

ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES  
INSTITUT D'ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES

# REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES

TOME XVII — 1979, N° 3 (Juillet—Septembre)

TIRAGE À PART

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

## DUCCIO E LA MANIERA GRECA \*

VICTOR IERONIM STOICHÎȚĂ

“Fu in Siena ancora Duccio, el quale fu nobilissimo, tenne la maniera greca; è di sua mano la tavola maggiore del Duomo di Siena; è nella parte dinanzi la incoronazione di Nostra Donna et nella parte di dietro el testamento nuovo. Questa tavola fu fatta molto eccellentemente et doctamente, è magnifica cosa et fu nobilissimo pictore”<sup>1</sup>.

Così scriveva ai primi del Quattrocento il Ghiberti ed è questo brano che ci testimonia il più antico giudizio critico sull'opera del senese. La famigerata “maniera greca” non sembra però spaventare affatto il vecchio Ghiberti. Anzi, il suo giudizio sul capolavoro duccesco sembra cogliere nel segno, individuando con acume i due aspetti maggiori del problema della grande Maestà. “L'eccellenza” e la “dottrina” costituiscono senz'altro due livelli di lettura attraverso i quali la “maniera greca” accede ad una nuova dignità ad opera de “nobilissimo” pittore.

Questi due livelli sono, nel linguaggio di oggi *lo stile e la iconografia*<sup>2</sup>. Il posto di Duccio nella storia dell'arte italiana sembra così fissato, fin dagli inizi della storiografia artistica, in margine alla maniera greca “nobilitata”, è vero, da una padronanza perfetta di un deposito culturale che verte sui due aspetti maggiori della cultura figurativa bizantina.

E' assai strano, e nello stesso tempo assai sintomatico il fatto che, pur facendo parte dell'aurea epoca dei “nuovi lumi”, a Duccio non viene attribuita nessuna “invenzione” notevole, nessun contributo importante al “risveglio” delle arti in Italia.<sup>3</sup> Per il Vasari fu Cimabue (inizialmente “allievo dei maestri greci”) il fautore della nuova visione artistica<sup>4</sup>;

\* Ho il piacere di ringraziare anche qui, per aiuti, consigli, fotografie, estratti di articoli e libri, Prof. Miklos Boskovits (Firenze), Prof. Enzo Carli (Siena), Dr. Carmen Laura Dumitrescu (Bucarest), Dr. Marina Castelfranchi-Falla (Chieti), Maria Ana Musicescu (Bucarest), Dr. Marian Papahagi (Cluj), Dr. Răzvan Theodorescu (Bucarest), Prof. John White (Londra).

Un ringraziamento speciale va al Professor Cesare Brandi, sotto la cui competente guida ho cominciato a studiare i problemi della formazione di Duccio.

<sup>1</sup> Lorenzo Ghiberti, *I Commentari*, ed. J. von Schlosser (*Lorenzo Ghiberti's Denkwürdigkeiten*), Berlino, 1912, p. 43.

<sup>2</sup> La “dottrina” copre, oltre il dominio delle regole iconografiche, anche il significato di padronanza dei mezzi matematici di composizione (vedi in questo senso le osservazioni di E. Battisti, *Rinascimento e Barocco*, Torino, 1960, p. 58 ssg.). Oggi, dopo l'importantissimo contributo di J. White (*Measurement, Design and Carpentry in Duccio's Maestà*, in “The Art Bulletin”, LV (1973), n. 3, pp. 334-366 3 n. 5, pp. 547-569), sappiamo che il nostro fu “dotto” anche nello stendere, secondo principi armonici, il complesso compositivo della Maestà.

<sup>3</sup> Facendo, certamente, astrazione della fantastica ipotesi del Vasari, nella succinta pagina dedicata a Duccio nelle su *VITE* (ed. Milanese, Firenze, 1878, I, p. 654), secondo la quale Duccio aveva “dato principio di marmo ai rimossi della figura in chiaro e scuro...”. Ma anche qui il Vasari sta accentuando il conservatorismo di Duccio: “...Attese costui alla imitazione della maniera vecchia...” ecc.

<sup>4</sup> Ibidem, p. 247.

Giotto "rimutò l'arte del dipingere di greco in latino e ridusse al moderno", Cavallini „fu il primo che dopo di lui illuminasse quest'arte"<sup>5</sup> "ma tiene un poco della maniera antica cioè greca"<sup>6</sup>. L'opera di Duccio è invece brevemente trattata dal Vasari alla fine della parte dedicata al Trecento, e il solo cenno che merita a essere notato riguarda l'assimilazione dei modi gotici: "tenne la maniera greca assai mescolata con la moderna"<sup>7</sup>.

Il rapporto fra Duccio e la pittura bizantina è troppo complesso per esser risolto con delle soluzioni di comodo. Il problema investe le origini stesse del Proto-Rinascimento italiano, la specificità della scuola senese ed infine, la *vexata quaestio* della rinascenza paleologa. Ciò che il Nostro deve realmente alla cultura bizantina, e ciò che lo distacca potrà esser messo in luce solo attraverso un'attenta analisi dei problemi formali ed iconografici<sup>8</sup>. Ci proponiamo nelle pagine che seguono di portare qualche chiarimento, suscettibile, certamente, di ulteriori arricchimenti.

# I. LA DOTTRINA

Il capolavoro di Duccio, la grande *Maestà* per il Duomo di Siena (1308—1311) è senza dubbio uno dei più ampi cieli dipinti su tavola che la pittura medioevale, sia essa orientale o occidentale, ci abbia lasciato. La predella, il tergo e il coronamento dell'ancona contengono cinquantatre scene identificate. Il recto, dove viene rappresentata la Madonna in trono col bambino tra angeli e santi, misura 212 × 424,9 cm. Siamo di fronte alla rappresentazione di un programma iconografico di grande portata, degno di gareggiare con qualsiasi ciclo pittorico murale.

Ma già qui sorge una delle domande più importanti riguardante la comanda e l'esecuzione della *Maestà*. Quali sono cioè le spiegazioni storiche di tale evento; come mai nasce — all'inizio del Trecento, e a Siena — il tipo monumentale di rappresentazione su tavola. Quali sono le fonti della composizione e dell'iconografia della *Maestà*?

Il ripiegamento della tematica murale alle condizioni ed alle dimensioni della tavola trova la sua spiegazione solo se prendiamo in considerazione due fatti essenziali: lo sviluppo dell'icona bizantina durante il

<sup>5</sup> Ibidem, p. 537.

<sup>6</sup> Ghiberti, op. cit., p. 58.

<sup>7</sup> Ibidem, 654. La storiografia artistica moderna ha ripreso quasi sempre il giudizio vasariano, riguardante il conservatorismo di Duccio. Per il rapporto tra Duccio e pittura bizantina, vedi: W. De Grüneisen, *Tradizione orientale, bizantina, influssi locali ed ispirazione individuale nel ciclo cristologico della Maestà di Duccio*, in "Rassegna d'arte senese", VIII, 1912, p. 15—51; R. van Marle, *Recherches sur l'iconographie de Giotto et de Duccio*, Strasburgo, 1920; V. Lazarev, *Duccio and Thirteenth-century Greek Icons*, in "The Burlington Magazine", LIX, 1931, pp. 154—168; lo stesso, *Storia della Pittura Bizantina*, Torino, 1967, pp. 326—331 e *Storie italiane mastere*, Mosca, 1972, p. 7 e ssg.; P. H. Stubbelbine, *Byzantine Sources for the Iconography of Duccio's Maestà*, in "The Art Bulletin", LVII (1975), pp. 176—185.

La tesi della formazione di Duccio a Bisanzio trova tuttora dei sostenitori: vedi B. Berenson, *I pittori Italiani del Rinascimento* (trad. It. E. Cecchi) Milano, 1936, p. 126; D. Talbot Rice, *Byzantine Painting, The Last Phase*, Londra 1968, p. 101; J. White, *Art and Architecture in Italy 1250 to 1400*, Middlesex, 1966, p. 152 (notiamo però che i recenti studi di J. White, dedicati al design gotico della Maestà vengono a contraddire la tesi della formazione bizantina del Maestro.)

<sup>8</sup> Seguiremo dunque la via degli studi duccheschi segnata dai contributi di C. W. Weigelt, *Duccio di Buoninsegna, Studien zur Geschichte der frühsienesischen Tafelmalerei*, Lipsa, 1911; lo



Fig. 1. — Duccio, *Maestà*, prospetto, 1308–1313, Siena, Museo dell'Opera del Duomo.

