delle collocazioni possibili.

Esempi fiorentini della continuazione trecentesca di quest'ultima tradizione sono la *Madonna* di Bernardo Daddi, nel suo splendido tabernacolo scolpito da Orcagna in Orsanmichele a Firenze, oppure la *Madonna col Bambino* di Jacopo del Casentino nell'oratorio della Compagnia di Santa Maria di Piazza a Scarperia (Firenze); nonostante

le trasformazioni quattrocentesche, questo edificio è un bell'esempio di antico oratorio da confraternita (fig. 7).¹⁸

Le principali categorie III: tavole dedicate a un santo

Per la rappresentazione di un santo isolato esisteva dall'Alto Medioevo una tradizione plastica, parallela a quella dei gruppi scultorei raffiguranti la Vergine col Bambino in trono; l'esemplare più antico è la famosa statua-reliquario di Sainte Foy in trono a Conques, risalente al tardo IX secolo.¹⁹ Accanto a tale tipologia esistevano delle rappresentazioni di santi in piedi racchiuse in tabernacoli con ante dipinte o scolpite, una tradizione, questa, probabilmente pan-europea, ma di cui sopravvivono solo pochi esempi, tra i quali un gruppo notevole proveniente dalla Svezia.²⁰

Le prime tavole dipinte di santi non possono essere considerate, tuttavia, delle semplici trasposizioni di una tradizione plastica in un'altra forma artistica. Questa riserva vale in modo particolare per la tipologia più vistosa delle tavole dedicate ai singoli santi, cioè la cosiddetta 'tavola agiografica', in specie quella dedicata a San Fran-

7. Scarperia (FI), Cappella della Madonna di Piazza, interno con la *Maestà* di Jacopo del Casentino. Crediti: Wikimedia Commons/Mongolo1984.





8. Guido di Graziano (attribuito), *Beata Margherita da Cortona e storie della sua vita*, 1300 circa. Cortona, Museo diocesano. Crediti: Wikimedia Commons/Sailko.

cesco, cui si deve la grande popolarità di questo tipo di dipinto. L'origine della tavola agiografica risale probabilmente al tardo XII secolo e al bacino orientale del Mediterraneo. Molti indizi riconducono le origini a quel centro 'internazionale' e in un certo senso 'ecumenico' che fu il monastero di Santa Caterina sul Monte Sinai, dove il 'genere' probabilmente ebbe origine e la più significativa diffusione.²¹

Per quanto riguarda la collocazione di queste tavole, l'affresco assisiato con l'*Accertamento delle stimmate* (fig. 3) ci aiuta di nuovo a capire come si presentavano in origine. Interessante notare che la situazione raffigurata corrispondeva almeno parzialmente a quella originaria della basilica superiore: padre Francesco Maria Angeli (m. nel 1697), nella sua descrizione del Sacro Convento di Assisi, non solo ricorda la croce perduta di Giunta Pisano, ma anche due altre tavole, raffiguranti rispettivamente la *Discesa dello Spirito Santo* e *San Michele arcangelo che schiaccia Lucifero*. Senza dubbio si trattava di due tavole dipinte, che in origine erano collocate sulla grande trave assieme alla croce di Giunta Pisano.²² Ciò che suscita stupore è il fatto che la tavola di san Michele raffigurata nell'affresco è sagomata, mentre nelle tavole superstiti dell'arcangelo la sua figura non è scontornata.²³ Per il resto, la triade rappresentata nell'affresco, consistente in una croce dipinta al centro e ai lati una 'Maestà' e la tavola di un santo, è documentata o ricostruibile anche altrove in Umbria e Toscana; gli esempi comprendono la chiesa di Santa Chiara ad Assisi, il Duomo di Pistoia e le chiese francescane di Pisa e Firenze.²⁴ Ancora a metà del Trecento questa situazione è attestata nella chiesa pistoiese di San Giovanni Fuorcivitas, come appare da un pagamento del 1344 da parte dell'Opera: «Item demo a laççaro depintore per che dipinse in nella trave grande in su che stanno le taule dipinte .. la croce grande, la storia di madonna sancta maria .. di sancta katerina lib. x s. xvi».²⁵ La sistemazione era dunque del tutto paragonabile alla situazione raffigurata ad Assisi: una croce dipinta al centro della trave e ai lati due tavole, una raffigurante la Madonna e l'altra un santo – santa Caterina a Pistoia e san Michele nell'affresco assisiato.

La formula della tavola agiografica, resa popolare grazie a San Francesco, era anche perfettamente utilizzabile in relazione al sepolcro di un santo o di un beato. Degli esempi sono la Santa Margherita da Cortona (fig. 8), originariamente nella basilica eretta in suo onore,²⁶ oppure la tavola raffigurante Agostino Novello e quattro suoi miracoli di Simone Martini, che doveva, insieme al sarcofago, promuovere il culto del frate agostiniano nella chiesa di Sant'Agostino a Siena (beatificato ufficialmente solo nel 1759).²⁷

Un terzo esempio può essere la tavola di San Zanobi ora nel Museo dell'Opera del Duomo di Firenze. La tavola, in questo caso di formato orizzontale, ornava molto probabilmente il fronte dell'altare sopra la tomba del santo vescovo fiorentino nell'antica cattedrale di Santa Reparata.²⁸ Tale esempio dimostra anche con quanta facilità la formula della tavola agiografica poté essere adattata a circostanze particola-

ri. Ma con quest'ultimo esempio siamo ormai entrati nell'ambito di un'altra categoria della pittura su tavola, cioè la decorazione dell'altare, e in specie dell'altare maggiore.

