

## MOSTRE

### SIMONE MARTINI E 'CHOMPAGNI'

Siena, Pinacoteca Nazionale. 27 marzo-31 ottobre 1985

La mostra è nata come ricognizione fra le opere che appartengono a Siena ed al territorio della sua Soprintendenza, seguendo un programma ben calibrato ma privo di particolari ambizioni. Si è poi ampliata ad alcuni dipinti meno noti come il 'San Ladislao' di Altomonte, il politico di Casciana Alta e la 'Santa Caterina' di una collezione privata fiorentina. Se adesso dal confronto tra le opere di Simone, Lippo Memmi, "Barna" e soci nasce il desiderio che la rassegna potesse essere più ampia, proprio in questo, credo, sta la riprova della sua buona riuscita come momento di confronto fra artisti e tecniche che si poteva fare solamente riunendo i dipinti attorno al 'Beato Agostino Novello' appena restaurato con la consueta attenzione da Edith Liebhauer.

Parallela al convegno di fine marzo, l'esposizione si è proposta piuttosto di aprire nuove vie di indagine sulla bottega memmiana che di trarre conclusioni; la collaborazione dell'ormai collaudata *équipe* senese di Università e Soprintendenza ha portato comunque a risultati che già col catalogo aprono nuovi orizzonti di studio sull'intreccio di collaboratori della bottega di Simone e Lippo Memmi.

L'introduzione al catalogo, di Giovanni Previtali, prende in esame con molta lucidità il problema della bottega, ricordandoci subito che le opere nate in un'unità di lavoro di quel genere non rispondono al concetto moderno di autografia, che rischia, se mal applicato, di divenire fonte di anacronismi ed errori. Basta considerare, a verifica di questa problematica, il senso che si deve attribuire alle firme, che è quello di un marchio di fabbrica (come si è spesso sottolineato per Giotto), per cui non è certamente detto che, apponendo il proprio nome ad una tavola, Simone Martini ne volesse sottolineare l'autografia o che Lippo Memmi si debba riconoscere con assoluta certezza nelle tavole da lui firmate. È interessante osservare che solamente l'Annunciazione degli Uffizi è sottoscritta col nome di entrambi i maestri, che pure lavoravano assieme.

Si sono sempre cercati scadimenti memmiani nelle opere di Simone (unanime, anche negli interventi al convegno, l'individuazione della sua mano nella Madonna al centro del politico di Orvieto), ma c'è anche da chiedersi se l'intervento di Simone non vada individuato in qualche opera in cui il cognato raggiunga la qualità sostenuta della 'Madonna' dei Servi (personalmente, mi porrei la domanda soprattutto per l'anconetta, non firmata, dell'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston). Se ci chiediamo perché l'uno o l'altro dei maestri firma un dipinto, ecco che nasce un nuovo ed interessante campo di verifica.<sup>1)</sup>

Le osservazioni di Previtali sull'organizzazione della bottega ed il valore che si deve attribuire alle firme, sono perciò, molto semplici, ma per niente scontate, e risultano estremamente stimolanti anche per una prima verifica in mostra. Ho esposto nel mio intervento al convegno una serie di considerazioni sulla stesura finale come guida alla identificazione dei collaboratori che lavorano ad una tavola; qui vorrei osservare, in particolare, che il confronto diretto

fra le opere porta ad una revisione completa del *corpus* di "Barna" quale si era andato costituendo in anni di critica stilistica compiuta (duole prenderne atto) quasi esclusivamente sulle fotografie. Gli stessi dislivelli di qualità avrebbero potuto tuttavia mettere in guardia e far pensare che ci si trovava davanti ad una serie di opere dello studio martiniano caratterizzate da una certa eleganza che non era di Lippo Memmi e che andava distinta dalla finezza di Simone. Come tenere altrimenti insieme opere quali la 'Crocifissione e Deposizione' di Oxford (almeno in parte di Simone per Longhi) e la 'Madonna' Kress di Portland, che Berenson dava agli esordi di Bartolo di Fredi e Longhi attribuiva a Paolo di Giovanni Fei?<sup>2)</sup>