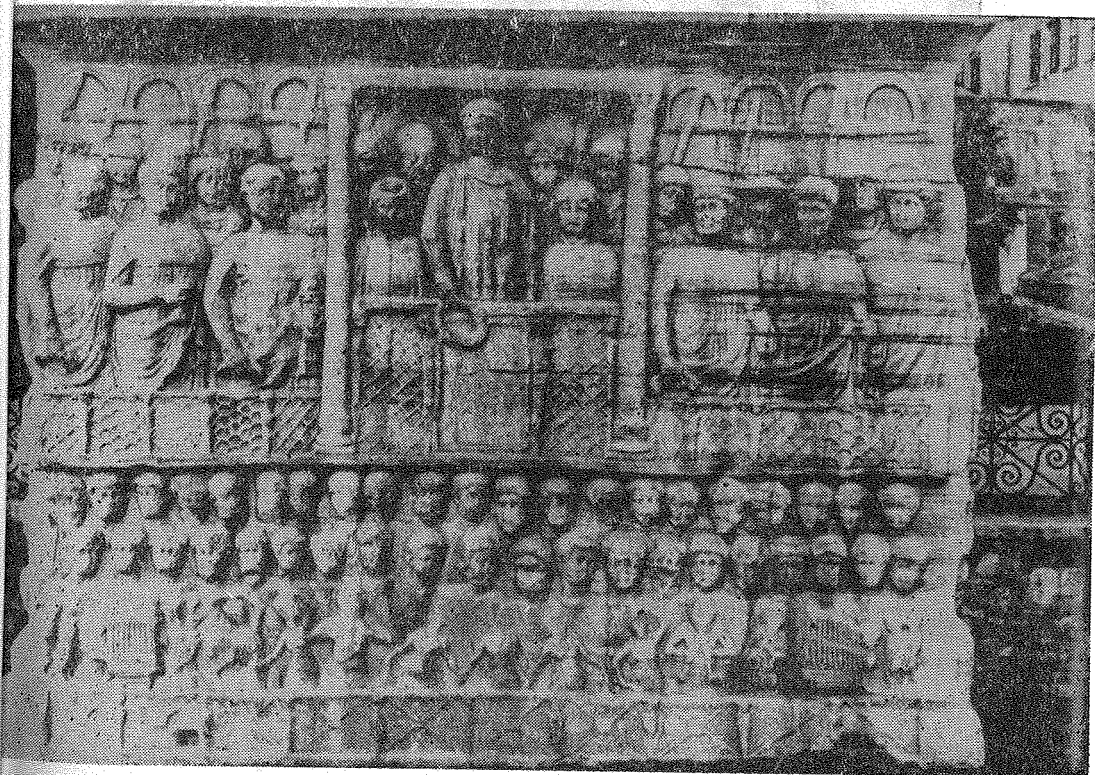


Fig. 2. — *L'Obelisco del Hippodromo*, sec. IV, Istanbul, At-Meidan, particolare.





Fig. 3. — Inno Akanthistos, stroffa XXIV, Monastero di Marko, inizio del XIV secolo.

tedicesimo secolo e l'evoluzione, prettamente italiana della pittura su tavola, legata alla decorazione della pala d'altare, diffusa in Occidente. Quest'ultima, così come comincia a prender terreno nella Toscana del Duecento si trova già in una stretta connessione col mondo bizantino<sup>9</sup>. L'intento narrativo che si fa notare nelle ancone e nei paliotti duecenteschi trova il suo corrispondente preciso nel contemporaneo sviluppo compositivo delle icone bizantine. Lo stesso Duccio risente questo sviluppo nella sua opera dove si può notare un preciso *iter* dall'icona singola (Madonna di Crevole, Madonna Rucellai) al dittico e al trittico (Madonna dei Francescani<sup>10</sup>, Trittico di Londra) ad un'articolazione più complessa: ancona con predella (*Maestà* del 1302)<sup>11</sup>, polittico (Polittico n. 28, Siena), per toccare l'apice della complessità compositiva nella grande *Maestà*.

Se già l'apparizione della predella fa sorgere problemi del tutto nuovi in Italia, per la pittura su tavola, l'articolazione della *Maestà* si trova quasi isolata nella cultura figurativa dei primi del Trecento. Urge però in questo momento di sottolineare un fatto di estrema importanza: l'*iter* parallelo che l'icona compie nel mondo bizantino, e soprattutto l'evoluzione del complesso delle icone, legata all'evoluzione del *templon*, che si sta accelerando proprio in questi anni portando alla formazione dell'Iconostasi.

Non dobbiamo però trascurare i problemi assai complicati che sorgono se prendiamo in considerazione il posto di ciascun tipo di decorazione ad icone mobili, rispetto all'altare.

La *Maestà* di Duccio è una "pala" che si ergeva nella parte superiore della tavola sacrificale. L'iconostasi, così come si sta sviluppando in

stesso, *La pittura senese del Trecento*, Bologna, 1930; C. Brandi, *Duccio, Firenze*, 1951, E. Carli, *Duccio*, Milano, 1961, e *Duccio Di Buoninsegna, l'opera autografa*, Firenze, 1975, V. I. Stoichiță, *Ucenicia lui Duccio di Buoninsegna, Studii despre cultura figurativă a secolului al XIII-lea*, Bucarest, 1976.

<sup>9</sup> Per l'evoluzione della pittura su tavola in Italia, vedi E. B. Garrison Jr., *Italian Romanesque Panel Painting. An Illustrated Index*, Firenze, 1949; H. Hager, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen hoch Altarretables*, Monaco, 1964; M. Cămer-George, *Die Rahmung der toskanischen Altarbilder im Trecento*, Strasburgo, 1966. Per l'importanza delle icone bizantine a dittico, trittico, o polittico per l'Italia, vedi Tania Velmans, *Rayonnement de l'icône au XII<sup>e</sup> siècle et au début du XIII<sup>e</sup> siècle*, in *XV<sup>e</sup> Congrès International d'Etudes Byzantines*, Atena, 1976, pp. 195-227 (specialmente pp. 226-227), J. Brink, *Measure proportion in the monumental gabled altarpieces of Duccio, Cimabue and Giotto*, in "Racar", 4, 1977, p. 69-77.

<sup>10</sup> Che la piccola "Madonna dei Francescani" fosse in origine parte di un trittico è stato già suggerito da E. B. Garrison, *A New Devotional Panel Type in Fourteenth-Century Italy*, in "Marsyas", III (1944-1945, ma 1946) pp. 15-70 e lo stesso, *A Ducciesque Tabernacle at Oxford*, in "The Burlington Magazine", 1946, pp. 214-223.

<sup>11</sup> Se il dittico, il trittico e l'ancona (con scene narrative intorno alla rappresentazione centrale) sono già ben noti alla pittura del Duecento, l'origine e lo sviluppo della predella sono meno chiari. Come nota giustamente J. H. Stubbeltine, *Duccio's Maestà of 1302 for the Chapel of the Nove*, in "The Art Quarterly", XXXV, 3, 1972, pp. 239-268 (qui, p. 255 e ssg.), sulla scia di Hager, *op. cit.*, p. 113 ep. 192, n. 94, la *Maestà* del Palazzo Pubblico (1302) (vedi il documento del 4 dicembre 1302, Siena Archivio di Stato, Biccherna, n. 117, c. 375: "... una tavola o vero *Maestà* che fecie et una predella che si posero nell'altare ne la casa de' Nove...") è, accanto alla contemporanea tavola di Cimabue ordinata nel 1301 per l'Ospedale di Santa Chiara a Pisa ("tabulam unam colonellis tabernaculis et predula pictam storiis divine maestatis beate Marie Verginis apostorum angelorum et aliis figuris et picturis..."), il primo esempio conosciuto da documenti di ancona con predella.

Notiamo a titolo di curiosità l'ipotesi di F. Bologna, *La pittura Italiana delle Origini*, Roma, 1962, p. 130 secondo la quale la grande *Maestà* di Duccio (1311) non sarebbe altro che una copia della tavola di Cimabue, ordinata nel 1302.

questi tempi tende ad occludere completamente la vista dell'altare, isolato d'ora in poi nelle chiese ortodosse in uno spazio sacro per eccellenza. Accanto a questi fatti dobbiamo notare anche la diffusione (accentuata in Toscana da una ricca decorazione narrativa) dell'*antependium* già in uso dai primi tempi cristiani, e che in Italia darà la forma specifica del paliotto. Lo studio della composizione della Maestà si deve rivolgere a tutti questi ipotetici antenati di cui essa rappresenta forse la sintesi più alta: "pala", paliotto, *templon*<sup>12</sup>.

Cominciamo, come è lecito, dalla icona posta sull'altare. Essa è una cosa assai rara in Oriente perchè si inserisce in un contesto dottrinale poco adatto alla concezione bizantina della immagine. In tutto il mondo cristiano la "pala" è d'altronde una "invenzione" piuttosto recente. Dato il ruolo del tutto eccezionale che l'altare ha nell'edificio cristiano, esso doveva essere — e lo fu per secoli — spoglio di ogni immagine. L'eucarestia è il simbolo più ricco della Storia Sacra, l'immagine, in questo caso, è pleonastica ed anzi, pericolosa: sull'altare essa sfiora appunto (nella concezione ortodossa) l'idolatria. E per questo che la "pala" sorge molto tardi, il primo esempio noto essendo la Pala d'Oro di San Marco, comandata all'inizio del dodicesimo secolo (1105) a Costantinopoli<sup>13</sup>. L'accesso delle immagini sulla parte superiore dell'altare è un processo lento in cui hanno un'importanza basilare la decorazione iconica dei vasi di culto e dei Vangeli ed il culto delle reliquie<sup>14</sup>. Nello stesso tempo, come ha notato E. Barbieri, una grande importanza ebbe il contatto fra altare ed immagini murali nel caso dell'altare addossato al muro, sopra le tombe dei martiri. Da qui, dalle immagini fisse sovrastanti l'altare, a quelle mobili, c'era soltanto un passo<sup>15</sup>. E però il passo non si compie che molto più tardi, e probabilmente solo attraverso il culto delle reliquie, le quali a partire dal periodo carolingio cominciano qualche volta ad essere messe sull'altare<sup>16</sup>. Il reliquario, spesso figurato, sembra essere il primo passo decisivo verso l'accesso dell'immagine sull'altare. La Maestà della Sainte Foy di Conques è appunto uno di questi primitivi esempi. Ma il fatto più degno di essere notato è forse quello che il reliquario aniconico, fatto apposta per ornare la parte superiore dell'altare — come ad esempio "L'Escrin de Charlemagne", viene elaborato su una struttura compositiva di

<sup>12</sup> Otto Demus, *Byzantine Art and the West*, New-York, 1970, pp. 208—210, sottolinea l'importanza del trapasso da paliotto a pala d'altare, in Occidente (XII—XIII secolo) come processo parallelo al chiudersi dello spazio sacro dalla parte della iconostasi bizantina.

<sup>13</sup> Stando però ai testi le immagini avrebbero avuto già accesso sull'altare nel secolo precedente. Nessun esempio ci è però pervenuto da questo periodo vedi J. Braun, *Der christliche Altar*, Monaco, 1924, vol. II, p. 279).

