

Predella journal of visual arts, n°56, 2024 www.predella.it - Monografia / Monograph 

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*
Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /
Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani†, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Livia Fasolo, Silvia Massa

Assistenti alla Redazione / *Assistants to the Editorial Board:* Teresa Maria Callaioli, Angela D'Alise, Flaminia Ferlito, Giulia Gilesi, Alessandro Masetti, Domiziana Pelati, Ester Tronconi

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Sofia Bulleri, Agata Carnevale, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Eloquenza del frammento: un esercizio sulla predella francescana di Ugolino di Nerio nel Museo di Villa Guinigi a Lucca

The focus of this essay will be a fragmentary predella by Ugolino di Nerio, currently displayed at the Museo di Villa Guinigi in Lucca. This piece, which has received limited scholarly attention, most likely constituted the static base of a polyptych comprising at least five panels. In terms of its compositional, typological, and iconographic characteristics, the predella is closely aligned with the earliest examples of iconic predellas, featuring saints or apostles portrayed within small, round or trilobed arches. This format, initially introduced in Duccio's workshop and further systematized by Simone Martini, stands among the most noteworthy innovations in the structural configuration of early polyptychs, where the painted predella functioned as both a stabilizing element and an iconographic complement. A detailed stylistic, technical, and iconographic analysis of Ugolino's work will offer the key to a circumstantial reconstruction of a previously unconsidered ensemble: a polyptych made for the Franciscan church in Lucca. This polyptych will be reinterpreted as a defining moment in Ugolino di Nerio's evolving exploration of altarpiece structures, shaped through continuous dialogue with the models established by Duccio and Simone.

In un articolo recente che fa il punto sui tentativi più riusciti di ricomposizione dei polittici gotici senesi, smembrati o dispersi, Christa Gardner von Teuffel ricorda la provocazione ricevuta, anni addietro, in un museo americano: «We cannot present fragments to our public», le fu detto¹. La studiosa commenta la *boutade*, radicale ed estrema, cogliendone al fondo il rischio pretestuale di soluzioni espositive incongrue, protese a dare ai frammenti impressione di completezza e magnificazione estetica: unici antidoti possibili, allora, sono lo studio del frammento come parte di un intero (ovvero dell'opera nel suo assetto originario) e la sua restituzione al nativo contesto ambientale e funzionale, dopo che ogni dato noto è stato ricomposto in una lettura coerente². «Tout doit concorder... chaque élément doit trouver sa place», direbbe a chiosa Hercule Poirot.

Ci son casi però che, viziati da gravi mancanze documentarie e lacune materiali, apparentemente si negano a ogni esercizio di ricostruzione e contestualizzazione, e finiscono perciò relegati ai margini del dibattito. Sembra questa, in effetti, la sorte finora toccata al dipinto trecentesco del Museo Nazionale di Villa Guinigi a Lucca che prendo ad argomento del mio contributo (fig. 1): un frammento malconco che, analizzato nelle sue diverse componenti, può arrivare a essere eloquente, e finanche parlare di un momento assai sensibile della storia dei polittici gotici senesi e della loro prima evoluzione tipologica e formale.

A partire da un parere di Bernard Berenson, il dipinto è stato pressoché concordemente riferito a Ugolino di Nerio (doc. dal 1317 al 1327),

allievo osservante «caparbio e duro» (G. Vasari) di Duccio di Buoninsegna, la cui vicenda artistica si àncora a ben pochi riferimenti cronologici fermi³. Il dipinto (29 x 201,5cm) è scandito da sette arcatele modanate che poggiano su larghe paraste lignee, formando una galleria continua. Qui, oltre all'immagine del *Cristo crocefisso* senza dolenti – che in origine occupava una posizione centrale, più spesso destinata all'*Imago pietatis* a mezzo busto⁴ – trovano posto sei santi identificati dai rispettivi *tituli*: *Sant'Agnese* ([sancta] [(a)]_{GNES} [(e)]); *Santa Maria Maddalena* (S[(an)]c[(ta)] MARIA|MAGDALENA); *San Nicola di Bari* (S[(anctus)] NICHOL|LAUS); *Santo Stefano* (S[(anctus)] STE|PHANUS); *San Ludovico di Tolosa* (S[(anctus)] LODO|VICUS); dall'altra parte del *Cristo crocefisso* è *San Michele arcangelo*, loricato, con ali aperte e spada in lamina d'argento sguainata nella mano destra. Quest'ultimo santo si volge in direzione opposta al *Crocefisso*, per tendere lo sguardo ad altre figure, ora perdute, che dovevano stargli di fianco. La tavola, infatti, non è integra, ma è stata segata e privata della parte destra, come subito s'intuisce dalla brusca interruzione dell'archetto contiguo allo scomparto con il *San Michele*. Assumendo che il *Cristo crocefisso* fosse collocato al centro, in una posizione assiale consona all'importanza di tale soggetto iconografico, è possibile risarcire idealmente, con buona approssimazione, la porzione mancante, corrispondente alla larghezza di quattro arcatele (28cm circa ognuna) occupate da altrettanti santi. Il gradino avrebbe perciò avuto, in origine, una larghezza complessiva notevole, di circa 312-314cm⁵.

Sebbene sia stata avanzata l'ipotesi che la tavola fosse anticamente parte di un dossale o gradino d'altare funzionalmente o strutturalmente autonomo⁶, il formato e le caratteristiche iconografiche sono consone, piuttosto, a una predella, ovvero lo zoccolo corrente al di sotto dei polittici utile alla stabilizzazione degli ordini soprastanti, nonché alla moltiplicazione e gerarchizzazione iconografica dei registri. La funzione tecnica del pannello lucchese è confermata dall'esistenza, sul retro, delle tracce di due dei cinque *rompitratta* verosimilmente posti, in origine, a intervalli regolari, perpendicolarmente al tavolato orizzontale del fronte, per rendere la struttura della predella autonoma, solida e aggettante⁷ (figg. 2-3). A queste date l'esistenza di una predella figurata con santi a mezzo busto non è cosa tanto frequente, ma è anzi una novità che si riscontra, con qualche variante, in un gruppo internamente piuttosto omogeneo di polittici senesi, scalati nel terzo decennio del Trecento⁸. Il gruppo comprende, in testa di serie, l'epitaffio di Simone Martini per la chiesa di Santa Caterina a Pisa (1319-1320 circa), che ha nella predella i santi posti entro un'archeggiatura trilobata in gesso rilevato e dorato; lo smembrato pentittico di Pietro Lorenzetti per la pieve di Arezzo, a proposito del quale Giorgio Vasari documentava l'esistenza di «molte figure piccole nella predella»⁹;