Se la necessità di rivedere "Barna" è il risultato più interessante che nasce dal confronto tra le opere esposte, i problemi sono comunque molteplici e, dal rapporto del figlio e del genero con Memmo di Filippuccio, ci conducono fino alle nuove proposte per gli inizi di Simone, alla discussione sulla data e la destinazione del 'Beato Agostino Novello'. Memmo di Filippuccio è presente con le figure dipinte entro compassi che attualmente formano l'alzata degli armadi della sagrestia di San Lucchese a Poggibonsi, e ce lo mostrano in un momento di assoluta routine:<sup>3)</sup> i tempi eroici della vicinanza a Giotto sono lontani, e mosse e tipologie si adeguano alla corrente moda senese, duccesca, anche se nei movimenti, nella costruzione dei panneggi, resta abbastanza da permettere un confronto col più aspro politico del museo di San Gimignano.

Pur trattandosi di pitture dalla stesura molto corrente, destinate alla decorazione di una carpenteria, le figure di San Lucchese si pongono in mostra come importante premessa per il nodo problematico presentato con la 'Madonna' 583 della Pinacoteca senese e con la 'Madonna della Misericordia' di Vertine che "spie" inequivocabili di tecnica e decorazione ci mostrano uscite dalla stessa bottega (diversa da quella di Memmo). La tavola di Pinacoteca, recentemente ristudiata da Giulietta Chelazzi Dini, potrebbe, opportunamente allontanata nel tempo dalla 'Maestà' del 1315, rivelarci un incunabulo duccesco di Simone; unendola alla tavola più modesta di Vertine (della quale è intanto importante e significativo proporre una data nel primo decennio del secolo), la situazione si fa più difficile; solo lateralmente potrà illuminarci sugli inizi della bottega memmiana e, molto opportunamente, Alessandro Bagnoli lascia aperto il problema.<sup>4)</sup>

L'inizio sicuro dell'attività di Simone è perciò costituito dal grande affresco di Palazzo Pubblico completato nel 1315 con una vicenda di graduale e forte maturazione stilistica nel corso stesso del lavoro sulla quale Bagnoli si è soffermato illustrando al convegno i problemi del restauro attualmente in corso: dalle forme dall'iconografia duccesca, Simone (e prima del famoso rifacimento del 1321) matura lo stile che ci è familiare dalla Cappella di San Martino ad Assisi: tempi che sembrano perciò incoraggiare alla datazione di quel complesso prima del 1317 in cui viene canonizzato San Ludovico di Tolosa, che vi è presente solamente nell'arcone di ingresso, dipinto dopo le storie e le figure all'interno del sacello.<sup>5)</sup>

Agli stessi tempi credo risalga la 'Santa Caterina' di collezione privata che, in mostra, ricorda il politico dipinto per Sant'Agostino a San Gimignano e del quale facevano parte i tre 'Santi' di Cambridge e la 'Madonna' di Colonia. La forma, quasi, un po' adirata della santa non agevola la datazione né, una volta preso atto della sua qualità sostenuta, si presta in modo particolare ad analizzare la composizione della bottega a queste date precoci.<sup>6)</sup>

Ciò è invece facile nel Fitzwilliam Museum, dove il 'San Michele' (fig. 1) si presta quasi ad essere sovrapposto a certi particolari degli affreschi di Assisi e dove il confronto tra lui ed il 'Sant'Agostino' (fig. 2) ci fa vedere chiaramente due modi diversi di scegliere e stendere il colore. Il carnato dell'arcangelo è più chiaro per denotarne l'età giovanile, tuttavia è l'anziano fondatore degli Agostiniani che ha il volto più luminoso, dipinto con una stesura non troppo densa di incarnato su fondo verde e pochi tratti di rosa e bruno; la sua testa segue il modulo proporzionale rotondo che torna in molte delle opere dove meglio si riconosce l'autografia di Simone Martini, mentre alcuni tocchi liberi e mossi di biacca (sulle guance canute o per descrivere il riccio del pastorale) sono una delle caratteristiche che più facilmente suggeriscono di riconoscere il pennello di Simone.