In ciò che riguarda la "Pala d'oro" dobbiamo notare gli elementi che ci portano verso un'epoca più remota: l'esistenza documentata di una più antica "pala", quella di Piero II Orsola, e l'origine, anteriore al trasporto in Italia, della "nuova pala".

<sup>14</sup> Come ha dimostrato con acume E. Barbieri, *Les Images, les reliques et la Face Supérieure de l'autel avant le XI<sup>e</sup> siècle*, in "Synthronon. Art et Archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age. Recueil d'Etudes par André Grabar et un groupe de ses disciples. Parigi, 1968, pp. 199—207, saggio che ci ha offerto molti suggerimenti preziosi.

<sup>15</sup> Si deve aggiungere a tutto ciò anche l'uso, documentato nel XII e XIII secolo (Bač-kovo, Samari, Žiča) delle immagini dipinte in affresco di "icone", rappresentanti santi in busto, nella zona absidale, dell'altare. Queste immagini sono alla origine dei busti di santi sui paliotti e sulle pale toscane (vedi Tania Velmans, *Le Rayonnement*, cit., p. 202—203, fig. 3 XLII, e O. Demus, *Byzantine art and the West*, p. 210).

<sup>16</sup> E. Barbieri, *art. cit.*, p. 201—202.

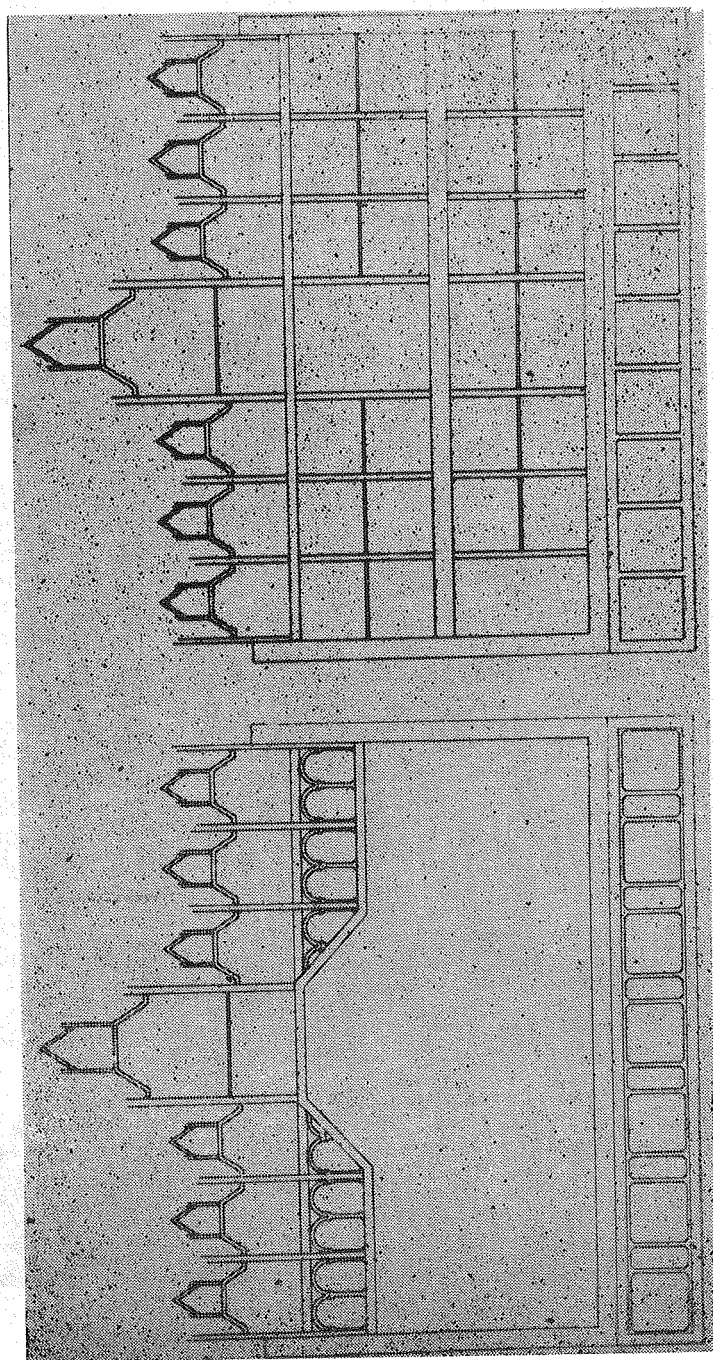


Fig. 4. — Schema della *Maestà* (recto e verso), apud White.



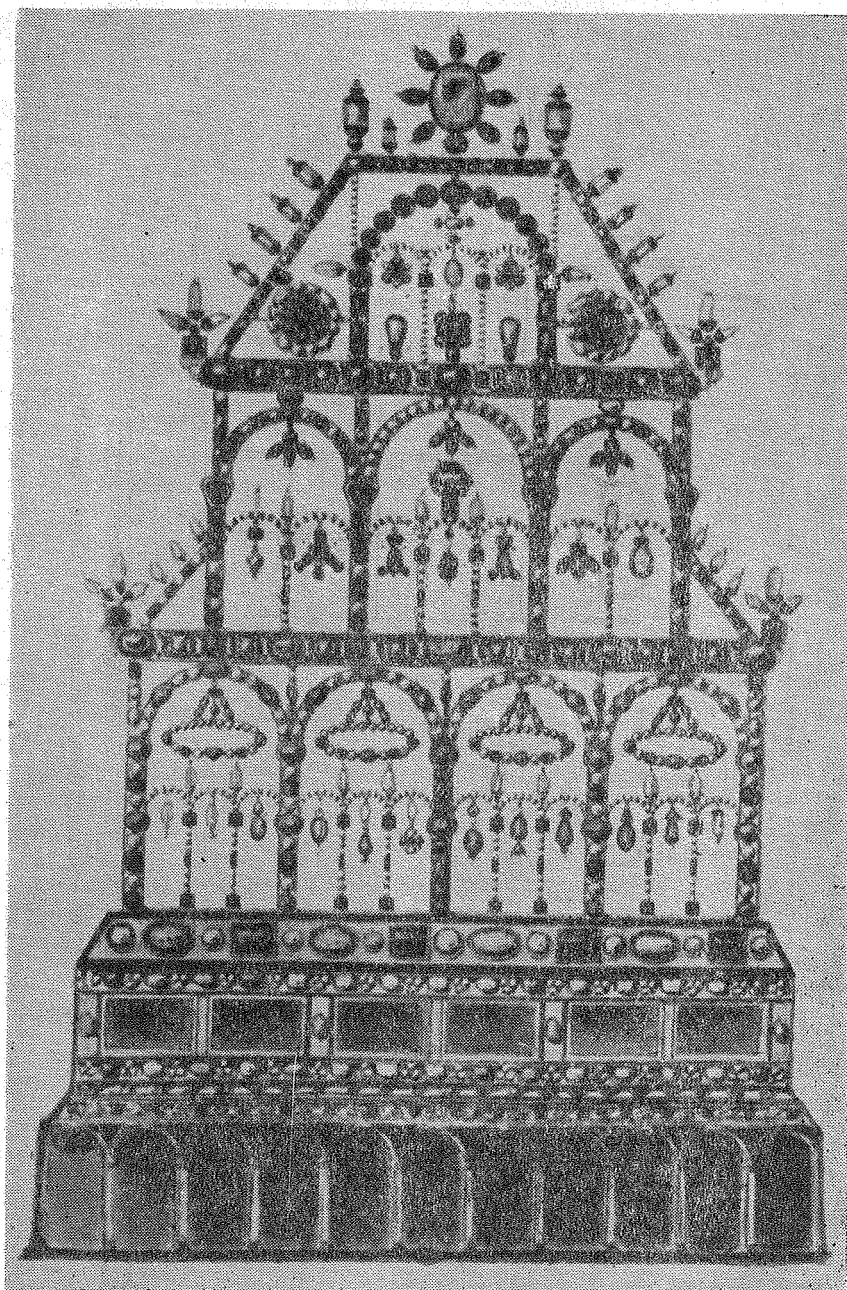


Fig. 5. — *"L'escrin de Charlemagne"*, acquarello del Settecento.

stampo architettonico che sarà poi propria anche del "design" della *Maestà* di Duccio.

In ciò che riguarda l'uso dei paliotti le cose sono un po' più semplici, data la loro diffusione in Occidente durante tutto il Medioevo. I grandi esempi senesi anteriori a Duccio (Paliotto di San Pietro, Paliotto di San Giovanni Battista) ebbero un ruolo di non scarsa importanza nella formazione del tipo di decorazione narrativa che sarà poi anche quella della *Maestà*<sup>17</sup>.

La grande complessità della composizione della *Maestà* non si può però spiegare solo con l'appello alla tradizione della icona posta sull'altare o con il precedente della struttura compositiva dei paliotti. Una presa in considerazione dei problemi dell'icona mobile bizantina si impone con necessità.

La stessa pala d'altare pre-duccesca, riflette senza dubbio le trasformazioni dell'icona bizantina durante il Dodicesimo e il Tredicesimo secolo. Come gli studi recenti hanno messo in luce, anche il mondo bizantino ha conosciuto, eccezionalmente, l'uso delle icone messe sopra l'altare<sup>18</sup>. Una tarda testimonianza, l'affresco di Sucevitza che rappresenta "La deposizione del Velo e del Cintolo della Vergine" ci mostra come l'ambito bizantino fosse permeabile a tali influenze<sup>19</sup>.