il pentittico eseguito da Meo da Siena per l'abbazia perugina di Montelabate (1325-1330 circa; ora Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria), con la predella adesso mancante dell'elemento centrale (probabilmente un'*Imago pietatis*); infine, il pentittico di Niccolò di Segna per la badia di San Michele in Poggio San Donato (1325-1330 circa), ricostruito esemplarmente da Nicoletta Matteuzzi¹⁰. Da questo florilegio risulta evidente che l'argomento tecnico della predella figurata si fosse posto, tra il secondo e il terzo decennio del Trecento, a soggetto caldo nella bottega di Duccio, mettendo alla prova quegli allievi del maestro senese – diretti e indiretti – impegnati nella fissazione di un canone formale e tipologico dei polittici a più ordini. La matrice dell'invenzione era, in effetti, duccesca. Una predella narrativa occupava la base della *Maestà* per il Duomo di Siena (1308-1311) ma, a dire il vero, già nel 1302 Duccio si era cimentato con una forma embrionale di predella nella perduta *Maestà* per la cappella dei Nove nel Palazzo Pubblico senese: predella che aveva probabilmente una galleria di santi a mezzo busto, a giudicare dal seguito che il tema tipologico-iconografico ebbe in molte anconette di ambito ducresco (nel gruppo, il trittico del Maestro di Monteoliveto nel Metropolitan Museum of Art di New York, nn. inv. 18.117.1 a-c; una tavoletta del Maestro della *Madonna* Goodhart, già in collezione Carlo De Carlo e ora nel Museo del Bargello a Firenze, n. inv. 707 Varie; la *Madonna col Bambino* di Simone Martini, nell'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston, n. inv. P30w8)¹¹.

Nello smembrato polittico per la basilica di Santa Croce a Firenze (1325 circa), la sua impresa più grandiosa, Ugolino sarebbe giunto a una progettazione tecnicamente compiuta del *predella box* – in quel caso narrativo, popolato da *Storie della Passione di Cristo* – integrato in una macchina d'altare d'inaudita complessità¹². Tuttavia, si crede che la prova fiorentina sia stata il punto di arrivo, altissimo, di un percorso sperimentale frammezzato da altri esercizi e riflessioni, fra i quali è da annoverare l'impresa lucchese, probabilmente sollecitata dalle prove che Simone conduceva, o aveva da poco condotto, a Pisa.

Nella nebulosa progressione della carriera di Ugolino, la datazione del pannello guinigiano può essere agilmente orientata su indizi iconografici e tecnici che, congiuntamente, permettono di assestarne la cronologia al 1320 circa, e cioè a un momento di ancor calda vicinanza del pittore ai modi duccheschi. In particolare, è stato osservato che la presenza di *San Ludovico di Tolosa* debba imporre il *post quem* del 1317, anno della canonizzazione del santo angioino e vescovo di Tolosa¹³. Com'è noto, l'evento fu celebrato quasi istantaneamente, e in pompa magna, nella notissima pala che Simone Martini realizzò per la potente fondazione minoritica di San Lorenzo Maggiore a Napoli (ora *ivi*, ma Museo Nazionale di Capodimonte)¹⁴. Il dipinto sancì anche la nascita dell'iconografia gallonata e "tricipite" di Ludovico

(erede rinunciatario al trono napoletano, vescovo e francescano) – esito intelligentissimo di una «delicata mediazione fra la casa d'Angiò, il papato e l'Ordine dei Minori»¹⁵ – rispetto alla quale il santo ritratto da Ugolino si differenzia per aspetti piuttosto rilevanti. Nel frammento lucchese Ludovico, vestito del saio francescano e col capo tonsurato scoperto, non reca segni della sua discendenza regale, e le stesse insegne episcopali – pastorale e anello; mancante la mitria – sono presenze discrete. Si potrebbe finanche dire che l'identificazione della figura sarebbe più incerta, se non fosse per il *titulus* che ne esplicita il nome. Valgono considerazioni analoghe per il *San Ludovico* del de Young Museum di San Francisco, scomparto superstite di uno smembrato polittico francescano datato a ridosso del 1317, dove il santo compare come vescovo (stavolta con mitria) e frate, privo delle insegne araldiche della nobile nascita¹⁶. Diversamente, nel polittico del Clark Institute di Williamstown (inv. 1962.148), verosimilmente realizzato per l'altare maggiore di San Francesco a Siena verso il 1321¹⁷, Ugolino raffigurò Ludovico con i crismi della composita iconografia martiniana, e dunque con il saio, le insegne episcopali, il piviale blu tempestato dai gigli angioini; il santo sarebbe poi stato replicato, nella medesima formula iconografica, completa di ogni componente, nel polittico per l'altare maggiore di Santa Croce, quest'ultimo rispondente, anche sul piano iconografico, a un «programma più spiccatamente politico, filopapale e ortodosso»¹⁸. Le varianti che si osservano nel *corpus* di Ugolino, relativamente alla raffigurazione di Ludovico, potrebbero riflettere momenti consequenziali di un processo di graduale assestamento dell'iconografia del santo, che fu problematico specialmente riguardo al punto degli attributi angioini, inizialmente piuttosto scomodi alle ragioni della propaganda visiva dei Minori. Nelle opere ugoliniane note essi compaiono, in effetti, solo a partire dal terzo decennio¹⁹; è perciò probabile che il tipo attestato nella tavola lucchese coincida con un momento di affermazione ancora incerta dell'iconografia gallonata di Ludovico, ponendosi, in anticipo rispetto al polittico di Williamstown, in anni non troppo distanti dal 1317 della canonizzazione e della "pubblicazione" della pala martiniana.

Altro aspetto cui prestare attenzione, ai fini di un più fermo posizionamento cronologico del pannello qui in esame, è il sistema delle tecniche di ornamentazione orafa dei nimbi. L'applicazione di Ugolino in tale ambito è stata argomento di uno studio capitale di Joseph Polzer, che ha costruito sulla comparazione dei *modi operandi* del pittore un paradigma di metodo utile a mostrare come anche gli aspetti tecnici – in particolare, quelli relativi alla manipolazione delle lamine metalliche – possano assumere un valore indiziario di grande utilità alla seriazione cronologica di vicende artistiche particolarmente ondivaghe²⁰.