Le principali categorie IV: tavole per l'altare

Nessuna delle tipologie di dipinti finora discusse ebbe origine, come si è visto, con la specifica funzione di decorare di un altare, almeno non l'altare maggiore. D'altra parte, nell'Occidente latino esisteva un arredo di lunga tradizione, risalente almeno al V secolo, destinato appunto alla decorazione degli altari: l'*antependium* (o paliotto), collocato sul fronte dell'altare, perlopiù dell'altare maggiore. Benché i paliotti potessero essere eseguiti in una varietà di materiali, anche di stoffa (come ancora oggi), un numero rilevante di essi era costituito da bassorilievi, in primo luogo in oreficeria, ma anche in materiali meno preziosi quali il legno e la pietra.²⁹ La testimonianza più antica è il già ricordato rivestimento carolingio in lamina sbalzata d'oro e d'argento dell'altare maggiore della basilica di Sant'Ambrogio a Milano (fig. 1).

Il paliotto rappresenta un arredo dell'altare diffuso in tutta Europa e proprio i paliotti sono tra i più antichi dipinti su tavola che si siano conservati. Si conoscono esemplari in Norvegia, Danimarca, Francia meridionale, Catalogna, Inghilterra, Germania, Toscana e Umbria.³⁰ L'immagine centrale può essere la *Maiestas Domini*, come nel più antico paliotto italiano datato (la cui iconografia è legata alla dedicazione

9. Maestro di Tressa, paliotto della Badia Berardenga, 1215. Siena, Pinacoteca Nazionale. Crediti: Wikimedia Commons/ Gleb Simonov.





della chiesa da cui proviene: la chiesa dei Santi Salvatore e Alessandro in Fontebuona della Badia Berardenga; fig. 9),³¹ la Madonna col Bambino in trono oppure un santo patrono, come nella già ricordata tavola di San Zanobi e nel paliotto di San Pietro attribuito a Guido di Graziano (fig. 10).³² Nel paliotto di San Pietro il santo patrono è fiancheggiato non solo da quattro storie della sua vita, ma anche dall'*An-nunciazione* e dalla *Natività*: queste ultime indicano probabilmente che la tavola in origine era da leggere insieme a un'immagine mariana (forse una statua) collocata sopra la mensa dell'altare.

Nel contesto europeo già dall'XI secolo i dossali erano usati come arredi d'altare accanto ai paliotti, e anche persino congiuntamente.³³ La forma rettangolare dei paliotti è condizionata dal formato degli altari, mentre la sagoma dei dossali poteva essere più libera: non solo rettangolare ma anche con un coronamento di varie forme. Di fatto, il coronamento cuspidato è la forma maggiormente ricorrente nelle più antiche tavole d'altare toscane.

10. Guido di Graziano, paliotto di San Pietro, 1280-1290 circa. Siena, Pinacoteca Nazionale. Crediti: Wikimedia Commons/Fabrizio Garrisi.



L'iconografia di questi dossali consiste principalmente in immagini della Vergine a mezzo busto col Bambino e dei santi venerati in una specifica chiesa, tra i quali quasi sempre il santo titolare; negli esempi più antichi ricorre talvolta anche il Cristo benedicente. Per analogia con i polittici più tardi, che dimostrano essenzialmente la stessa iconografia ma che sono spesso meglio documentati, si può essere sicuri che quasi tutti i primi dossali di questo tipo erano destinati all'altar maggiore di una chiesa.

Come i paliotti, i dossali centro-italiani, dunque, si inseriscono entro tendenze largamente europee, risalenti probabilmente già all'Alto Medioevo. Solo verso l'anno 1300 si verificarono sviluppi decisivi, che comportarono alla fine una più grande varietà tipologica regionale. Anche in questo caso è importante prendere in considerazione il loro contesto architettonico. In primo luogo bisogna considerare il rapporto tra altare, dossale d'altare e ciborio. Di nuovo l'affresco assisiato raffigurante il *Presepio di Greccio* (fig. 4) fornisce lo spunto per qualche osservazione al riguardo. L'altar maggiore qui raffigurato è limitato nelle sue dimensioni dal grande ciborio, che non lascia spazio per un dossale (che, infatti, non è presente). Si badi bene, un ciborio e un dossale non si escludono in via di principio, come si può vedere ancora oggi nella basilica di San Marco di Venezia.³⁴ Proprio l'esposizione moderna della Pala d'Oro, celata dietro il grande ciborio duecentesco, dimostra che questo arredo impediva l'evoluzione di ogni tipo di dossale.

11. Guido da Siena, dossale con la Madonna col Bambino e i Santi Giovanni Battista, Giovanni Evangelista, Francesco e Maria Maddalena, 127[?]. Siena, Pinacoteca Nazionale. Crediti: Wikimedia Commons/ Fabrizio Garrisi.

Un altro fattore decisivo dovette essere l'aumento della larghezza degli altari stessi, e quindi anche delle tavole a essi destinate. Tre esempi della Pinacoteca Nazionale di Siena offrono qualche spunto in merito. Le dimensioni del paliotto di San Pietro (fig. 10) sembrano riflettere le proporzioni di un altare romanico: 100,5 x 141 cm.³⁵ La tavola proviene infatti dalla parrocchiale di San Pietro in Banchi, una modesta chiesa romanica demolita nel 1786. La larghezza del paliotto della Badia Berardenga (fig. 9) invece è quasi due metri e riflette le dimensioni di una importante chiesa abbaziale romanica. Il dossale di Guido di Siena (fig. 11) è stato tagliato ai lati e doveva misurare in origine 250 cm circa: era quindi in stretto rapporto con le dimensioni di una chiesa urbana degli ordini mendicanti (probabilmente, in questo caso, la chiesa di San Francesco a San Gimignano).³⁶