Va però notato che anche in questo caso (l'affresco di Sucevitza) siamo di fronte ad una chiara connessione tra immagine figurativa (La Vergine Chalcopratria) e culto delle reliquie (cintolo, Velo) la stessa connessione dunque che portò alla formazione della pala occidentale. Solo che l'evoluzione del *templon* frena il diffondersi delle icone poste sull'altare per concentrare l'invenzione compositiva nella zona antistante la sacra tavola<sup>20</sup>. Pala d'altare e iconostasi non possono infatti sussistere simultaneamente, per ovvie ragioni legate alla pratica liturgica e a quella dell'immagine. Le due espressioni maggiori della pittura su tavola svilupperanno dati iconografici essenzialmente diversi. Una certa interferenza riguardante i problemi dell'articolazione si può però notare, a cominciare proprio dal momento in cui, una volta separati, il *templon* e la pala si avviano verso un complicarsi della loro struttura.

Studi recenti dedicati all'icona degli ultimi secoli della cultura bizantina hanno dimostrato che, contrariamente a quanto si pensasse fino a poco tempo fa, l'iconostasi — come struttura compositiva complessa a più icone, si sviluppa in seguito ad un lento processo, iniziato già nel Decimo o Undicesimo secolo, che si sta accelerando nel Tredicesimo<sup>21</sup>, ossia

<sup>17</sup> Vedi J. White, *Measurement*, p. 547-550 e V. I. Stoichiță, *Ucenicia lui Duccio*, pp. 36 e ssg.

<sup>18</sup> Un elenco delle testimonianze in questo senso si trova in T. Velmans, *Rayonnement*, pp. 219-221.

<sup>19</sup> L'affresco di Sucevitza (fine del Sedicesimo secolo) viene giustamente invocato dalla Velmans, *Une illustration inédite de l'Acatiste et l'Iconographie des Hymnes liturgiques à Byzance*, in "Cahiers Archéologiques", XXII, 1972, p. 160 e fig. 36 e *Rayonnement*, p. 220 e fig. 24. Un esempio simile si trova a Poganovo e riguarda l'icona della Santa Faccia (vedi A. Grabar, *La Sainte Face de Laon*, Praga, 1930, fig. 15).

<sup>20</sup> Tania Velmans, *Rayonnement*, p. 220.

<sup>21</sup> Vedi A. Grabar, *Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après les monuments de Yougoslavie*, in *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, Parigi, 1968, vol. I, pp. 403-411;

proprio nel momento in cui l'Italia centrale viene investita da una nuova ondata di bizantinismo. Sappiamo che già nella seconda metà dell'Undicesimo secolo l'abate Desiderio fece venire a Montecassino da Costantinopoli un *templon* ornato da cinque icone sull'architrave, un vero incunabulo dunque di ciò che sarà il complesso di icone di due secoli più tardi.

M. Chatzidakis<sup>22</sup> ha già notato il fatto che tra polittico bizantino ormai in uso nell'undicesimo secolo, icone di architrave e pittura d'altare italiana esiste una indubitabile connessione. Questa connessione investe perfino gli aspetti iconografici.

Le Feste sono il tema prediletto del complesso di icone mobili bizantine. Nello stesso tempo la croce dipinta italiana, tanto diffusa nel Duecento sembra un riflesso diretto dell'uso bizantino del crocefisso sovrastante il *templon*<sup>23</sup>, legato al ciclo della Passione ivi dipinto.

Il verso della *Maestà* di Duccio ci sembra riflettere la ripresa, in una sede dottrinale diversa, del fregio di icone dell'architrave del *templon*, dove il Dodecaorton occupava la maggior parte. Esiste però certamente una connessione con la illustrazione dei Vangeli miniati, che fecondò anche la disposizione delle scene dell'architrave. Rimane però come indubbio il fatto che il Dodecaorton dell'incipiente iconostasi costituisce l'esempio più complesso di icone su tavola che possa essere richiamato quando si cerchi di chiarire l'origine della *Maestà*. Nello stesso tempo dobbiamo notare che il *templon* comprendeva spesso accanto alla Deesis, delle scene illustranti la vita della Vergine<sup>24</sup>. E' questa la disposizione del cuspidale della *Maestà*, di cui purtroppo è proprio la scena centrale che è andata perduta. Notiamo che l'idea dell'*Intercessione*, fondamentale per questa parte del *templon*, sussiste anche nell'opera duccesca, ed anzi ne rappresenta il substrato teologico principale. La più chiara connessione è però rappresentata dalle mezze figure degli apostoli, sovrastanti la Vergine in trono. In questo caso la derivazione della composizione dell'epistilio del *templon* si impone con evidenza.

Possiamo dunque tentare di fare le somme dei fatti che sembrano formare il fondamento del *design* della *Maestà*. Essi sono: la tradizione italiana della pala d'altare, legata da una parte alla evoluzione dell'icona bizantina e dall'altra parte alla forma tradizionale in Occidente della decorazione della tavola sacra; a ciò si aggiunge un influsso (accentuato rispetto agli esempi italiani anteriori) del sistema complesso in cui le icone bizantine sembrano legarsi specialmente dal Dodicesimo secolo in poi, e — soprattutto l'influsso del tipo della decorazione del *templon* a icone mobili che si avvia proprio in questi tempi verso la disposizione dell'iconostasi. Legato a quest'ultimo fatto si può notare anche il carattere di

C. Walter, *The Origin of the Iconostasis*, in *Eastern Churches Review*'', III, 3 (1971), pp. 251—265; M. Chatzidakis, sub voce *Ikonostas*, in *Reallexikon zur Byzantinischen Kunst*, Stuttgart, 1973, pp. 325—354; idem, *L'Evolution de l'Icône aux 11<sup>e</sup>—13<sup>e</sup> siècles et la transformation du Templon*, in *XV<sup>e</sup> Congrès International d'Etudes Byzantines, Rapports et Co-Rapports*, III, *Art et Archéologie. Byzance de 1071 à 1261*, Atene, 1976, pp. 159—191 (con bibliografia); Gordana Babić, *La décoration en fresque des clôtures de chœur*, in "Zbornik za Likovnoe Umetnosti", 11, 1975, pp. 3—49.

<sup>22</sup> *L'Evolution de l'Icône*, pp. 178—179.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 179.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 178.

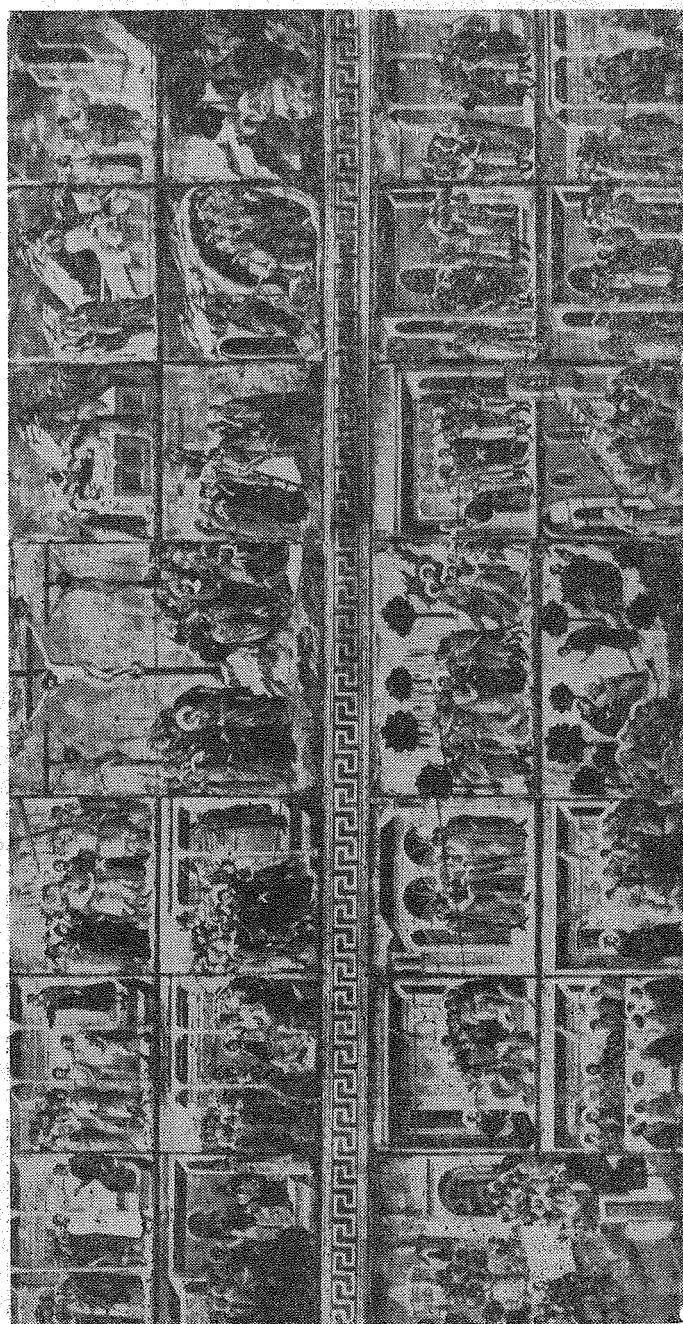


Fig. 6. — Duccio, *Maestà*, verso (senza coronamento e predella).





Fig. 7. — Duccio, *Maestà*, particolare dalla "Negazione di Pietro".

"termine medio" che la *Maestà* assume rispetto alla pittura ed alla miniatura<sup>25</sup>.

Le differenze dovute al ruolo diverso assunto dall' iconostasi, dal paliotto e dalla pala d'altare spiega l'adozione di un programma iconografico specifico nella *Maestà*, che dalla iconostasi o dal paliotto non prende che soluzioni di composizione o soluzioni iconografiche isolate, che saranno poi reintegrate in un ordine dottrinale diverso.

Se l'iconostasi sorge come necessità di aumentare il mistero intorno al sacrificio liturgico, chiudendo, nella fase finale della sua evoluzione, l'accesso visivo all'altare, la Pala di Duccio posta *sull'*altare viene integrata nello spazio sacro, partecipando in un modo specifico allo svolgersi del sacrificio liturgico. Nello stesso tempo un fatto di grande importanza è quello riguardante lo sdoppiarsi della parte raffigurata, il tergo ricevendo, il più ricco complesso narrativo, riservato, nell'iconostasi e nei paliotti al recto.