Nei primi decenni del Trecento la storia delle tecniche orafe, nella pittura toscana, ruota intorno a un *turning point* assoluto: il polittico pisano di Simone, primo banco di prova per la messa a punto di un sistema razionale di punzonatura dell'oro per la decorazione dei nimbi dei santi, altrimenti condotta nella bottega duccesca per via di incisioni, *en menuiseries*²¹. La novità, che Simone aveva già avuto modo di "testare", in muro, nella *Maestà* del Palazzo Pubblico di Siena (1315)²², investì i pittori senesi coevi con l'ambiguità tipica di un atto silenziosamente rivoluzionario: alcuni, i più vicini a Simone, se ne avvidero all'istante e si misero al passo del nuovo prodigio tecnico (Lippo Memmi); altri sperimentarono, per poi tornare alla vecchia e buona prassi duccesca dell'incisione (Meo da Siena); ad altri ancora – come al nostro Ugolino – servì qualche tempo prima di accostare le nuove tendenze e di abbracciarle con l'entusiasmo dei proseliti più ortodossi.

Il cimento di Ugolino con i punzoni si espresse con consapevolezza matura negli anni più addentro al terzo decennio del Trecento, e dunque in opere quali il polittico inv. n. 39 della Pinacoteca Nazionale di Siena, il polittico di Santa Croce, la tavola tarda con la *Sant'Anna* di Ottawa (National Gallery of Canada), anch'essa di antica provenienza lucchese²³. A fronte di questi esiti, nella nostra predella crepitano ancora, invece, i segni dell'«inflexibile fedeltà»²⁴ di Ugolino a Duccio, fedeltà che venne ad allascarsi, lentamente, solo dopo la morte del maestro nel 1318²⁵. Gli specchi dei nimbi dei santi lucchesi sono lavorati con sole incisioni a mano libera, condotte in punta di stiletto, e i *pattern* decorativi delle forme vegetali così operate, stagliate a risparmio contro un fondo a tratteggio incrociato – come nella prassi duccesca – e non ancora granito, variano sistematicamente di santo in santo (figg. 4-8), esibendo una sensibilità alla diversificazione ritmica degli ornati che è tipica del caposcuola dei trecentisti senesi²⁶. A ben guardare, alcuni motivi (la foglietta trifida rinvolta nel suo stesso stelo del *San Ludovico*; il cespo con bocciolo fogliato della *Santa Maria Maddalena*) non sono che variazioni su temi decorativi già presenti nei nimbi di alcuni fra santi e angeli che, in pletora, affollano lo scomparto centrale della *Maestà* di Duccio per l'altare maggiore del Duomo di Siena (figg. 5-8). Radice schiettamente duccesca, da ritrovare nei polittici inv. n. 28 e inv. n. 47 della Pinacoteca Nazionale senese (il primo, già in San Domenico; il secondo, già nella chiesa dello Spedale di Santa Maria della Scala)²⁷, hanno anche i partiti ornamentali che impegnano l'incorniciatura della predella (fascia monocroma che ribatte il profilo delle arcatelle; trilobe al centro dei pennacchi, con fogliette trifide negli angoli di risulta), realizzati in lamina d'argento velata d'azzurrite e lacca rossa di garanza, con colori combinati reciprocamente secondo giochi d'alternanza cromatica che variano di pennacchio in pennacchio. L'imbrunimento dei pigmenti e l'ossidazione del metallo del fondo

compromettono pesantemente l'apprezzamento dell'effetto estetico originario, che può però essere ripristinato con un esercizio immaginativo, da condurre sulla traccia di un disegno restitutivo fatto dalla restauratrice Elena Pinzauti per la cornice del polittico inv. n. 47 di Duccio²⁸: i colori saturi e coprenti dell'azzurrite e della lacca, resi più brillanti dal sottofondo freddo della lamina argentea, dovevano fingere la parvenza lucente di uno smalto traslucido²⁹.

Dall'esame, fin qui condotto, dei diversi aspetti tecnici, stilistici, iconografici della predella lucchese, comincia a delinarsi la fisionomia di un'impresa pittorica piuttosto impegnata, di cui il frammento di Villa Guinigi è uno scampolo assai rappresentativo, seppur minimo. È tuttavia difficile, se non impossibile allo stato attuale delle conoscenze, risalire con assoluta certezza al contesto di antica destinazione della predella e del polittico di cui doveva essere parte. La vicenda collezionistica del frammento è oscura, salvo che per la notizia della sua acquisizione alle collezioni pubbliche di Lucca nel 1884 dalle mani del capomastro muratore Pietro Massagli³⁰: nel 1909 il pannello risultava ormai esposto nella prima sala della Pinacoteca comunale (con n. inv. 43), allora ubicata nel Palazzo Ducale di Lucca, ricevendo le prime menzioni da parte della periegetica locale, e non solo locale³¹. Due fotografie Alinari, databili *ante* 1927 (nn. 18178, 18191; figg. 9, 10), ne testimoniano lo stato conservativo precedente a un restauro condotto nei primi anni Sessanta del secolo scorso (1963 circa). Negli scatti il pannello risulta estesamente interessato da ridipinture mimetiche, verosimilmente ottocentesche, in corrispondenza delle ampie lacune che insistono specialmente nei margini inferiori degli scomparti; altre ridipinture, ugualmente consistenti, avevano riguardato gli ornati fogliacei dei pennacchi, ottundendoli quasi per intero.

Nulla più si sa della storia del pannello, prima del suo ingresso nelle collezioni pubbliche di Lucca. Riprendendo però le fila di considerazioni già proposte, in ultimo, da Gabriele Donati, si può tentare di formulare qualche ipotesi più approfondita sulla primitiva provenienza, partendo da un riesame iconografico del santorale esposto sotto la sequenza continua di arcatelle³². Com'è stato notato da molti, la presenza di *San Ludovico di Tolosa* in posizione d'onore è in sé una traccia forte, sufficiente a ricondurre il frammento lucchese a un'antica destinazione francescana del territorio. Nella fattispecie, la chiesa di San Francesco a Lucca, unica fondazione minoritica della città, sulla quale imperversarono nei secoli riallestimenti, restauri e traversie patrimoniali che poterono favorire episodi precoci e difficilmente tracciabili di dispersione di arredi e dipinti mobili: dall'ingrandimento della cappella maggiore (1602), seguito all'abbattimento del muro del tramezzo, ai restauri del 1844, fino all'occupazione militare del complesso nel 1862³³. A quest'ultima circostanza,

la Commissione d'Incoraggiamento delle Belle Arti in Lucca (1869) aveva riferito la rimozione e messa in sicurezza di gran parte dei dipinti presenti nella chiesa, che «erano stati tolti di là quando fu militarmente occupata e trasferiti nel palazzo provinciale, e sono ora nel numero di quelli per far parte della pinacoteca»³⁴.