Questo rapporto tra l'abbandono dei cibori, la larghezza degli altari e lo sviluppo in altezza delle tavole d'altare è senza dubbio da mettere in relazione con altre modifiche generali dello spazio liturgico che si verificarono durante il Duecento, quali l'abbandono delle cripte con i cori rialzati, e modi diversi di costruire le absidi, che perciò, al contrario di quelle delle chiese romaniche, non erano sempre adatte a ricevere un programma iconografico esteso (fig. 2). Tale ruolo è assorbito dai polittici, perché la loro struttura lignea – un tavolato di elementi uniti in verticale – permetteva uno sviluppo in altezza per mezzo di vari registri sovrapposti di figure addizionali (soprattutto profeti), adatto a programmi teologici più ampi.³⁷

In senso lato, tutti questi sviluppi sono da inquadrare nel generale mutamento dell'architettura nel passaggio dal romanico al gotico, che permise di creare nuovi rapporti tra gli altari, la loro decorazione e l'architettura. Lo sviluppo della tavola d'altare, non solo in larghezza ma anche in altezza, riflette dunque direttamente le proporzioni e le più ampie misure delle chiese gotiche.

Questa circostanza vale anche per le altre categorie della pittura su tavola finora discusse, in specie le croci dipinte e le 'Maestà'. È da notare, però, un'importante differenza: i polittici seguirono in modo assai più pronunciato il nuovo ordine gotico anche nel vocabolario architettonico dell'incorniciatura. Sono proprio questi elementi, in specie i contrafforti e le guglie, che spesso sono andati perduti.³⁸ Per avere un'idea dell'apparenza architettonica bisogna ricorrere alle rare raffigurazioni coeve di questi manufatti (fig. 12), a varianti in pietra meglio conservati (fig. 2), oppure a ricostruzioni sulla base di dati tecnici e storici, come nel caso della 'Maestà' di Duccio per il Duomo di Siena, installata nel 1311,³⁹ e del polittico di Ugolino di

Nerio per i francescani di Santa Croce a Firenze (ora completamente frammentato).⁴⁰

Conclusioni

Senza dubbio, è lecito considerare il polittico il trionfo della pittura tardomedievale su tavola. Tuttavia, anche questa categoria partiva da premesse risalenti all'Alto Medioevo e ad altre forme artistiche. Non è facile spiegare il successo della pittura su tavola, ma vorrei accennare almeno a quattro fattori importanti. Per primo bisogna consi-

12. Ambrogio Lorenzetti, *Ordinazione di San Nicola a vescovo di Myra* (particolare delle *Storie di San Nicola*), 1332. Firenze, Galleria degli Uffizi. Crediti: Galleria degli Uffizi/Ottaviano Caruso.



derare il fattore economico: benché il prezzo di certi pigmenti quali il lapislazzulo fosse notevole, il costo del legno era più contenuto, certamente rispetto alla pietra (marmo, alabastro). Neanche la foglia d'oro per la doratura costava tanto, mentre il prezzo del metallo prezioso dell'oreficeria era davvero altissimo.⁴¹ Poi c'è da considerare un fattore sociale: come committenti importanti i nuovi ordini mendicanti favorirono la pittura su tavola. Grazie a strutture sofisticate, il formato dei dipinti su tavola poteva essere molto grande. Infine, anche il fattore estetico dovette svolgere un ruolo importante: la pittura su tavola era un 'medium' molto duttile, che favoriva lo splendore dei colori e delle dorature, la rappresentazione realistica delle figure, la vivacità delle storie e la descrizione degli spazi raffigurati.

Tuttavia, rimangono alcuni aspetti che meritano di essere valutati in modo più approfondito, quali la preferenza per certe forme artistiche e certe tipologie. Inoltre, alcune differenze regionali costituiscono un problema ancora da studiare. Nelle regioni germanofone, per esempio, il retablo scolpito con ante apribili, di cui spesso solo le facce esteriori sono dipinte, è stato la norma per la decorazione degli altari maggiori fino al primo Cinquecento. È vero che un buon numero di retable avevano delle funzioni addizionali rispetto ai polittici italiani, come la custodia di reliquiari, ma ciò non spiega la grande differenza tipologica: dei manufatti con ante apribili, in contrasto con i polittici italiani, che si presentano come grandi scenografie fisse. O così sembra – perché, per quanto riguarda i polittici italiani dipinti, dobbiamo di nuovo considerare le perdite. In molti casi non solo la carpenteria originale è andata perduta, ma anche il corredo addizionale è stato smontato nel corso del tempo. Un buon esempio, grazie alla ricca documentazione, può considerarsi il polittico di Taddeo Gaddi per l'altare maggiore della chiesa pistoiese di San Giovanni Fuorcivitas. Nella condizione odierna si presenta senza le cuspidi del registro superiore (di cui tre elementi sono stati rintracciati), la predella (della quale mancano all'appello ancora tre tavole, mentre le altre due si conservano presso la Fondazione Cini di Venezia) e gli elementi della carpenteria quali le guglie e i contrafforti laterali. Dai pagamenti appare inoltre che c'erano anche elementi addizionali, quali una cortina con ferri e «tavole di sull'altare per sopracielo». Quasi venti anni dopo, l'ensemble fu arricchito ancora da un paliotto dipinto da Giovanni Bartolomeo Cristiani con il santo patrono in trono circondato da otto storie della sua vita, ancora oggi conservato nella chiesa, benché non più in congiunzione col polittico (fig. 13).⁴²

Per ovvi motivi, le cortine e le tende connesse alle tavole d'altare sono andate quasi completamente perdute e perciò sono spesso dimenti-

cate. Servivano per disvelare le immagini principali della chiesa all'inizio delle azioni liturgiche. Inoltre, le cortine avevano una funzione pragmatica precisa: quella di offrire protezione contro la polvere e la luce. Queste due funzioni potevano anche essere assolve in altre maniere: tramite le ante dei retabli della tradizione germanica oppure per