Le icone a doppia faccia — soprattutto icone di processione — non erano affatto estranee al mondo bizantino, ma il fatto nuovo, implicato dalla composizione delle scene della *Maestà* è quello che si sottintende in questo caso: un periplo obbligatorio dello spettatore intorno alla grande ancona, e dunque, introno all'altare. Si deve notare, anche in questo caso, la somiglianza dell' atteggiamento di fronte all'immagine con quello di fronte alle reliquie, atteggiamento che — come si è visto — sta proprio all'origine della pala d'altare.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 189.

Nel caso della *Maestà* i fatti in proposito sono eloquenti ed assai significativi. Il capolavoro di Duccio, ordinato nel 1308, doveva sostituire l'antica ancona della "*Madonna delle Grazie*" icona miracolosa, dato il fatto che fu essa a portare la vittoria dei senesi a Montaperti. La stessa "*Madonna delle Grazie*" (detta anche „del Voto”) aveva sostituito la più antica "*Madona degli occhi grossi*", il più antico — a quanto sembra — *palladium* di Siena.

A questo punto due sono i fatti che vanno ricordati. Il primo riguarda la primitiva *Madonna*, la quale era un'opera di „mezzo taglio”, una specie dunque di „picto-scultura”, simile tecnicamente agli antichi paliotti. Il trasferimento dei modi dell'*antependium* a quelli della pala (fatto verificato anche nella cultura fiorentina del Duecento nell'opera di Coppo di Marcovaldo) sembra molto chiaro. Nello stesso tempo emerge ancor una volta come la terza icona d'altare (la *Maestà* di Duccio) fosse il risultato di una contaminazione con l'evoluzione delle icone mobili. Il secondo fatto riguarda il significato delle pale messe sull'altare del Duomo senese. La successione "*Madonna degli occhi grossi*" — "*Madonna delle Grazie*" — *Maestà* di Duccio dimostra l'evoluzione del gusto pittorico senese. La „potenza” dell'immagine va però trasmessa. Tutte e tre ricalcano il tipo dell'Odegitria ed hanno il carattere di vittoria che le avvicina alla Nikopios. Questo fatto viene ancor più sottolineato dalla confusione fatta già nei tempi antichi tra "*Madonna degli occhi grossi*" e "*Madonna delle Grazie*"<sup>26</sup>. Nella Cronaca anonima del 1310 (1311) dove si parla del trasporto dell'ancona duccesca sta scritto che: "... funne levata quella la quale sta ogi a l'altare di S. Bonifazio, la quale si chiama la Madonna degli occhi grossi e Madonna delle Grazie. Or questa Madonna fu quella la quale esaudì el populo di Siena, quando furo rotti e fiorentini a Monte Aperto"<sup>27</sup>.

La confusione era già in atto agli inizi del Trecento. Nel passo relativo della Cronaca di Niccolò di Giovanni di Francesco Ventura, sul quale attirò giustamente l'attenzione il Brandi<sup>28</sup>, viene messa in luce proprio questa fusione: „Ma prima che io vada più innanzi ti voglio avvertire d'una cosa, cioè: la Madonna, che stava all'altar maggiore in Duomo, là dove fu fatta tale donazione, era una volta più piccola e molto antica con figura di nostra Donna di mezzo taglio, cioè di mezzo rilievo, e così le figure d'intorno: la quale sta attaccata al campanile dentro in Duomo, a lato alla porta del perdono senza altare, e quella è la Madonna, a cui fu fatta tale donazione. Poi si fè quella che della tavola con quello bello adorno d'intorno per onorare bene la nostra Donna, come quella che merita quello e più dono per la grazia che ella fe' alla città di Siena e a'suoi cittadini”<sup>29</sup>.

Il tramandarsi di entrambe le tavole, nella memoria della Città, sotto lo stesso nome, dimostra che non tanto il contenuto dell'immagine era cambiato, quanto la forma. Il cambiamento avveniva „per onorare bene la nostra Donna”. L'Odegitria era però *la stessa*.

<sup>26</sup> C. Brandi, *op. cit.*, p. 120 e ssg.

<sup>27</sup> Cf. G. Milanese, *Documenti per la Storia dell'Arte senese*, I Siena, 1854, p. 169.

<sup>28</sup> *Op. cit.*, p. 122.

<sup>29</sup> *Apud* Brandi, *op. cit.*, loc. cit.

La seconda sostituzione, quella duccesca, doveva essere anche essa solo di ordine estetico, ma senza influire (se non casomai, positivamente) sulla potenza dell'immagine. La *Maestà* di Duccio doveva cioè conservare il più fedelmente possibile gli attributi miracolosi della "*Madonna degli occhi grossi*" — "*Madonna delle Grazie*". Essa stessa era una "*Madonna del Voto*". L'iscrizione del recto della Maestà è assai chiara in questo senso: MATER SCA (= sancta) DEI SIS C(A)USA SENIS REQUIEI SIS

DUCIO VITA (T)E QUIA PINXI(T) ITA

("O, Santa Madre di Dio, sii causa di pace per Siena, sii vita per Duccio, poichè egli ti ha dipinta così").

A parte l'invocazione civica alla "potenza" dell'icona si nota subito l'inserzione di gusto "moderno" delle preghiere del pittore. Ci sembra sorgere in questa inserzione anche qualcosa dei mobili che portarono alla sostituzione. Attraverso l'iscrizione si prega dunque la Madre di Dio di vegliare sulla città (come fecero però anche le precedenti Madonne), di vegliare anche sull'artefice perchè "egli ti dipinse così" — vale a dire quasi: "più bella di prima". L'iscrizione investe però anche un altro aspetto: non solo quello dell'*eccellenza*, ma anche quello della "*dottrina*". Vale la pena qui di riportare il passo, relativo alla commanda, della Cronaca del 1313:

"E anco nel detto tempo e della Signoria predetta si fornì di fare la tavola dell'altare maggiore e fonne levata quella la quale sta oggi a l'altare di S. Bonifazio [...] e in questo modo fu promutata la detta tavola, perchè fu fatta quella nuova, la quale è molto più bella e divota e maggiore, ed à da lato dietro el Testamento vecchio e nuovo"<sup>30</sup>.

Che la *Maestà* fosse "più bella e maggiore" non stupisce nessuno. Il qualificativo di "più divota" dà però da pensare. Il cronista viene però nel nostro aiuto quando aggiunge "e à da lato di dietro el Testamento vecchio <sup>31</sup> e nuovo", fatto che sembra sottolineare tutti i qualificativi della Maestà e dunque anche il carattere "più divoto". Questa osservazione non fa altro che sottolineare il carattere di intercessione della rappresentazione della Vergine, l'importanza del legame fra vera e propria Maestà e storie di Cristo, il legame già chiarito dal Grabar <sup>32</sup>, tra iconografia mariologica e iconografia della Parusia.

L'importanza della Vergine per la città di Siena sorge a tutti i livelli della lettura dell'opera. Anzi, anticipando, possiamo dire che la maggior parte dei caratteri distintivi — teologici od estetici — della *Maestà* sono dovuti in gran parte al suo carattere di *comanda cittadina*, che arricchisce con un nuovo termine, la dualità bizantina tra cosiddetta arte "aulica" e cosiddetta arte "monastica".

<sup>30</sup> G. Milanesi, *op. cit.*, *loc. cit.*

<sup>31</sup> Si tratta senz'altro di un errore che passerà poi anche nella storiografia artistica (Ghiberti, Vasari). Dal Vecchio Testamento sono rappresentate solo le figure dei profeti che prefigurano la Storia di Cristo. Esse per di più si trovano sul recto della Maestà e non sul tergo.

<sup>32</sup> A. Grabar, *L'Iconographie de la Parousie*, in *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, I, pp. 569-582: "Autant que la poésie mariologique, l'iconographie de la Mère de Dieu a pour objet principal, et jamais épuisé, l'apparition sur terre de Dieu incarné (les images de piété qui mettent l'accent sur le rôle d'intercesseur réservé à la Théothocos insistent moins, mais supposent aussi ce thème de base). Il ne serait donc nullement paradoxal d'affirmer que l'iconographie médiévale de la parousie est tout d'abord l'iconographie mariologique, ou inversement, que l'iconographie mariologique est essentiellement une iconographie de la parousie" (p. 575).

coinvolta in una specie di *sacra rappresentazione* permanente, tipicamente occidentale. La pala, costruita secondo un misto *design* bizantino-occidentale doveva chiaramente sostituire con la sua complessa figuratività la mancanza di pitture — inevitabile in una chiesa gotica. L'unico fatto pittorico degno di attenzione era a quei tempi il grande "occhio" della vetrata duccesca (1287) <sup>38</sup>. E sembra molto probabile che nello spettacolo finale vetrata, „macchine" e *Maestà* fossero in una stretta correlazione, fatto che risulta anche dalla tavoletta di Biccherna del 1482.

L'inventario del 1423 descrive così la zona dell'altare "L'Altare Maggiore (ha) una tavola dipinta da ogni parte co' le figure di Nostra Donna e di più santi, co' le voltarelle da capo in quattro bordoni di ferro, con tre tabernacoletti dentrovi tre agnoletti rilevati e dorati, i quali descendono (cioè si calano) a ministrare a la sancta messa colla eucarestia et lambicchi et pannicello per la mani. E più quattro agnoletti, con candelieri in mano che stanno a servitio de' altare; con una tenda vermiglia per cuprire al detto altare; et una tenda per cuprire la predella con franzie di seta di più colori dipenta in mezzo: con due capsettime dipente che stanno in sul ditto altare con l'arme de l'opera, per pigliare le elemosine e due uova di strizo dinanzi per adornatezza d'esso altare" <sup>39</sup>.