Altra figura che puntella la provenienza del dipinto da San Francesco è quella della Maddalena, alla quale era stato intitolato il primitivo *locus* minoritico, come attesta un documento del 1228 («ecclesiam in honore sancte Marie Magdalene preceperimus construi») ³⁵. La dislocazione della santa prima titolare nella predella, quindi in una parte gerarchicamente subordinata del polittico, ben si può spiegare col fatto che sin dagli inizi del Trecento avesse ormai preso piede la dedicazione ufficiale della chiesa al *poverello*, data per ufficiale nei documenti a partire dal 1335³⁶. Ugualmente e strettamente legato alla chiesa francescana di Lucca è anche *San Nicola*, di cui i Minori possedevano le reliquie, come sappiamo dal predicatore e agiografo Cesare Franciotti³⁷. Di contro, la presenza di *San Michele arcangelo* subito a destra del *Cristo crocifisso* e, dunque, in posizione eminente, non è da porsi in rapporto con le predilezioni culturali tipiche del *locus* lucchese, ma si spiega con la devozione che, in generale, l'Ordine portava all'arcangelo³⁸.

Nei primi decenni del Trecento, la chiesa di San Francesco fu interessata da una sequenza serrata di cospicui interventi architettonici che, sostenuti dal probabile interessamento del potente vescovo minorita Enrico del Carretto (1300-1323)³⁹ e dalle famiglie locali, avrebbero condotto alla conclusione dei lavori entro il 1338, anno in cui furono offerte suppellettili tessili all'altare maggiore⁴⁰; *ante quem* ancora più stringente per la fine del cantiere, individuato da Donati, è il 1314 della presa di potere da parte del ghibellino Castruccio Castracani, evento rispetto al quale si pone necessariamente in anticipo – per ragionevoli motivi politici – la messa in opera del sepolcro pensile del fiero guelfo Nino Visconti: il monumento di quest'ultimo, posto in San Francesco tra la navata e l'imposta dell'arco della cappella laterale destra, venne di certo realizzato «insieme con la struttura – di cui rappresentava parte integrante – allorché la chiesa era ormai pronta e dotata di copertura»⁴¹.

La predella di Ugolino, e dunque il misconosciuto polittico di cui essa era parte, troverebbe una posizione più che congrua nella cronologia del cantiere lucchese; non è poi da escludere che i francescani di Lucca, per suggellare l'impresa ricostruttiva, abbiano voluto dotarsi di un polittico *more senese*, assecondando una tendenza che, pressappoco negli stessi anni, investì pure le fondazioni di altri ordini religiosi⁴². Lo scenario è reso ancor più intrigante dal fatto che, a Lucca, la commissione di un polittico per la chiesa da poco magnificata in nuove forme ricadesse – non a caso – sul pittore senese più *engagé* nel giro delle committenze

mendicanti: alla luce degli almeno sette polittici di possibile provenienza francescana riconducibili a Ugolino, sembrerebbe che la carriera del pittore avesse preso, infatti, a orbitare intorno ai Minori toscani sin dal secondo decennio del Trecento, coprendo un vasto raggio geografico e culminando, infine, nell'impresa del polittico di Santa Croce⁴³.

Le dimensioni notevoli della predella, nella sua perduta integrità originaria, fanno immaginare una macchina d'altare piuttosto ambiziosa, della quale non si conoscono altri elementi certi. C'è però da scommettere ancora su di una *Madonna col Bambino* che, già nella collezione pisana Schiff-Giorgini⁴⁴ e ora presso una non identificata collezione privata milanese⁴⁵, Massimo Ferretti aveva candidato a *pendant* della predella guinigiana indotto, più che da ragioni tecniche o stilistiche, dalla notizia della provenienza del dipinto dalla chiesa di San Francesco a Lucca, per l'appunto⁴⁶. Il reperimento di una fotografia datata 1992 della tavola (Bologna, Fototeca F. Zeri, inv. n. 20812; fig. 11), quest'ultima altrimenti nota alla storiografia solo dallo scatto Reali pubblicato nel 1912 da Roberto Schiff⁴⁷, la mostra scattivata dalle pesanti ridipinture apportate dal restauratore Domenico Fiscali⁴⁸ e, pur facendone apprezzare la pertinenza al catalogo di Ugolino, ne disvela lo stato drammatico, non così distante – a dire il vero – da quello della nostra predella, che potrebbe aver patito analoghe, se non comuni, traversie conservative. A margine, merita una nota l'interessante iconografia della *Madonna Schiff*, con il Bambino fieramente assiso sull'ansa del gomito sinistro della Madre, colto mentre rotea busto e capo in direzione a lei opposta: distante dai prototipi duccheschi ampiamente vulgati da Ugolino, lo schema riprende quello della *Madonna col Bambino* inv. n. 583 della Pinacoteca Nazionale di Siena, riconosciuta da Giulietta Chelazzi Dini e da Alessandro Bagnoli al catalogo del giovanissimo Simone Martini⁴⁹. Sottoponendo la *Madonna* in collezione privata (112 x 75cm)⁵⁰ a un esame di compatibilità proporzionale con la predella lucchese – il solo per ora praticabile – si può verificare che la complementarietà dei due frammenti (con le altezze in un rapporto di circa 1:3) è tutto sommato plausibile, purché si immagini di conseguenza un registro principale popolato da non più di cinque scomparti (fig. 12). Se ne trarrebbe il disegno, non ricostruttivo ma meramente indiziario, di un pentittico con predella, sul genere del polittico di Meo da Siena per Montelabate o di Niccolò di Segna per Badia San Michele, con i registri superiori ugualmente articolati e gerarchizzati sull'esempio del polittico n. 47 di Duccio, modello durevole per molti tentativi di standardizzazione formale del polittico gotico⁵¹. Infine, l'insieme avrebbe potuto includere, tra le cuspidi di destra, la tavoletta con l'*Isaia profeta* della National Gallery of Ireland di Dublino (n. inv. 1112), anch'essa di antica provenienza lucchese⁵² e proporzionata alla misura, fin qui ricomposta, della macchina d'altare ugoliana.