13. Ricostruzione dell'assetto decorativo dell'altare maggiore di San Giovanni Fuorcivitas a Pistoia, con polittico di Taddeo Gaddi e antependio di Giovanni Cristiani. Grafica di Camilla Chiti, Giacomo Guazzini. Crediti: Camilla Chiti, Giacomo Guazzini.



mezzo delle ‘pale ribaltabili’ (il conio è moderno) dell’area adriatica. L’esempio più noto di quest’ultime è la ‘pala feriale’ dipinta da Paolo Veneziano e dai suoi figli, costituita da due tavole rettangolari in origine incorniciate e incernierate, che permetteva di coprire e scoprire la ‘Pala d’oro’ dell’altare maggiore della basilica di San Marco a Venezia.⁴³ Cortine, ante apribili e tavole ribaltabili, dunque, avevano le stesse funzioni, nonostante le differenze nelle forme e nei materiali. Sono proprio tali elementi che ci aiutano ad andare *oltre* le tipologie e a capire l’unità delle varie tradizioni – particolarmente per quanto riguarda la decorazione degli altari maggiori – nell’Europa del primo Trecento.

¹ Una prima versione è stata presentata al XXVIII Convegno Internazionale di Studi del Centro Italiano di Studi di Storia e d'Arte Pistoia, *Medioevo che crea. Innovazione, invenzione e sperimentazione (Italia, metà X-metà XIV secolo)*, Pistoia, 7-10 ottobre 2021. Il contributo prende le mosse da alcuni scritti miei sullo stesso argomento: *Tipologie e funzioni della pittura senese su tavola*, in *Duccio. Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*, a cura di Alessandro Bagnoli, Roberto Bartolini, Luciano Bellosi e Michel Laclotte, Silvana, Cinisello Balsamo, 2003, pp. 531-569; *Tavole dipinte. Tipologie, destinazioni e funzioni (secoli XII-XIV)*, in *L'arte medievale nel contesto (300-1300): funzioni, iconografia, tecniche*, a cura di Paolo Piva, Jaca Book, Milano, 2006, pp. 205-244; *Introduction* (scritto insieme con Justin Kroesen) in *The altar and its environment, 1150-1400*, a cura di Justin E.A. Kroesen e Victor M. Schmidt, Brepols, Turnhout, 2009, pp. 1-10; *Religious panel paintings: types, functions, and spatial contexts*, in *Florence at the dawn of the Renaissance: painting and illumination, 1300-1350*, a cura di Christine Sciacca, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2012, pp. 79-91.

² Per una discussione concisa degli arredi altomedievali si veda Carlo Bertelli, *Percorso tra le testimonianze figurative più antiche: dai mosaici di S. Vittore in Ciel d'oro al pulpito della basilica*, in *La basilica di S. Ambrogio: il tempio ininterrotto*, a cura di Maria Luisa Gatti Perer, Vita e Pensiero, Milano, 1995, pp. 338-387.

³ Helen Geddes, *Altarpieces and contracts: the marble high altarpiece for S. Francesco, Bologna (1388-1392)*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», LXVII, 2004, pp. 153-182. Per l'architettura della chiesa: Wolfgang Schenkluhn, *Ordines studentes. Aspekte zur Kirchenarchitektur der Dominikaner und Franziskaner im 13. Jahrhundert*, Mann, Berlin, 1985, pp. 114-170.

⁴ Per l'interazione tra la decorazione dell'altare e lo spazio liturgico si vedano i contributi in alcuni volumi recenti. A parte *The altar and its environment, 1150-1400*, già citato, vorrei ricordare: *Spazi del Sacro nell'Italia medievale*, a cura di Fabio Massaccesi e Giovanna Valenzano, Bologna University Press, Bologna, 2022; «Codex Aqvilarensis» 38, 2022 (*El equipamiento del altar medieval. De la materia a la luz*).

⁵ Manuela Beer, *Ottonische und früh-salische Monumentalskulptur. Entwicklung, Gestalt und Funktion von Holzbildwerken des 10. und frühen 11. Jahrhunderts*, in *Die Ottonen. Kunst – Architektur – Geschichte*, a cura di Klaus Gereon Beuckers, Johannes Cramer e Michael Imhof, Michael Imhof Verlag, Petersberg, 2002, pp. 129-152, in part. pp. 136-137; Rolf Lauer, *The Gero Cross in Cologne Cathedral, in Christ on the cross: the Boston Crucifix and the rise of monumental wood sculpture, 970-1200*, a cura di Shirin Fozi, Gerhard Lutz, Brepols, Turnhout, 2020, pp. 184-205.

⁶ Adriano Peroni, *L'oreficeria ottoniana in Lombardia e le testimonianze del crocifisso di proporzioni monumentali*, in *Atti del 10° congresso internazionale di studi sull'Alto Medioevo, Milano 26-30 ottobre 1983*, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo Spoleto, 1986, pp. 317-332; Katharina Christa Schüppel, *Silberne und goldene Monumentalkruzifixe. Ein Beitrag zur mittelalterlichen Liturgie- und Kulturgeschichte*, VDG, Weimar, 2005.