Una precisione importante viene fatta dal *Inventario* del 1435 dal quale sappiamo che i quattro angeli davanti e dietro l'altare erano pendenti: "Quattro agnolotti rilevati pendenti co' candelieri di ferro in mani, de' quali ne stanno due dinanzi all'altare e due di dietro, e quali tengono e cieri che s'accendono al detto altare" <sup>40</sup>.

Benchè i due *Inventari* citati siano tardivi, possiamo supporre che già un secolo prima, cioè subito dopo la sua collocazione sull'altare maggiore, la *Maestà* ricevette il "contorno" teatrale adeguato: da una paga del 28 aprile 1339 fatta dal Camarlingo della Repubblica <sup>41</sup> si sa che uno degli angeli dietro l'altare fu fatto quell'anno.

Sorge qui con evidenza la peculiarità del ruolo liturgico della *Maestà*. Se l'evoluzione dell'icona bizantina si trova strettamente legata alla trasformazione del *templon*, portando alla formazione di un organismo figurativo e drammatico atto a velare e a nascondere il mistero eucaristico, l'evoluzione del polittico verso l'apice costituito dalla *Maestà*, benchè subisca l'influsso incontestabile dello sviluppo della pittura bizantina su tavola, si inserisce in un ordine dottrinale ormai diverso, di chiaro sapore occidentale e cittadino. La *sacra rappresentazione* implica inevitabilmente la partecipazione del devoto, sacrificio liturgico e rappresentazione figurata.

Il *design* della grande Pala risente della struttura architettonica gotica <sup>42</sup>, fatto accentuato soprattutto dai pinnacoli ad angolo acuto <sup>43</sup>. Ma, come abbiamo cercato di mettere in luce, questo non è altro che il frutto dell'evoluzione di uno schema già in uso per il reliquario, fin dal periodo carolingio.

<sup>38</sup> Cf. E. Carli, *Vetrata Duccesca*, Firenze, 1946.

<sup>39</sup> A. Lisini, *loc. cit.*

<sup>40</sup> *Ibidem.*

<sup>41</sup> *Ibidem.*

<sup>42</sup> Cf. C. Brandi, *Duccio*, p. 50.

<sup>43</sup> Cf. J. White, *Measurement, Design and Carpentry*, p. 553.





Fig. 8. — *Massacro degli Innocenti*, Kahriyé Djami, Istambul, 1315–1320, particolare.

letture — la Disputa nel Tempio. Le scene vengono intercalate da figure di Profeti (Isaia, Ezechiele, Salomone, Malachia, Geremia, Hosea), come personaggi vetero-testamentari che hanno prefigurato gli eventi rappresentati<sup>47</sup>. Vale la pena di notare come tutte le scene della predella si riferiscano non solo alla infanzia di Gesù, ma anche (e forse più a ragione) alla vita della Vergine. La prima scena (L'Annunciazione) ci introduce proprio in questo ambito mariologico.

Come la predella, anche il coronamento è stato concepito come complemento della scena centrale della Vergine in Maestà. Vengono qui riportate le scene degli ultimi giorni di Maria: Annuncio della Morte, Congedo di

<sup>47</sup> La presenza dei Profeti sulla predella sembra essere un altro elemento di connessione tra Duccio e la pittura bizantina degli ultimi secoli (vedi per questo A. Grabar, *L'Art de la fin de l'antiquité et du Moyen Age*, II, p. 861).



Fig. 9. — Duccio, *La tre Marie al Sepolcro*, particolare dalla *Maestà*.



Fig. 10. — *La Città di Ai*, prima metà del X secolo, particolare dal *Rotulo di Giosua*, Roma, Biblioteca Vaticana.

Maria da San Giovanni, Congedo dagli Apostoli, Morte di Maria, Funerali di Maria, Seppellimento della Vergine.

La parte meno chiara è quella centrale del coronamento, dove — secondo lo White — si trovavano le scene, oggi perdute dell'Assunzione della Vergine, Incoronazione della Vergine e il Redentore.

Il verso della predella contiene scene del ministero e della vita pubblica di Gesù (Battesimo, Tentazione sul Tempio, Tentazione sul Monte, Vocazione di Pietro e di Andrea, Nozze di Cana, Gesù e la Samaritana, Guarigione del cieco, Trasfigurazione, Ressurrezione di Lazzaro).

Il verso della parte centrale contiene il più ampio ciclo narrativo (ventitre scene) della vita di Gesù tra Entrata in Gerusalemme e Crocifissione. Le ultime scene (Noli me tangere, Incontro ad Emaus) stanno iniziando il ciclo delle Apparizioni il quale continua con sei scene nel coronamento (Apparizione di Cristo a porte chiuse, Incredulità di San Tommaso, Apparizione sul lago di Tiberiade, Apparizione sul monte della Galilea, Apparizione durante la Cena, Pentecoste). Le sei scene venivano probabilmente sovrastate da sei busti di angeli di cui sono stati trovati soltanto quattro. Rimane sempre ipotetica la ricostruzione della parte centrale del coronamento, comprendente — sempre secondo lo White<sup>48</sup> — l'Assunzione di Cristo, Cristo in Gloria, L'Eterno.

Certo, questo disporsi generale, basato sull'ultima ricostruzione, non risolve tutti gli aspetti dell'articolazione delle scene e dunque dell'iconografia dell'opera. Enzo Carli<sup>49</sup> ha già messo in luce i maggiori problemi che sussistono nella ricostruzione. A questi problemi possiamo aggiungere anche qualche dubbio che sussiste ancora nella ricostruzione della predella. Infatti nelle ipotesi di Weigelt, Stubblebine e White il recto della predella avrebbe compreso 7 scene, l'ultima essendo „La disputa nel tempio”. Il fatto strano in questo caso, sarebbe la mancanza del commento pre-figurale dei profeti che accompagna tutte le scene del recto della predella. La chiusura del recto fatta dal profeta Hosea sarebbe più adatta al significato di tutto il prospetto della *Maestà*, dove le scene narrative sembrano centrare l'attenzione sull'apologia della Vergine. In questo senso ci sembra che la ricostruzione della predella proposta dal Cooper<sup>50</sup> sia, per molti versi, ancora attuale.

Lo White<sup>51</sup> appoggia la sua tesi sia con degli argomenti basati sulle proporzioni codificate della carpenteria della *Maestà*, sia con degli argomenti iconografici. Perciò la vera struttura compositiva della predella non potrà essere chiarita se non con l'appoggio di uno studio attentissimo delle possibilità geometriche della composizione.

Prescindendo però da questi punti ancora oscuri si può procedere ad una lettura iconografica dell'opera, dove il rapporto emblematico di Duccio sia con l'arte bizantina, sia con quella “occidentale” si fa di nuovo sentire.

La parte centrale del prospetto rappresenta uno sviluppo di eccezionale complessità del tema della *Maestà* della Beata Vergine. L'origine bizantina del tema non deve esser qui ribadito. Giova però insistere su

<sup>48</sup> Op. cit. p. 55 e ssg.

<sup>49</sup> Duccio Di Buoninsegna, l'Opera autografa, prologo alla scheda 15.

<sup>50</sup> Op. cit. p. 163, ssg.

<sup>51</sup> Op. cit., p. 346.

qualche particolarità della rappresentazione. Prima di tutto dobbiamo ricordare il fatto che nel mondo orientale il tipo della Vergine in trono, circondata non solo da angeli, ma anche da Santi, è assai antico e non si limita solo alla decorazione murale dell'abside. La pittura di icone, fin dai primi tempi, riprende questo tema, ricalcando chiaramente una tipologia dell'arte imperiale. Ed è appunto qui che sorgono i caratteri più rilevanti della rappresentazione duccesca, i quali consistono in un rinnovato gusto per la *pompa triumphalis*.

L'apologia della Vergine trova chiari riscontri nella evoluzione dell'iconografia mariologica bizantina contemporanea. La Vergine della *Maestà* di Duccio non è solo la "Regina dei Cieli" ma anche la Regina — Protettrice della Città di Siena. L'omaggio dei santi padroni viene a sottolineare proprio questo fatto. Liturgia celeste e liturgia terrestre sono strettamente legate<sup>52</sup>, come nella contemporanea pittura bizantina. Ancor di più: lo spazio "polifonico"<sup>53</sup> realizzato dall'immagine viene ad essere investito con un significato paradigmatico: la gerarchia celeste forma il modello perfetto del mondo terrestre. Questa corrispondenza verrà sottolineata con maggior precisione da Simone Martini solo qualche anno più tardi, quando egli doveva iscrivere sui gradini del Trono della *Maestà* di Palazzo Pubblico (1315) i ben noti versi:

"Li angelichi fiorecti, rose e gigli,  
Onde s'adorna lo celeste prato,  
Non mi diletta più ch'è bon consigli ..."

Da qui al "Buon Governo" di Ambrogio Lorenzetti non fu certo che un passo.

Per il momento siamo però in un'ambito strettamente legato alla contemporanea glorificazione della Vergine nel mondo Bizantino, glorificazione che portò proprio in questi anni alla formazione dell'iconografia dello *Sticheron* della Natività<sup>54</sup>, dell'Inno *Akathistos*<sup>55</sup>, e, più tardi del "Rende grazie a te"<sup>56</sup>. Non è dunque azzardato supporre che l'iconografia della *Maestà* abbia tratto le sue radici da un inno liturgico, forse da una

<sup>52</sup> Cf. T. Velmans, *Une illustration inédite*, p. 157.

<sup>53</sup> Cf. C. Brandi, *Duccio*, p. 46 ssg.

<sup>54</sup> Cf. G. Millet, *Recherches sur l'Iconographie de l'Evangile aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles d'après les Monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, seconda edizione, Parigi, 1960, pp. 163 ssg.

<sup>55</sup> Per la composizione dell'Inno, vedi, E. Wellesz, *The "Akathistos"*. A Study in Byzantine Hymnography, in "Dumbarton Oaks Papers", IX-X, 1956, pp. 141-174; idem, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, 1971, passim.