- 1 C. Gardner von Teuffel, *Reconstruction, Construction and Deconstruction of Late Medieval Siense Altarpieces from Ugolino di Nerio to Sassetta: a Reassessment*, in «Jahrbuch der Berliner Museen», 62, 2021, pp. 7-26, in part. p. 7.
- 2 *Ibidem*.
- 3 Fu Raimond van Marle (*The Development of the Italian Schools of Painting*, 1. *The Siense School of the 14th century*, The Hague, 1924, p. 327) a rendere noto alla letteratura specialistica il dipinto, fino ad allora menzionato solo nella letteratura locale. Per l'attribuzione a Ugolino, cfr. B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento: catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, Milano, 1936, p. 501. Si vedano anche J.H. Stubblebine, *Duccio di Buoninsegna and His School*, Princeton, 1979, vol. I, pp. 169-160, vol. II, figg. 375-382; L.B. Kanter, *Ugolino di Nerio: Saint Anne and the Virgin*, in «Annual Bulletin/National Gallery of Canada», 5, 1981-1982, pp. 9-28, in part. p. 28, nota 34; A. Tartuferi, *Trecento lucchese. La pittura a Lucca prima di Spinello Aretino*, in *Sumptuosa tabula picta. Pittori a Lucca tra gotico e rinascimento*, catalogo della mostra, Lucca 1998, a cura di M.T. Filieri, Livorno, 1998, pp. 42-63, in part. p. 44; A. De Marchi, *Pittori gotici a Lucca*, *ivi*, pp. 400-425, in part. p. 402; A. Galli, *Ugolino di Nerio*, in *Duccio. Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*, catalogo della mostra, Siena 2003-2004, a cura di A. Bagnoli et alii, Siena-Cinisello Balsamo, 2003, pp. 374-375, in part. p. 375; G. Donati, *Arte e architettura in San Francesco di Lucca fino alle soglie del Cinquecento (con la vera storia della Cappella Guinigi)*, in *Il complesso conventuale di San Francesco in Lucca. Studi e materiali*, a cura di M.T. Filieri e G. Ciampoltrini, Lucca, 2009, pp. 13-111, in part. pp. 68-69; G. Giura, *San Francesco di Asciano. Opere, fonti e contesti per la storia della Toscana francescana*, Firenze, 2018, p. 129; N. Matteuzzi, *Niccolò di Segna e suo fratello Francesco. Pittori nella Siena di Duccio, di Simone e dei Lorenzetti*, Firenze, 2018, pp. 27-28. Più scettici sull'attribuzione del dipinto a Ugolino: M. Ferretti, *Una Croce a Lucca, Taddeo Gaddi, un nodo di transizione giottesca*, in «Paragone», 27, 317-319, 1976, pp. 11-40, in part. p. 33, nota 9; A. Caleca, *Presenze nella prima metà del secolo XIV*, in *Il secolo di Castruccio: fonti e documenti di storia lucchese*, catalogo della mostra, Lucca 1981-1982, a cura di C. Baracchini, Lucca, 1983, pp. 197-201, in part. p. 197.
- 4 La medesima soluzione iconografica è attestata nella predella del polittico di Niccolò di Segna per la badia di San Michele in Poggio San Donato, che aveva al centro la tavoletta con il *Cristo crocefisso* del Museo Horne di Firenze: cfr. N. Matteuzzi, *Niccolò di Segna: un'ipotesi di ricostruzione e proposte per la cronologia*, in «Arte cristiana», 96, 848, 2008, pp. 321-330, in part. 323-324 per la segnalazione di altri casi senesi.
- 5 J. Cannon, *The Creation, Meaning, and Audience of the Early Siense Polyptych: Evidence from the Friars*, in *Italian Altarpieces 1250-1550. Function and Design*, atti del simposio, Firenze 1988, a cura di E. Borsook, F. Superbi Gioffredi, Oxford, 1994, pp. 41-79, in part. p. 53; Giura, *San Francesco di Asciano*, cit., p. 138, nota 127.
- 6 Tartuferi, *Trecento lucchese*, cit., p. 44.
- 7 Cfr. N. Muller, *Reflections on Ugolino di Nerio's Santa Croce Polyptych*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 57, 1994, pp. 45-74, in part. pp. 53-60.
- 8 Cfr. A. De Marchi, *La tavola d'altare*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Trecento*, a cura di M. Seidel, Firenze, 2004, pp. 15-44, in part. pp. 22-23, 25-28; *id.*, *La pala d'altare. Dal paliotto al polittico gotico*, Firenze, 2009, pp. 84-85.
- 9 G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di P. Barocchi, R. Bettarini, vol. II, Firenze, 1967, p. 145; per la sua vaghezza, la menzione vasariana non assicura che le «molte figure piccole» corrispondano a