La testa di San Michele invece è dipinta con un tratteggio ordinato e scolastico, che è significativamente diverso da come sono rese le mani, rappresentate in uno scorcio molto difficile, sia quella chiusa per impugnare la spada che l'altra in atto di sorreggere la bilancia della piccola psicostasia. Fossero diversi fin dall'origine o siano divenuti così dopo il loro assestamento col tempo, qui i colori sono i medesimi (rosei e luminosi) del volto di Sant'Agostino. Ricorrono cioè dove le parti di resa più difficile fanno intervenire il maestro a cui si riconosce (nell'ambito della bottega) la maggior bravura; chi altri se non Simone? La testa dell'angelo si ricollega invece bene alle stesure che in genere permettono di identificare Lippo Memmi, col gusto per un volume un po' più giottesco di quanto ricorra in Simone, il tratteggio accurato che asseconda ordinatamente il rilievo.<sup>7)</sup>

La collaborazione tra i cognati, con ogni probabilità, risale perciò agli anni tra il 1315 ed il 1317, a prima del viaggio di Simone a Napoli. Tornando alla tavola che si trovava a San Gimignano, credo che si debba osservare come le conclusioni che trae il Frinta dall'esame dei punzoni non siano da condividere. Si tratta (non dimentichiamolo!) del primo esperimento noto di decorazione eseguita interamente con questa tecnica; le grandi impronte che qui costruiscono le diademe e l'ornato lungo il bordo saranno presto sostituite da stampiglie più maneggevoli. La doratura è, certamente, "difettosa" se la confrontiamo alla bella punzonatura del polittico di Orvieto od ai virtuosismi dell' "Annunciazione". Osservando però i diagrammi dello Skaug sulla presenza dei punzoni nelle tavole martiniane, emerge con chiarezza il loro perdurare limitato nel tempo; non c'è quindi da stupirsi se le impronte usate per questo primo esperimento ebbero un seguito limitato nella bottega che, proprio allora, si andava formando con la società tra i figli di Guglielmo ed i figli di Martino.<sup>8)</sup>

Dopo le tracce probabili nel polittico di San Gimignano, Lippo Memmi ci è noto anche con opere dove è lui, specificamente, a dirigere il lavoro; come, al di là della firma ci fa capire la 'Madonna dei raccomandati' di Orvieto, ed, alla data probabile del 1323 proposta da Bellosi e Polzer, il 'Trionfo di San Tommaso' in Santa Caterina a Pisa;<sup>9)</sup> ancora a Pisa, ad una data tramandata come il 1325, Lippo firmava il polittico di San Paolo a Ripa d'Arno al quale appartenevano i santi barneschi di Pisa e Palermo.<sup>10)</sup>

Tali opere ci mostrano situazioni di collaborazione abbastanza diverse; nella tavola orvietana il popolo dei raccomandati ci permette di individuare la stesura poco modellata nelle ombre che caratterizza le due sante affrescate ai lati delle porte di accesso nella Collegiata da San

Gimignano sulle quali richiama adesso l'attenzione Alessandro Bagnoli.<sup>11)</sup> La grande pala pisana ci lascia individuare una mano dal tratteggio rado ma privo dell'eleganza espressiva del primo "Barna" (si vedano gli Evangelisti), mentre la figura del trionfato Averroè dà forse adito ad individuare un collaboratore destinato ad un futuro traino.<sup>12)</sup> San Paolo a Ripa d'Arno ci introduce, poi, nel vivo delle attribuzioni attorno alle quali è stata costruita la figura di "Barna".