Per l'iconografia dell'Inno: O. Tafrali, *Iconografia Imnului Acatist*, in "Buletinul Comisiunii monumentelor istorice", VII, 1914; I. P. Kondakov, *Iconografia Bogomateri*, II, Pietroburgo, 1915, pp. 70-375 e 333-390; J. Myslievic, *Iconografia akathistu Panny Marie*, in *Seminarium Kondakovianum*, V, Praga, 1932, pp. 97-127; T. Velmans, *Une Illustration...*; Gordana Babić, *L'Iconographie Constantinopolitaine de l'Acatiste de la Vierge à Cozia (Valachie)*, in "Zbornik radova Vizantoloskog instituta", XIV-XV, 1973, pp. 173-189; A. Grabar, *L'Hodigitria et L'Eleousa*, in "Zbornik za likovne umetnosti", 10, 1974, pp. 3-14; *Realleikikon zur byzantinischen Kunst*, Stuttgart, sub voce *Akathistos*.

<sup>56</sup> Cf. A. Grabar, *L'Art de la fin de l'antiquité et du Moyen Age*, II, p. 950, con bibliografia precedente.



*lauda*, variante locale in "volgare", ma più presumibilmente in latino, di qualche poesia liturgica di stampo bizantino.

Il legame possibile fra iconografia della *Maestà* e il contenuto della *laudes* in latino fu già messo in luce dal De Wald<sup>57</sup>, solo che lo studioso prova di dimostrare il carattere prettamente "occidentale" di tale tipo di ispirazione. Fatto sta che, anche se assai diffusa in Italia, la *lauda* trova la sua origine negli inni imperiali della tarda antichità dai quali si sviluppa tutta l'innografia e — come riflesso — l'iconografia della glorificazione di Cristo e della Vergine. Anzi, nel caso di Duccio ci sono molti elementi che — alla stregua della pittura paleologa — dimostrano un riannodarsi con i più antichi esempi.

L'Acclamazione dell'imperatore, così come viene rappresentata ad esempio sull'obelisco del Hippodromo di Constantinopoli, si trova in un rapporto di certa ascendenza con la parte centrale del prospetto: il sovrapporsi delle file di personaggi, l'isolamento della figura centrale, perfino le arcatelle cieche della parte superiore — tutti questi sono elementi che traspaiono nella *Maestà* senese.

Nel mondo bizantino paleologo si sviluppano nello stesso tempo i temi fondamentali dell'illustrazione degli inni liturgici. Lo *Sticheron* della Natività, la cui origine imperiale fu già messa in luce da Grabar<sup>58</sup>, è documentato ormai alla fine del Tredicesimo secolo (Peribleptos di Ochrida, 1295), corrispondente al tipo delle *laudes* e celebra la nascita di Cristo; l'*Akathistos* dimostra di essere già stato elaborato nei suoi dati iconografici essenziali nello stesso periodo<sup>59</sup> (affreschi dell'Olympiotissa di Elasson, attribuiti al decennio 1294—1304, o San Nicola Orphanos di Salonicca, 1310—1320), e illustra il mistero dell'incarnazione, corrispondente al tipo della Glorificazione dell'Imperatore.

Le affinità tra gli intenti illustrativi della *Maestà* di Duccio ed il ciclo dell'*Akathistos* sono troppo rilevanti per non esser messe in luce. Esse trovano probabilmente la loro spiegazione nella matrice comune che sia la *lauda* duecentesca sia il poema di Romano il Melodo trovano negli anni imperiali della tarda antichità. L'*Akathistos* stesso era conosciuto nell'Italia trecentesca, fatto provato dalle miniature dell'Escoriale<sup>60</sup>, pubblicate di recente.

Il proemio (*koukoulion*) dell'*Akathistos* (posteriore come si sa alla composizione di Romano il Melodo)<sup>61</sup> riflette lo stesso atteggiamento di fronte alla Vergine che l'iscrizione già citata, della *Maestà* ducesca: „O, prottetrice, capo del mio esercito, a te la vittoria, liberata dalle mie disgrazie, io, la Sua città, Le dedico questo dono, o, Madre di Dio! Ma Lei

<sup>57</sup> *Op. cit.*, p. 366 e ssg.

<sup>58</sup> *L'Empereur dans l'Art Byzantin*, Paris, 1936, pp. 260—261.

<sup>59</sup> Per la discussione delle origini cronologiche dell'iconografia dell'*Akathistos*, vedi M. Chatzidakis, *Classicisme et tendances populaires au XIV<sup>e</sup> siècle. Les recherches sur l'évolution du style*, in XIV<sup>e</sup> Congrès International des Etudes Byzantines, Bucarest, 1971, Rapports, I, p. 106, n. 38 e T. Velmans, *Une illustration...*, n. 4, p. 131—132. Recentemente A. Grabar (*L'Hodigitria et L'Eleousa*, p. 9) ha suggerito la possibilità della formazione dell'Iconografia dell'*Akathistos* già nel XII secolo.

<sup>60</sup> T. Velmans, *Deux manuscrits enluminés inédits et les influences réciproques entre Byzance et l'Italie au XIV<sup>e</sup> siècle*, in "Cahiers Archéologiques", XX, 1970, pp. 207—233 e *Une illustration*.

<sup>61</sup> Cf. E. Wellesz, *The Akathistos*, p. 147.

che ha una potenza insurmontabile, libera me di tutti i pericoli, finchè io possa gridare: "Salve, sposa non sposata!" (*apud* Wellesz).

La prima parte, quella narrativa, dell'*Akathistos* ha inizio (come la *Maestà* di Duccio) con un appello all'incarnazione e la scena rappresentata sarà, di conseguenza, l'*Annunciazione*.

La parte, narrativa dell'*Akathistos* segue un ordine specifico, con il quale la predella della *Maestà* ha solo pochi tratti comuni<sup>62</sup>. Il sostrato dottrinale però è per molti versi simile, trattandosi sempre dell'evocazione del mistero dell'Incarnazione. La seconda parte dello Inno ha un carattere prettamente celebrativo. Si riprende il tema dello omaggio alla Vergine (o a Cristo), e si fanno di nuovo sentite le convergenze con il prospetto della *Maestà*. Qui, di nuovo, la tipologia delle *laudes* imperiali gioca un ruolo importante<sup>63</sup>. Soprattutto l'ultimo *ikos* e l'ultimo *kontakion* dell'Inno si trova in una stretta connessione con la scena dell'omaggio alla Vergine della parte centrale dell'ancona ducessa<sup>64</sup>. L'iconografia di queste ultime scene che dotta spesso il tipo dell'omaggio alla Icona dell'Odegitria, non è del tutto estranea a quella della *Maestà*; l'isolamento della figura centrale, e la storia della Madonna delle Grazie (variante locale dell'Odegitria) sono il sostegno di tutte queste convergenze.

La corrispondenza con la decorazione delle conche absidiali, che abbiamo già notato nel caso di Duccio, è stata messa in luce ancor per l'illustrazione delle scene finali dell'*Akathistos*<sup>65</sup>. Il tipo stesso della Vergine Odegitria sembra essere strettamente legato alle origini dell'illustrazione dell'*Akathistos*<sup>66</sup>. Secondo André Grabar<sup>67</sup> fu proprio la cerimonia di Giovanni II Comneno a formare la sostanza della illustrazione dell'ultimo *kontakion*.

A questo punto le corrispondenze tra iconografia costantinopolitana e iconografia senese sembrano palmari: l'omaggio va fatto in una fitta

<sup>62</sup> Le prime quattro strofe illustrano l'*Annunciazione*, seguono poi la *Visitazione*, *I rimproveri di Giuseppe*, l'*Adorazione dei Pastori*, la *Partenza dei Magi*, l'*Adorazione dei Magi*, il *Ritorno dei Magi*, *Maria-Luce della Verità*, *Presentazione di Gesù al Tempio*. Con questo finisce la parte propriamente narrativa che si ispira alla Vita della Vergine e alla Infanzia di Cristo. Dobbiamo ricordare in questo luogo le osservazioni di Jacqueline Lafontaine-Dosogne, *Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ*, in *The Kariye Djami, Studies in the Art of Kariye Djami and its Intellectual Background* (Paul A. Underwood Editor), vol. IV, Londra, 1975, pp. 195-241 (specialmente pp. 224-229) riguardanti l'influsso dell'*Akathistos* sull'Iconografia del ciclo della Infanzia di Gesù. Queste osservazioni vengono ad appoggiare la tesi dell'esistenza della convergenza degli intenti illustrativi dell'inno e l'importanza che il ciclo dell'infanzia assume nella predella della *Maestà*. Il posto occupato dalla Presentazione al Tempio, subito dopo l'Adorazione dei Magi può essere, secondo la Lafontaine-Dosogne, un riflesso dell'influsso dell'Iconografia dello *Akathistos*. Nei *Sinaxaria*, il posto usuale della "Presentazione" era dopo la "Fuga in Egitto".

<sup>63</sup> Cf. T. Velmans, *Une illustration*, p. 152-153.

<sup>64</sup> Il testo greco in E. Wellesz, *The "Akathistos" ...*, p. 170. L'ultima strofa suona così: "O, Madre, degna di tutti i nostri canti, tu che hai dato vita al Verbo più santo di tutti i santi, ricevi ora la nostra offerta, libera noi di tutte le sciagure e proteggici della punizione futura tutti quelli che ti gridano: Alleluia!" (*apud* Wellesz), Tania Velmans *op. cit.*, p. 158, sottolinea i legami dell'iconografia delle ultime scene con la miniatura occidentale.

<sup>65</sup> Cf. Kondakov, *op. cit.*, p. 248, 256; O. Tafrali, *op. cit.*, p. 48.

<sup>66</sup> Cf. G. Babić, *op. cit.*, pp. 186-188.