- figure di santi a mezzo busto. A *latere*, si ricorda che è stato proposto di riconoscere nel quadrilobo col *Cristo in pietà* del Museo Amedeo Lia di La Spezia (inv. 133) e in quello con *Sant'Antonio Abate*, in collezione privata, due frammenti della predella del polittico aretino di Pietro Lorenzetti: cfr. F. Zeri, A.G. De Marchi, *Dipinti. La Spezia, Museo Civico Amedeo Lia*, Cinisello Balsamo, 1997, p. 184.
- 10 La prima ricostruzione proposta dalla studiosa (N. Matteuzzi, *Niccolò di Segna*, cit.) è stata in seguito parzialmente rettificata: cfr. *ead.*, scheda n. 4, in *La Galleria di Palazzo Cini. Dipinti, sculture e oggetti d'arte*, a cura di A. Bacchi, A. De Marchi, Venezia, 2016, pp. 42-47; *ead.*, *Niccolò di Segna*, cit., pp. 112-139, in part. pp. 132-133 figg. 91-92.
 - 11 Cfr. V.M. Schmidt, *Tipologie e funzioni della pittura senese su tavola*, in *Duccio*, cit., pp. 531-569, in part. p. 556; A. De Marchi, *L'eredità della 'Maestà' di Duccio nel polittico pisano di Simone*, in «Bollettino d'arte», 106, 49, 2021, pp. 15-32, in part. p. 31, nota 19 con bibliografia. A margine, ricordo che al 1301 è documentato il polittico con *predule* di Cimabue e Nuculo per la chiesa di Santa Chiara a Pisa: sul punto rimando al contributo di S. Marcheselli in questi atti.
 - 12 Per una sintesi storiografica sul polittico di Santa Croce, documentato nella sua integrità da un disegno di Humbert de Superville (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, inv. Vat. Lat. 9847, ff. 91v-92r), rimando per brevità a Gardner von Teuffel, *Reconstruction*, cit., pp. 11-14, con bibliografia ulteriore (spec. S. Weppelmann, *Geschichten auf Gold in neuem Licht. Das Hochaltarretabel aus der Franziskanerkirche Santa Croce*, in *Geschichten auf Gold. Bilderzählungen in der frühen italienischen Malerei*, catalogo della mostra, Berlino 2005-2006, a cura di S. Weppelmann, Berlin, 2005, pp. 26-50).
 - 13 Cfr. Giura, *San Francesco di Asciano*, cit., pp. 129 e 138, nota 129 con bibliografia ulteriore.
 - 14 Cfr. F. Aceto, *Spazio ecclesiale e pale di "primitivi" in San Lorenzo Maggiore a Napoli: dal "San Ludovico" di Simone Martini al "San Girolamo" di Colantonio. I*, in «Prospettiva», 137, 2010, pp. 2-50.
 - 15 D. Solvi, *L'immagine agiografica di san Ludovico d'Angiò*, in *Boccaccio e Napoli: nuovi materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, atti del convegno, Napoli-Salerno 2013, a cura di G. Alfano, Firenze, 2014, pp. 201-216, in part. p. 202; F. Aceto, *Per Simone Martini pittore: ancora sull'iconografia del "San Ludovico" del Museo di Capodimonte a Napoli*, in *Da Ludovico d'Angiò a san Ludovico di Tolosa. I testi e le immagini*, atti del convegno, Napoli-Santa Maria Capua Vetere 2016, a cura di T. D'Urso, A. Perriccioli Saggese, D. Solvi, Spoleto, 2017, pp. 33-50.
 - 16 Cfr. G. Coor-Achenbach, *Contributions to the Study of Ugolino di Nerio's Art*, in «The Art Bulletin», 37, 1955, pp. 153-165, in part. p. 163; M. Brügggen Israels, scheda n. 101, in *The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti*, a cura di C.B. Strehlke, M. Brügggen Israels, Milano-Firenze, 2015, pp. 604-606 con bibliografia; G. Giura, *Ugolino di Nerio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 97, 2020, a.v.
 - 17 J. Gardner, *The Cult of a Fourteenth-Century Saint: the Iconography of Louis of Toulouse*, in *I Francescani nel Trecento*, atti del convegno, Assisi 1986, a cura della Società Internazionale di Studi Francescani, Napoli, 1988, pp. 167-193, in part. 174, nota 17.
 - 18 Giura, *San Francesco di Asciano* cit., p. 132.
 - 19 Cfr. Cannon, *The Creation*, cit., p. 54.
 - 20 J. Polzer, *A Question of Method. Quantitative Aspects of Art Historical Analysis in the Classification of Early Trecento Italian Painting Based on Ornamental Practice*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 49, 2005, pp. 33-100, in part. pp. 72-92; cfr. anche Muller, *Reflections* cit., pp. 70-73.

- 21 Sul ruolo seminale delle punzonature del polittico pisano di Simone cfr. M. Meiss, *Ugolino Lorenzetti*, in «The Art Bulletin», 13, 3, 1931, pp. 376-394, in part. p. 380, nota 6. Si vedano, inoltre (con bibliografia ulteriore): C. Guarnieri, *Indagini sulle lavorazioni dell'oro come contributo per lo studio preliminare della pittura veneziana delle origini*, in «Arte Veneta», 71, 2014, pp. 37-61, in part. pp. 38-43; E. Zappasodi, *Descrivere la tradizione, codificare l'avanguardia: Cennino e la lavorazione dell'oro in tavola tra Trecento e Quattrocento*, in «Predella», 51, 2022, pp. 29-46, in part. p. 42, nota 1 (con ampia bibliografia); V. Caramico, *Le tecniche della pittura medievale. Materiali, lavorazioni e percezione visiva*, Torino, 2024, pp. 160-169.
- 22 A. Bagnoli, *La Maestà di Simone Martini*, Cinisello Balsamo, 1999, pp. 40-45.
- 23 Kanter, *Ugolino di Nerio*, cit., p. 25, nota 3. La tavola doveva essere lo scomparto centrale di un polittico (*ibid.*). Segnalo che a Sant'Anna era dedicato un altare nella chiesa di San Paolino, a Lucca, attestato sin dal 1303 in relazione alla donazione di un paramento (G. Concioni, C. Ferri, G. Ghilarducci, *Arte e pittura nel Medioevo lucchese*, Lucca, 1994, p. 119, doc. 157).
- 24 A. Galli, *Ugolino di Nerio*, cit., p. 375.
- 25 Polzer, *A Question of Method*, cit., p. 77.
- 26 A. De Marchi, *Geometria e naturalezza, modulo e ritmo: un'opera fondativa del concetto illusionistico del polittico gotico*, in *Giotto. Il restauro del Polittico di Badia*, a cura di A. Tartuferi, Firenze, 2012, pp. 31-51, in part. pp. 44-45.
- 27 Per De Marchi (*L'eredità*, cit., p. 29, nota 3, con ulteriore bibliografia) i due polittici sono entrambi antecedenti alla *Maestà*; di parere contrario, R. Bartalini, schede n.n., in *Duccio*, cit., pp. 204-211, 256-265, che reputa la macchina per Santa Maria della Scala successiva all'impresa condotta in Duomo.
- 28 Cfr. R. Bartalini, scheda n.n., in *Duccio*, cit., p. 256.
- 29 Caramico, *Le tecniche della pittura*, cit., pp. 100-102.
- 30 Cfr. I. Campetti, *Catalogo della Pinacoteca Comunale di Lucca (nel Palazzo Ducale)*, Lucca, 1909, p. 31, n. 43; si veda anche *Museo di Villa Guinigi: la villa e le collezioni*, a cura di L. Bertolini Campetti, S. Meloni Trkuljia, Lucca, 1968, pp. 140-141, n. 300. Il nome di Pietro Massagli ricorre con frequenza nei documenti relativi ai lavori infrastrutturali e di arredo urbano condotti a Lucca, tra gli anni Settanta e Novanta del XIX secolo: Lucca, Archivio storico della Provincia, Amministrazione Provinciale di Lucca, Carteggio e atti, prot. nn. 239 (1870), 76 (1871), n. 61 (1876), 80 (1877), 443 (1888), 268 (1894), 331 (1894), 1895 (332).
- 31 J. Ross, N. Erichsen, *The Story of Lucca*, London, 1912, p. 251.
- 32 Donati, *Arte e architettura*, cit., pp. 68-69. Si rimanda a questo contributo anche per una disamina della (s)fortuna bibliografica ed erudita della storia della fondazione minoritica lucchese – ora in parte sede della Scuola IMT – curiosamente mal documentata, specialmente a confronto con l'altrimenti generosa letteratura periegetica locale.
- 33 *Ibidem*.
- 34 Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Beni delle corporazioni religiose*, b. 16, fasc. 43-2 (cit. in Donati, *Arte e architettura*, cit., pp. 120-121).
- 35 Presso la chiesa di San Francesco esisteva una compagnia dedicata alla Maddalena, con sede nell'oratorio eponimo posto nel chiostro del complesso conventuale; da qui proviene un polittichino di Spinello Aretino con *San Francesco, Santa Maria Maddalena, San Ludovico di Tolosa* e il *Beato Gerardo Cagnoli* (Nottingham, Castle Museum and Art Gallery): cfr. L. Pisani, *Proposte per l'attività di Spinello di Luca fra Pisa e Lucca*, in *In nome di buon*