⁷ Pinxit Guilielmus. *Il restauro della Croce di Sarzana*, a cura di Marco Ciatti, Cecilia Frosinini, Edifir, Firenze, 2001; Miklós Boskovits, *A critical and historical corpus of Florentine painting. Mediaeval panel painting in Tuscany 12th to 13th century: a supplement*, a cura di Sonia Chiodo, Giunti, Firenze, 2021, pp. 54-57, cat. 7; Serena Romano, «Alberto So», *il gruppo di opere, e una croce quasi sconosciuta*,

in *La pittura su tavola del secolo XII. Riconsiderazioni e nuove acquisizioni a seguito del restauro della Croce di Rosano*, a cura di Cecilia Frosinini, Alessio Monciatti e Gerhard Wolf, Edifir, Firenze, 2012, pp. 175-182; «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana» 38, 2007-2008 (*Mittelalterliche Tafelkreuze. La Croce dipinta nel Medioevo. Akten des Studententags der Bibliotheca Hertziana am 3. und 4. November 2005*, a cura di Katharina Christa Schüppel); Marcello Gaeta, *Giotto und die croci dipinte del Trecento: Studien zu Typus, Genese und Rezeption. Mit einem Katalog der monumentalen Tafelkreuze des Trecento (ca. 1290-ca. 1400)*, Rheina, Münster, 2013. Per il censimento del materiale è ancora valido Edward B. Garrison, *Italian romanesque panel painting: an illustrated index*, Olschki, Firenze, 1949, nn. 447-605. Per aggiornamenti dei dipinti toscani si veda Miklós Boskovits, *The origins of Florentine painting, 1100-1270* (A critical and historical corpus of Florentine painting, Section I, vol. I), Giunti, Florence, 1993; idem, *A critical and historical corpus of Florentine painting. Mediaeval panel painting in Tuscany 12th to 13th century*, cit. Per il Trecento, oltre il libro di Gaeta: *La croce di Agnolo Gaddi della Pieve di San Martino a Sesto Fiorentino*, a cura di Maria Matilde Simari, Polistampa, Firenze, 1995; Andrea De Marchi, *Un cadre béant sur le monde. La révolution giottesque à travers le développement de nouveaux types de croix et de retables monumentaux*, in *Giotto e compagni*, a cura di Dominique Thiébaud, catalogo della mostra (Parigi, 18 aprile-15 luglio 2013), Musée du Louvre, Paris; Officina Libraria, Milano, 2013, pp. 49-65. Per l'Umbria: Elvio Lunghi, *Il Crocifisso di Giunta Pisano e l'icona del "Maestro di San Francesco" alla Porziuncola*, Edizioni Porziuncola, Assisi, 1995; *Francesco e la croce dipinta*, a cura di Marco Pierini, catalogo della

mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria), Silvana, Cinisello Balsamo, 2016; *Il Maestro di San Francesco e lo stil novo del Duecento umbro*, a cura di Andrea De Marchi, catalogo della mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria), Veruska Picchiarelli, Emanuele Zappasodi, Silvana, Cinisello Balsamo, 2024, in part. il contributo di Emanuele Zappasodi, *Il lungo percorso della pittura umbra del Duecento*, pp. 17-51. Per altre regioni: *L'oro di Giovanni. Il restauro della Croce di Mercatello e il Trecento riminese*, a cura di Daniele Benati e Alessandro Giovannardi, NFC edizioni, Rimini, 2021; *Croci dipinte nelle Marche: capolavori di arte e di spiritualità dal XIII al XVII secolo*, a cura di Maria Giannatiempo López e Giovanni Venturi, Il Lavoro Editoriale, Ancona, 2014; Maria Concetta Di Natale, *Le croci dipinte in Sicilia. L'area occidentale dal XIV al XVI secolo*, Flaccovio, Palermo, 1992. Per l'iconografia: Evelyn Sandberg Vavalà, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*, Apollo, Verona, 1929; Anne Derbes, *Picturing the passion in late medieval Italy: narrative painting, Franciscan ideologies, and the Levant*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996.

⁸ La fonte scritta per tutte le storie di san Francesco nella chiesa superiore è la *Legenda maior* di Bonaventura; in questo caso cap. XV, 4; il testo in *Fontes franciscani*, a cura di Enrico Menestò e Stefano Brufani, Edizioni Porziuncola, Santa Maria degli Angeli, 1995, p. 907.

⁹ La croce è stata ricordata da Francesco Maria Angeli, *Collis Paradisi amoenitas seu Sacri conventus Assisiensis historiae libri II*, Ex typographia Seminarii, Montefalisco, 1704, pp. 20 e 32. Per una discussione: Donal Cooper e Janet Robson, *The making of Assisi. The Pope, the Franciscans and the painting of the Basilica*, Yale University Press, New Haven-London, 2013, pp. 63-72; Lunghi, *Il Crocifisso di Giunta Pisano*, cit., pp. 54-59.

¹⁰ Per il contesto spaziale delle croci si veda Donal Cooper, *Projecting presence: the monumental cross in the Italian church interior*, in *Presence: the inheritance of the prototype within images and other objects*, a cura di Robert Maniura e Rupert Shepherd, Ashgate, Farnham-Burlington (VT), 2006, pp. 47-69, e varie pubblicazioni di Fabio Massaccesi, tra le quali *I contesti architettonici delle croci trionfali bolognesi tra spazio e liturgia*, in *Imago splendida. Capolavori di scultura lignea a Bologna dal Romanico al Duecento*, a cura di Massimo Medica e Luca Mor, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale), Silvana, Cinisello Balsamo, 2019, pp. 53-73; *Dall'Europa a Rimini. Per uno sguardo su alcune funzioni spaziali delle croci dipinte*, in *L'oro di Giovanni*, cit., pp. 84-112.

¹¹ *Fontes franciscani*, cit., pp. 868-869 (cap. X, 7).

¹² Per l'affresco di Altichiero, si veda Barbara Hein, *L'iconografia della basilica di Sant'Antonio nel Trecento*, «Il Santo», LI, 2011, pp. 389-416, in part. pp. 410-413.