<sup>67</sup> *Ibidem*, pp. 8-11: "La création, sinon de l'Akathiste lui-même, du moins de la "Dédicace", qui le précède, est liée à l'icône de la Théotokos qu'on conservait depuis des siècles au monastère de la Vierge Hodigitria" (p. 8). L'ultimo *kontakion* riprende l'omaggio del prologo.

processione all'immagine più venerata (l'Odegitria) della città (Costantinopoli o Siena). La sacra rappresentazione in cui viene coinvolta l'ancona duccesca è un riflesso della festa liturgica dell'Odegitria (già in atto a Bisanzio nel XII-secolo). La *Maestà* di Duccio ha la stessa potenza della antica madonna "la quale esaudi el populo di Siena, quando furo rotti e' fiorentini a Monte Aperto" — e, ancor più in là, la stessa potenza dell'Odegitria dipinta da San Luca, la quale fin dalla vittoria sui saraceni conservò la sua potenza.

La *Maestà* riflette dunque una interpretazione specialmente italiana dell'omaggio all'Odegitria, omaggio che nei paesi di tradizione bizantina si rinnoverà sempre, in questo periodo, tramite l'*Akathistos*. Molto significativo è anche il fatto che nelle rappresentazioni bizantine compaiono anche i fedeli in una fitta processione. Nella *Maestà* siamo in ambito divino (angeli e Santi), ma questo non impedisce il pittore di rappresentare i Santi Padroni di Siena (dei quali tre sono santi militari) in un atteggiamento, e con una cura ritrattistica, da poter chiaramente dedurre che essi sono gli avvocati di tutti i cittadini senesi. Sorge qui una delle differenze importanti dell'impostazione iconografica duccesca rispetto a quella bizantina. Nella illustrazione dell'ultimo *ikos* dell'*Akathistos* i fedeli sono di solito capeggiati da un imperatore (Heraclio) o da un contemporaneo, per sottolineare il carattere aulico, imperiale, della rappresentazione. Si parte in questo caso dall'antico tema dell'Offerta imperiale<sup>68</sup>. La *Maestà* di Duccio invece, col suo carattere corale, rispecchia una realtà sociale diversa, cittadina, e — in un certo senso — democratica: tutta la città partecipa, attraverso i suoi Padroni all'invocazione fatta alla Vergine.

La novità della *Maestà* di Duccio, rispetto alle altre tavole dedicate alla Vergine fu all'origine di celebri malintesi. L'ampiezza del corteo è — si può dire — unica nelle rappresentazioni italiane del tempo. Fu probabilmente questa la ragione per cui il Ghiberti parlava di una "Incoronazione di Nostra Donna" (fatto ripetuto poi dal Vasari): l'Incoronazione così come veniva rappresentata nel Duecento offriva il *pattern* visuale del prospetto della *Maestà*.

Si può dire che la *Maestà* di Duccio, come l'ultima parte dell'*Akathistos* e come anche lo *Sticheron* della Natività, sottolinea la fusione tra ordine celeste ed ordine terrestre. Tania Velmans ha ribadito di recente questo carattere della poesia liturgica e della sua illustrazione nell'ultimo periodo dell'arte bizantina<sup>69</sup>.

Il coronamento e la predella del prospetto vengono a completare l'esaltazione della Madonna: sulla predella sono figurate le scene dell'Infanzia di Gesù nelle quali la Vergine è sempre presente; il coronamento ne

<sup>68</sup> Cf. O. Treitinger, *Die Oströmische Kaiser und Reichsidee*, Iena, 1938, *passim*; A. Grabar, *L'Empereur*, p. 189 e ssg; T. Velmans *Une illustration*, p. 155 ssg.

<sup>69</sup> T. Velmans, *op. cit.*, p. 157-158: "Devant les processions impériales du Stichère de Noël, ou celles, plus ramassées et souvent immobilisées de l'illustration des dernières versets de l'Acathiste, cette fusion ou ce parallélisme des valeurs étatiques et par conséquent laïques et juridiques d'une part, et celles d'essence religieuse et mystique d'autre part, devrait rester présente à notre esprit. Des nombreuses hymnes chantées précisément à Noël et à Pâques, expriment dans leur jubilation une mystérieuse unité entre le royaume de Dieu sur terre, représentée par l'empereur, et le Paradis promis à l'humanité grâce à la Rédemption, en les situant, pour ainsi dire, sur le même plan".

rappresenta gli ultimi giorni, con una puntuale corrispondenza alla divulgazione dei testi apocrifi <sup>70</sup> fatta dalla *Legenda Aurea* di Jacopo da Voragine. Il verso della *Maestà*, figurando il ministero, la passione e le apparizioni sta a completare il messaggio del prospetto. Per l'intendimento esatto del significato di questa composizione della *Maestà* dobbiamo prendere in considerazione due fatti importanti. Il primo, già ricordato, è quello del legame tra iconografia mariologica e iconografica della Parusia. Il legame diventa ancor più chiaro, grazie alla corrispondenza tra iconografia dell'*Akathistos* e iconografia della *Maestà*, poichè la sedicesima strofa (ottavo *kontakion*) dell'Inno ribadisce proprio il significato parusiaco dell'omaggio degli angeli: "Tutte le nature angeliche furono commosse dalla grande opera della Sua incarnazione; perchè esse vedevano l'inaccessibile, come Iddio, diventato uomo accessibile a tutti vivente con noi tutti e intendendo tutti: Alleluia".

Il secondo fatto riguarda la funzione liturgica della pala duccesca. La grande complessità raggiunta qui dalla pittura su tavola è dovuta a delle condizioni concrete: l'assenza delle possibilità di decoro monumentale in una chiesa gotica. Sulla pala d'altare tendono a concentrarsi tutte le scene narrative che in Oriente erano ripartite in zone ben distinte del muro. E certo il fatto che l'influsso delle icone bizantine e quello delle miniature ebbe un ruolo di non scarsa importanza nella composizione finale della *Maestà*. Resta però fermo — fatto dimostrato anche dalla decorazione già citata della Sacra rappresentazione — che la *Maestà* riprende la funzionalità liturgica della decorazione murale. E' dunque assai lecito considerare il grande sviluppo delle scene narrative come un riflesso di ciò che succede nel mondo bizantino nel Dodicesimo e nel Tredicesimo secolo <sup>71</sup>. Questo non sarà però nel nostro caso un punto a favore della formazione bizantina, anzi costantinopolitana di Duccio. La vera fonte di bizantinismo resta, a quanto crediamo, sia l'icona sia la miniatura. D'altronde un contatto diretto con la pittura murale bizantina poteva avvenire anche a Siena dove gli affreschi, del sottosuolo del Duomo <sup>72</sup> dimostrano l'esistenza a Siena di maestranze al corrente con le regole del decoro monumentale bizantino. L'Italia offriva poi un ampio campo di possibili infiltrazioni, dalla Sicilia, attraverso Roma e Firenze e fino a Venezia, regioni dove la pittura del XII e XIII secolo era largamente rappresentata <sup>73</sup>.

Un riflesso dell'arricchimento dei programmi iconografici bizantini può dunque essere individuato anche nel capolavoro duccesco: l'importanza assunta ora dalle "feste mobili", dai miracoli e dal magistero di

<sup>70</sup> Notiamo però che accanto alle corrispondenze esatte al testo, incontriamo qualche volta delle incongruenze flagranti: ad esempio l'episodio del prete ebreo Jephonia sembra alquanto stranamente malinteso, il prete essendo sostituito da una figura femminile.

<sup>71</sup> Cf. Suzy Dufrenne, *L'Enrichissement du Programme Iconographique dans les Eglises Byzantines aux XIII-e siècle*, in *L'Art Byzantin du XIII-e siècle, Symposium de Sopoćani*, 1965, Belgrado, 1967, pp. 35-46.

<sup>72</sup> Cf. E. Carli, *Affreschi senesi del Duecento*, in *Scritti di Storia dell'arte*, in onore di Ugo Procacci vol. I, pp. 82-93. Milano, 1977.

<sup>73</sup> Ci sembra però molto esagerato il suggerimento dello Stubblebine, *Byzantine Sources*, p. 176 ssg. secondo il quale Duccio sarebbe stato a conoscenza di tutti i grandi monumenti pittorici di stampo bizantino, in Italia, da Sant'Angelo in Formis alla pittura Romana del Duecento e a quella di Giotto a Padova. La mancanza di rapporti stilistici concreti tra Duccio e le dette pitture inferma tale ipotesi. Per ciò che riguarda l'appropriazione dell'iconografia bizantina, essa, certamente, non richiede per niente tale periplo in tutta la Penisola.

Cristo, il complicarsi del ciclo della passione e della resurrezione. Vale la pena di ricordare soprattutto le corrispondenze tra scene di Miracoli e scene di Apparizioni<sup>74</sup> che rispecchiano il succedersi delle celebrazioni liturgiche nel periodo tra Pentecoste e Pasqua. Il rapporto tra predella e parte superiore del verso della *Maestà* sembra esser così più chiaro.

L'iconografia delle singole scene è stata studiata più volte attentamente<sup>75</sup> si deve sottolineare però la libertà<sup>76</sup> della composizione duccesca che sa sfruttare il dato iconografico bizantino, spostando le masse cromatiche, equilibrando i volumi, secondo un rigore immaginativo che è già nuovo, proto-rinascimentale. L'appartenenza di Duccio agli albori della civiltà figurativa italiana si fa qui pienamente sentita.

<sup>74</sup> Cf. G. Millet, *Recherches*, pp. 33-39 e S. Dufrenne, *L'Enrichissement*, p. 42.

<sup>75</sup> Cf. C. H. Weigelt, *Duccio*, pp. 230-250; R. van Marle, *Recherches, passim*, J. H. Stubblebine, *Byzantine Sources, passim*, G. Millet *Recherches*, indice, s.v. DUCCIO.

<sup>76</sup> Cf. R. Van Marle, *Recherches*, p. 53: "Duccio manifeste plus d'indépendance dans ses compositions que Giotto".