- pittore*». *Spinello e il suo tempo*, atti della giornata di studio, Arezzo 2011, a cura di I. Droandi, Firenze, 2016, pp. 85-98.
- 36 È la data di un documento (7 luglio) con cui Bartolomeo del fu Nuccio di Viviano stabilì di essere sepolto «in ecclesia Sancti Francisci de Luca» (O. Giovannetti, *San Francesco di Lucca*, Bagno a Ripoli, 1996, p. 12).
- 37 C. Franciotti, *Historie delle miracolose imagini e delle vite de' santi, i corpi de' quali sono nella città di Lucca*, Lucca, 1613, p. 533.
- 38 Cfr. S. De Luca, *La cappella Velluti-Zati in Santa Croce fra giottismo e arcaismi (1321 circa)*, in "Ricerche di Storia dell'arte", 102, 2010, pp. 25-36, in part. pp. 27-28; R. Rusconi, *Francesco, gli angeli e l'arcangelo*, in *Segni del francescanesimo a Bitonto e in Puglia*, atti del convegno di studi, Bitonto 2011, a cura di N. Pice, F. Moretti, Bari, 2012, pp. 87-97.
- 39 Enrico, seppur stanziato ad Avignone a partire dal 1314, non dovette negare il proprio sostegno alla comunità francescana di Lucca, come osserva Donati, *Arte e architettura*, cit., p. 39.
- 40 *Ivi*, p. 29.
- 41 *Ivi*, p. 40, con bibliografia.
- 42 Cfr. Cannon, *The Creation*, cit.
- 43 *Ivi*, pp. 52-61; Giura, *San Francesco di Asciano*, cit., p. 129.
- 44 R. Schiff, *Rinvenimento di due opere di Duccio di Boninsegna ricordate dal Vasari*, in «L'arte», 15, 1912, pp. 366-370, in part. pp. 367-370.
- 45 Bologna, Fototeca F. Zeri, scheda n. 5140 (segnalazione dell'ubicazione risalente al 2020).
- 46 Ferretti, *Una Croce*, cit., p. 33, nota 9. La notizia della provenienza (Schiff, *Rinvenimento*, cit., p. 367), seppur controvertibile, è resa plausibile dalle origini lucchesi di Niccolao Giorgini (1773-1854), tra i personaggi più in vista della corte di Elisa Baciocchi. In alternativa alla *Madonna Schiff-Giorgini*, Kanter (*Ugolino di Nerio*, cit., p. 28, nota 34) candidava a *pendant* della predella lucchese la *Madonna col Bambino* della collezione Contini Bonacossi (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Contini Bonacossi, inv. n. 26), già a Pisa, presso la contessa Tadini Boninsegni (fino al 1953). Pur partecipe del medesimo punto di stile della predella, il dipinto ha, specialmente in altezza, dimensioni piuttosto contenute (85x54cm).
- 47 Schiff, *Rinvenimento*, cit., p. 367, fig. 1.
- 48 *Ivi*, p. 367.
- 49 G. Chelazzi Dini, *Un capolavoro giovanile di Simone Martini*, in «Prospettiva», 33-36, 1984, pp. 29-32; A. Bagnoli, scheda n. 2, in *Simone Martini e chompagni*, catalogo della mostra, Siena 1985, a cura di A. Bagnoli, L. Bellosi, Firenze 1985, pp. 40-42. La somiglianza iconografica della *Madonna Schiff* con il dipinto senese fu colta anche da Schiff, *Rinvenimento*, cit., p. 370, il quale riferiva la seconda tavola alla mano di Duccio.
- 50 Le misure sono comunicate da Schiff, *Rinvenimento*, cit., p. 367.
- 51 L'esemplarità tipologica del polittico ducresco per Santa Maria della Scala, prova generale per la *Maestà* del Duomo di Siena, è stata messa di recente in valore da De Marchi, *L'eredità*, cit., cui rimando.
- 52 La tavola (39x25 cm), oggi a Dublino, fu acquistata dalla viscontessa di Galway a Lucca nel 1870: cfr. in ultimo Donati, *Arte e architettura*, cit., p. 69, nota 154 con bibliografia ulteriore.



Figg. 1-2: Ugolino di Nerio, frammento di predella con *Sant'Agnese, santa Maria Maddalena, san Nicola, santo Stefano, san Ludovico di Tolosa, Crocefissione, san Michele arcangelo*, 1320 circa. Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi. Foto: G. Martellucci, Università di Firenze. Su concessione del Ministero della Cultura – Direzione regionale Musei nazionali Toscana – Firenze.



Fig. 3: Ipotesi ricostruttiva della larghezza originaria della predella (fig. 1), dove è segnalata la posizione dei rompitrattra ricostruita sulla base delle tracce reperite nel *retro* del pannello. Fotomontaggio dell'autrice.