¹³ Per la croce di Giotto, oltre le voci ricordate nella nn. 7, si veda anche Giotto. *La Croce di Santa Maria Novella*, a cura di Marco Ciatti e Max Seidel, Edifir, Firenze, 2001; Andrea De Marchi, *Duccio e Giotto, un abbrivio sconvolgente per la decorazione del tempio domenicano ancora in fieri*, in *Santa Maria Novella. La basilica e il convento*, 3 voll., Mandragora, Firenze, 2015-2017, vol. I, *Dalla fondazione al tardogotico*, a cura di Andrea De Marchi, pp. 125-155, in part. pp. 146-149.

¹⁴ Bonaventura, *Legenda maior*, cap. II, 1: *Fontes franciscani*, cit., pp. 786-787.

¹⁵ *Iconografia di San Giovanni Gualberto: la pittura in Toscana*, a cura di Anna Padoa Rizzo, Edizioni Vallombrosa Vallombrosa; Pacini, Ospedaletto (PI), 2002, cat. II, A, 4; II, A, 12-13; II, A, 21; Victor M. Schmidt, *Crocifissi e devozioni*, «Quaderni di storia religiosa

medievale», XXVI, 2024, pp. 19-49, in part. pp. 20-22. Anche nell'interno della cappella raffigurata nella tavola giottesca delle stimmate di San Francesco al Louvre (inv. 309) è visibile una croce dipinta sopra un'altare.

¹⁶ Ilene H. Forsyth, *The Throne of Wisdom. Wood sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton University Press, Princeton, 1972; Beer, *Ottoneische und frühsalische Monumentalskulptur*, cit., pp. 147-152. Per i tabernacoli Klaus Krüger, *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert*, Mann, Berlin, 1992, pp. 219-230, e il fascicolo monografico *The saint enshrined: European tabernacle-altarpieces, c. 1150-1400*, a cura di Fernando Gutiérrez Baños, Justin Kroesen e Elisabeth Andersen, «Medievalia. Revista d'estudis medievals», 23, 2020, 1: <https://revistes.uab.cat/medievalia/issue/view/v23-n1>.

¹⁷ Per il censimento del materiale è ancora valido Garrison, *Italian romanese panel painting*, cit., nn. 1-42, 165-166, 175-203, 207-239. Per aggiornamenti dei dipinti toscani si veda Boskovits, *The origins of Florentine painting, 1100-1270*, cit. Il libro di Hellmut Hager, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretabels*, Schroll, München, 1962, pur essendo il primo studio approfondito della materia, è oggi in gran parte superato. Per un breve ma preciso resoconto recente, si veda Donal Cooper, *Redefining the altarpiece in Renaissance Italy: Giotto's Stigmatization of Saint Francis and its Pisan context*, «Art history», XXXVI, 2013, pp. 686-713, in part. pp. 689-691. Per il caso famoso ma atipico della 'Madonna Rucellai' di Duccio (ora esposta alle Gallerie degli Uffizi), commissionata dalla Compagnia delle Laudi: De Marchi, *Duccio e Giotto*, cit., pp. 125-155.

¹⁸ Per Orsanmichele: Richard Offner, *A critical and historical corpus of Florentine painting. Section III, III*, a cura di Miklós Boskovits, Giunti, Florence, 1989, pp. 312-323; Gert Kreytenberg, *Orcagna, Andrea di Cione, ein universeller Künstler der Gotik in Florenz*, von Zabern, Mainz, 2000, pp. 97-140. Per Scarperia: David Friedman, *Florentine new towns. Urban design in the late Middle Ages*, MIT Press, Cambridge (MA)-London, 1988, pp. 180-195.

¹⁹ *Le trésor de Conques*, a cura di Danielle Gaborit-Chopin, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre), Monum, Editions du Patrimoine, Paris, 2001, pp. 18-29, cat. 1 (scheda di Élisabeth Taburet-Delahaye).

²⁰ *The saint enshrined*, cit. Per i tabernacoli svedesi in particolare: Justin Kroesen e Peter Tångeberg, *Helgonskåp. Medieval tabernacle shrines in Sweden and Europe*, Michael Imhof Verlag, Petersberg, 2021.

²¹ Nancy P. Ševčenko, *The Vita Icon and the Painter as Hagiographer*, «Dumbarton Oaks Papers» LIII, 1999, pp. 149-165.

²² Angeli, *Collis Paradisi amoenitas*, cit., p. 32: «quarum [sc. i due affreschi della 'Crocifissione' di Cimabue, ma secondo l'autore di Giunta] vice sunt duae aegregiae Icones; hinc Spiritum Sanctum super B. Virginem, & Apostolos discendentem, illic S. Michaellem Arcangelum in Luciferum Praelantium demonstrant. At Juncta alio vocatus opus deservit».

²³ Le tavole a me note sono del Trecento e provengono dalla Toscana: le grandi tavole di Bernardo Daddi a Crespina (PI), chiesa di San Michele Arcangelo, e di Buffalmacco ad Arezzo, Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna, e le tavole di dimensioni più contenute di Ugolino di Nerio a Grosseto, Museo Archeologico e d'Arte della Maremma - Museo di Arte Sacra della Diocesi di Grosseto, e di Francesco Traini a Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi.

²⁴ *Il Maestro di San Francesco e lo stil novo del Duecento umbro*, cit., pp. 360-367, cat. 7.2 (scheda di Veruska Picchiarelli); Andrea De Marchi, «Cum dictum opus sit magnum». Il documento pistoiese del 1274 e l'allestimento trionfale dei tramezzi in Umbria e Toscana fra Due e Trecento, in *Medioevo: immagine e memoria. Atti del convegno internazionale di studi*, Parma, 23 - 28 settembre 2008, a cura di Arturo C. Quintavalle, Electa, Milano 2009, pp. 603-621; Cooper, *Redefining the altarpiece in Renaissance Italy*, cit., pp. 686-713; Cooper, Robson, *The making of Assisi*, cit., pp. 72-74.

²⁵ Pistoia, Archivio di Stato, Libro di Entrata ed Uscita dell'Opera di S. Giovanni Fuoricivitas 1320-1350, Patrimonio Ecclesiastico, C 449, c. 190r. Il pagamento è riportato e discusso da Valentina Balzarotti, *L'identità dell'«Anonimo Romanzo» di Longhi ovvero Lazzerino Castelli. Novità e precisazioni sul cantiere trecentesco di San Giovanni Fuoricivitas a Pistoia*, in: *Esercizi pistoiesi*, a cura di Fulvio Cervini, Andrea De Marchi e Antonio Pinelli, Sagep, Genova, 2019, pp. 67-83, in part. pp. 77-79.

²⁶ Joanna Cannon e André Vauchez, *Margherita of Cortona and the Lorenzetti. Sienese art and the cult of a holy woman in medieval Tuscany*, Pennsylvania State University Press, University Park (PA), 1999, pp. 159-174; Boskovits, *A critical and historical corpus*, cit., pp. 626-627, cat. 225 (con bibliografia).

²⁷ *Simone Martini e 'chompagni'*, a cura di Alessandro Bagnoli e Luciano Bellosi, catalogo della mostra (Siena, Pinacoteca Nazionale), Centro Di, Firenze, 1985, pp. 56-61, cat. 7 (scheda di Alessandro Bagnoli); Max Seidel, *Condizionamento iconografico e scelta semantica: Simone Martini e la tavola del Beato Agostino Novello* in: *Simone Martini. Atti del convegno*, Siena, 27, 28, 29 marzo 1985, a cura di Luciano Bellosi, Centro Di, Firenze, 1988, pp. 75-86; Rudolf Hiller von Gaertringen,

Simone Martinis Monument für den Seligen Agostino Novello und die Frage seines Nachwirkens, in: *Das Modell in der bildenden Kunst des Mittelalters und der Neuzeit. Festschrift für Herbert Beck*, Michael Imhof Verlag, Petersberg, 2006, pp. 43-56.

²⁸ «Fatta dell'olmo della piazza». Il restauro del «Paliotto di San Zanobi», a cura di Marco Ciatti e Chiara Rossi Scarzanella, Edifir, Firenze, 2016.

²⁹ Verena Fuchß, *Das Altarensemble. Eine Analyse des Kompositcharakters früh- und hochmittelalterlicher Altarausstattung*, VDG, Weimar, 1999; *Les premiers retables (XIIe - début du XVIe siècle). Une mise en scène du sacré*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre), a cura di Pierre-Yves Le Pogam, Christine Vivet-Pecllet, Musée du Louvre Éditions, Paris; Officina Libraria, Milano, 2009.

³⁰ Schmidt, *Tavole dipinte*, cit., pp. 217-221 (con bibliografia).

³¹ Michele Bacci, *The Berardenga Antependium and the Passio ymaginis Office*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LXI, 1998, pp. 1-16.

³² *Duccio. Alle origini della pittura senese*, a cura di Alessandro Bagnoli, Roberto Bartolini, Luciano Bellosi e Michel Laclotte, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala-Museo dell'Opera del Duomo), Silvana, Cini-sello Balsamo, 2003, pp. 88-91, cat. 12 (scheda di Francesco Mori).

³³ Victor M. Schmidt, *Ensembles of painted altarpieces and frontals*, in *The altar and its environment*, cit., pp. 203-221.

³⁴ *La pala d'oro*, a cura di Hans R. Hahnloser e Renato Polacco, Canal e Stamperia, Venezia, 1994.

³⁵ *Duccio. Alle origini della pittura senese*, cit., pp. 88-91, cat. 12 (scheda di Francesco Mori).

³⁶ Ibidem, pp. 62-65, cat. 4 (scheda di Silvia Giorgi).

³⁷ Sui politici gotici in Toscana e oltre si veda, oltre le voci già ricordate

(n. 1), Henk van Os, *Sieneſe altar-pieces, 1215-1460. Form, content, function*, 2 voll., Bouma's Boekhuis, Egbert Forsten Publishing, Groningen, 1984-1990; Joanna Cannon, *The creation, meaning, and audience of the early Sieneſe polyptych. Evidence from the friars*, in *Italian altarpieces, 1250-1550. Function and design*, a cura di Eve Borsook e Fiorella Superbi Gioffredi, Clarendon Press, Oxford, 1994, pp. 41-79; *Kult Bild. Das Altar- und Andachtsbild von Duccio bis Perugino. Cult image - altarpiece and devotional painting from Duccio to Perugino*, a cura di Jochen Sander, catalogo della mostra (Francoforte sul Meno, Städel Museum), Michael Imhof Verlag, Petersberg, 2007, in part. il contributo del curatore, *Das "Standard-Altarbild" der Gotik: Das Polyptychon. The "standard altarpiece" of the Gothic period: the polyptych*, pp. 85-106; Andrea De Marchi, *La pala d'altare. Dal paliotto al polittico gotico*, dispense del corso tenuto nell'a.a. 2008-2009, Art & Libri, Firenze, 2009; Christa Gardner von Teuffel, *Reconstruction, construction and deconstruction of late medieval Sieneſe altarpieces from Ugolino di Nerio to Sassetta: a reassessment*, «Jahrbuch der Berliner Museen», LXII, 2021, pp. 7-26 (riproposto in una versione modificata in *Siena: the Rise of Painting. 1300-1350*, a cura di Joanna Cannon, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art; Londra, The National Gallery, 2024-2025), National Gallery Global, London, 2024, pp. 69-77).