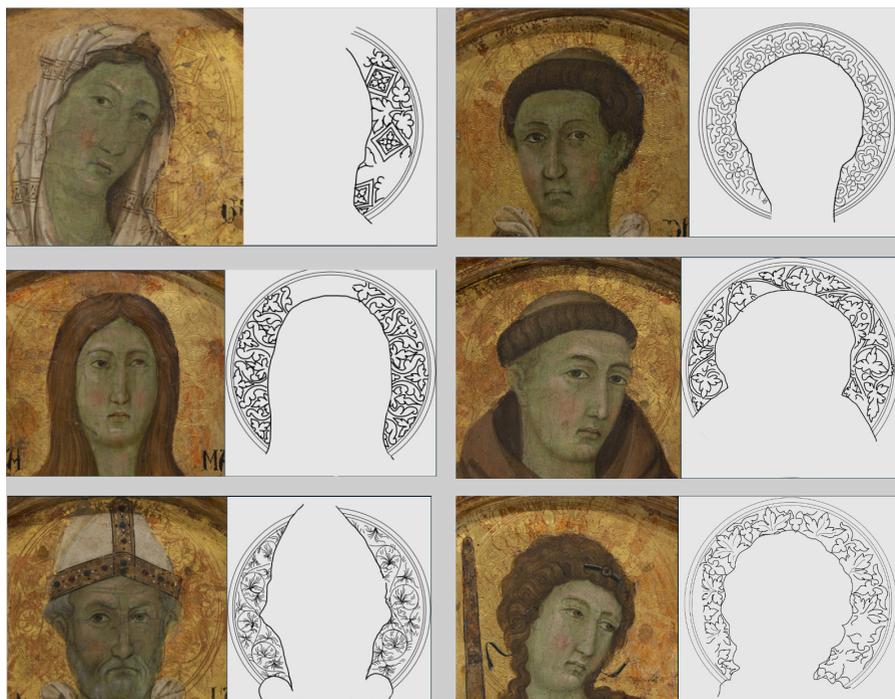


Fig. 4: Restituzione grafica degli ornati incisi negli specchi dei nimbi dei santi della predella. Disegno e fotomontaggio dell'autrice.



Fig. 5: Ugolino di Nerio, *San Ludovico di Tolosa*, dettaglio, 1320 circa. Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi. Foto: G. Martellucci, Università di Firenze. Su concessione del Ministero della Cultura – Direzione regionale Musei nazionali Toscana – Firenze.

Fig. 6: Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, dettaglio, 1308-1311. Siena, Museo dell'Opera del Duomo. Foto d'archivio dell'autrice.



Fig. 7: Ugolino di Nerio, *Santa Maria Maddalena*, dettaglio, 1320 circa. Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi. Foto: G. Martellucci, Università di Firenze. Su concessione del Ministero della Cultura – Direzione regionale Musei nazionali Toscana – Firenze.

Fig. 8: Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, dettaglio, 1308-1311. Siena, Museo dell'Opera del Duomo. Foto d'archivio dell'autrice.



Figg. 9-10: Ugolino di Nerio, frammento di predella con *Sant'Agnese*, *santa Maria Maddalena*, *san Nicola*, *santo Stefano*, *san Ludovico di Tolosa*, *Cristo crocefisso*, *san Michele arcangelo*, 1320 circa. Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi. Foto Alinari, nn. 18178, 18191 (ante 1927): Fototeca della Fondazione F. Zeri, Bologna (i diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti).



Fig. 11: Ugolino di Nerio, *Madonna col Bambino*, 1320 circa.
Milano, collezione privata. Foto: Fototeca della Fondazione F. Zeri, Bologna
(i diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti).

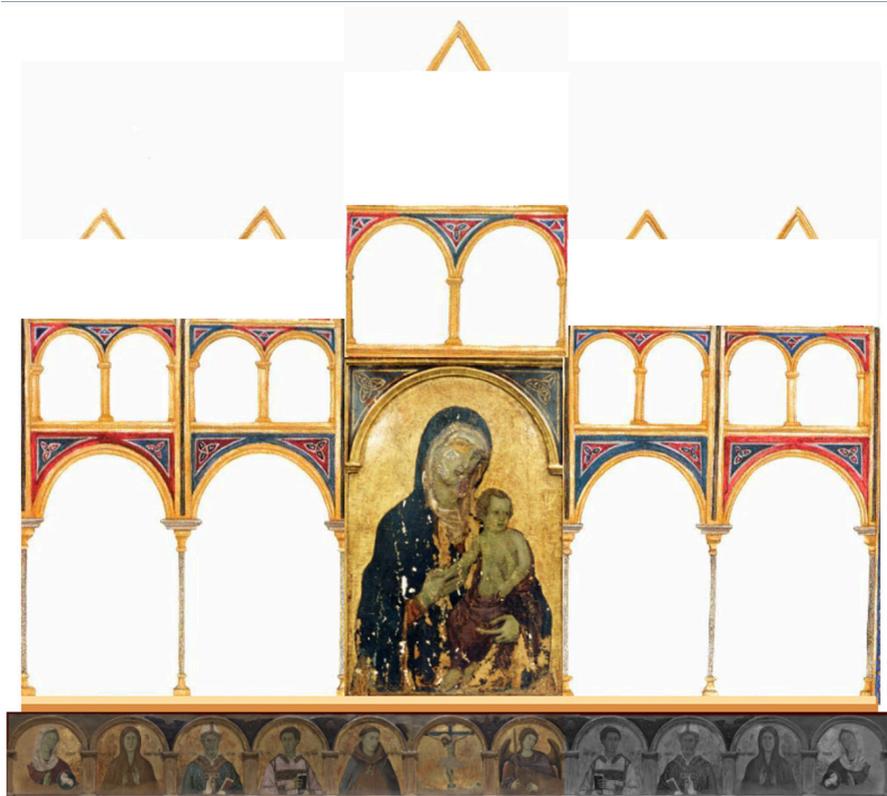


Fig. 12: Ipotesi di ricomposizione indiziaria del polittico di Ugolino per San Francesco a Lucca. Fotomontaggio dell'autrice, su disegno di E. Pinzauti, in R. Bartalini, *Duccio. Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*, catalogo della mostra, Siena 2003-2004, a cura di A. Bagnoli et alii, Siena-Cinisello Balsamo, 2003, p. 256.