³⁸ Cfr. Monika Cämmerer-George, *Die Rahmung der toskanischen Altarbilder im Trecento*, Heitz, Strasbourg, 1966; Christa Gardner von Teuffel, *The buttressed altarpiece: a forgotten aspect of Tuscan fourteenth century altarpiece design*, «Jahrbuch der Berliner Museen», XXI, 1979, pp. 21-65; Ead., *Reconstruction, construction and deconstruction*, cit. Ormai lo studio della carpenteria è un

componente importante del restauro della pittura su tavola. Per un'antologia recente: *Structural conservation of panel paintings at the Opificio delle Pietre Dure in Florence. Method, theory, and practice*, a cura di Marco Ciatti e Cecilia Frosinini, Edifir, Firenze, 2016. Cfr. anche il fascicolo monografico di «Predella», 56, 2024, *Storia lunga dei polittici. Dagli smembramenti alla scienza della loro ricostituzione*, a cura di Gerardo de Simone e Giulia Puma.

³⁹ I primi tentativi di ricostruire la 'Maestà' (le cui parti principali si conservano presso il Museo dell'Opera Metropolitana del Duomo a Siena) risalgono alla fine dell'Ottocento; ancora oggi mancano all'appello alcune tavole. Per una sintesi: *Duccio. Alle origini della pittura senese*, cit., pp. 208-233, cat. 32-34 (schede di Giovanna Ragionieri); Joanna Cannon, *Duccio's Maestà for the Cathedral of Siena and the prestige of Sieneſe painting*, in *Siena: the rise of painting. 1300-1350*, cit., pp. 25-45.

⁴⁰ Stefan Weppelmann, *Geschichten auf Gold in neuem Licht. Das Hochaltarretabel aus der Franziskaner Kirche Santa Croce*; Stefan Weppelman e Stephan Winkler, *Digitale Kunstgeschichte? Eine Fallstudie an Ugolinos Altarwerk aus Santa Croce*, in *Geschichten auf Gold. Bilderzählungen in der frühen italienischen Malerei*, a cura di Stefan Weppelmann, catalogo della mostra (Berlino, Gemäldegalerie), SMB, Berlin; Dumont, Köln, 2005, pp. 26-50 e 118-125; Gardner von Teuffel, *Reconstruction, construction and deconstruction*, cit., pp. 11-14.

⁴¹ Cfr. le affermazioni del Vasari nell'«Introduzione» alle *Vite*: «Fu veramente bellissimo segreto et investigazione sofisticata il trovar modo che l'oro si battesse in fogli sì sottilmente, che per ogni migliaio di pezzi battuti grandi un ottavo di braccio per ogni verso, bastasse fra l'artificio e l'oro il valore solo di sei scudi. Ma non fu punto meno ingegnosa cosa il trovar modo a poterlo

talmente distendere sopra il gesso, che il legno od altro ascostovi sotto paresse tutto una massa d'oro» (cap. XXVIII: *Del modo del mettere d'oro a bolo et a mordente, et altri modi*). Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568. Testo*, a cura di Rosanna Bettarini e Paola Barocchi, vol. I, Sansoni, Firenze, 1966, pp. 145-146. Utili informazioni sui costi di pitture, anche se di un periodo in parte posteriore, in Michelle O'Malley, *The business of art. Contracts and the commissioning process in Renaissance Italy*, Yale University Press, New Haven-London, 2005.

⁴² *Medioevo a Pistoia. Crocevia di artisti fra Romanico e Gotico*, a cura di Angelo Tartuferi, Enrica Neri Lusanna e Ada Labriola, catalogo della mostra (Pistoia, Antico Palazzo dei Vescovi/Museo Civico), Mandragora, Firenze, 2021, pp. 266-267, cat. 50 (scheda di Camilla Chiti); pp. 272-273, cat. 53 (scheda di Giacomo Guazzini).

⁴³ Andrea De Marchi, *La postérité du devant-d'autel à Venise. Retables orfèvres et retables peints*, in *The altar and its environment, 1150-1400*, cit., pp. 57-86; Cristina Guarnieri, *Lo svelamento rituale delle reliquie e le pale ribaltabili di Paolo Veneziano sulla costa istriano-dalmata*, in *La Serenissima via mare. Arte e cultura tra Venezia e il Quarnaro*, a cura di Virginia Baradel e Cristina Guarnieri, Padova University Press, Padova, 2019, pp. 39-53; Ead., *Una pala ribaltabile per l'esposizione delle reliquie. Le "Storie di Santa Lucia" di Jacobello del Fiore a Fermo*, «Arte veneta», LXXIII, 73, 2016, pp. 9-35; Ead., *La pala ribaltabile di Nicoletto Semitecolo per l'altare di S. Sebastiano nella cattedrale di Padova*, «Quaderni di storia religiosa medievale», 27, 2024, pp. 239-290 Per le cortine in generale, si veda il mio contributo *Curtains, "revelatio", and pictorial reality in late medieval and Renaissance Italy*, in *Weaving, veiling, and dressing. Textiles and their*

metaphors in the late middle ages, a cura di Kathryn M. Rudy e Barbara Baert, Brepols, Turnhout, 2007, pp. 191-213. Ho discusso i rapporti tra cortine, ante e ‘pale ribaltabili’ in *Bemerkungen zum frühen deutschen Flügelretabel in seinem europäischen Kontext*, in *Aus der Nähe*

betrachtet. Bilder am Hochaltar und ihre Funktionen im Mittelalter. Beiträge des Passavant-Kolloquiums, Städel Museum, Frankfurt am Main, 13.-14. November 2015, a cura di Jochen Sander, Stefanie Seeberg e Fabian Wolf, Deutscher Kunstverlag, Berlin-München, 2016,

pp. 147-160. Si veda anche Johannes Tripps, *Studien zur Wandlung von Retabeln südlich und nördlich der Alpen*, in *Zeremoniell und Raum in der frühen italienischen Malerei*, a cura di Stefan Weppelmann, Michael Imhof Verlag, Petersberg, 2007, pp. 116-127.