La possibilità di mettere a confronto due opere attribuite all'ormai (anagraficamente) fantomatico maestro, la 'Madonna' di Asciano (fig. 3) ed il polittico di Casciana Alta,<sup>13)</sup> (fig. 4) non solo le fa distanziare nel tempo ma, come già accennavo, suggerisce di escludere che le abbia dipinte lo stesso maestro. Come osserva Luciano Bellosi, la tavola di Asciano ha tutti i requisiti per darsi prima del 1320 (si pensi al trono nella tradizione dei grandi maestri marmorari di fine Duecento); attorno ad essa, limitandosi ad opere di cui ho potuto osservare bene la stesura, si riuniscono agevolmente le due 'Sante' della collezione Berenson (in genere stranamente attribuite al Maestro di Palazzo Venezia) ed il 'Redentore' di Douai che ci introduce, perciò, alla collaborazione del Maestro di Asciano al polittico firmato da Lippo Memmi nel 1325. Nei santi in faldistorio che ne costituivano l'ordine principale i panneggi eleganti e frastagliati del 'Sant'Andrea' di Pisa o dei due 'Santi' Chiaromonte Bordonaro richiamano tanto da vicino il mantello della Madonna ascianese da dover escludere che la sua partecipazione al polittico si limitasse alla stesura di un impianto di Lippo. Certe loro assonanze con gli affreschi di San Gimignano, la loro eleganza un po' bacata, sono però esclusive del Maestro di Asciano o non appartengono ad una comune base memmiana?

La data di queste opere resta tutta entro il 1325, se davvero era questa la data del polittico di San Paolo a Ripa, e questa cronologia precoce viene confermata dalle tracce dell'autore della 'Madonna' di Asciano che si individuano nel polittico che tuttora si conserva ad Orvieto. Roberto Longhi conservava una fotografia con gli scomparti con la 'Maddalena e San Paolo' nell'inserito "Barna e affini" e credo che l'elegante fermezza con cui è dipinto l'Apostolo delle genti ci riveli la sua collaborazione.

I confronti a cui mi sono dedicato in occasione del convegno mi suggerivano poi di riconoscere questo maestro fra i collaboratori all'opera nel 'Beato Agostino Novello' e di vederlo, infine, nella stesura del 'San Francesco' della pinacoteca senese che fa parte del polittico destinato a Colle Valdelsa. Un percorso ulteriore, al di là del 1333 dell' "Annunciazione" firmata da Simone e Lippo, negli anni cioè in cui cadono gli affreschi di San Gimignano, diventa estremamente aleatorio. Forse le sue ultime tracce si possono individuare nel tratteggio elegante con cui è dipinto il 'San Giovanni Evangelista' di New Haven, oppure, se questa eleganza non volge troppo all'accademia, si può pensare ad una sua impronta per la 'Sant'Agnese' di Worcester; comunque si resta più nell'ambito del Maestro della Madonna Straus che in quello di "Barna" nel quarto decennio.

È la stesura affidata ad un tratteggio elegante ed espressivo che mi ha suggerito l'individuazione in queste opere del Maestro di Asciano, escludendone altre che pure appartengono a questi anni e sono state attribuite a "Barna". Ribadendo che si tratta solamente di individuare chi ha eseguito la stesura finale del dipinto (non del suo autore in senso assoluto) credo si possa individuare un pittore diverso nella stesura più stanca, anche se sem-



1 - CAMBRIDGE, FITZWILLIAM MUSEUM  
SIMONE MARTINI E LIPO MEMMI (?): SAN MICHELE



2 - CAMBRIDGE, FITZWILLIAM MUSEUM  
SIMONE MARTINI: SANT'AGOSTINO





3 - ASCIANO, MUSEO D'ARTE SACRA - MAESTRO DI ASCIANO:  
MADONNA COL BAMBINO (PARTICOLARE)  
(foto Soprintendenza B.A.S. di Siena)



4 - CASCIANA ALTA (PISA), CHIESA DI SAN NICCOLÒ  
BOTTEGA MEMMIANA: POLITTICO  
(PARTICOLARE)

pre molto evidenziata dal tratteggio, con cui sono dipinte nel 'Trionfo di San Tommaso' di Pisa figure come gli Evangelisti, rivelandoci un modo di pennelleggiare che si ritrova negli affreschi di San Gimignano, in particolari come la testa della Vergine nella 'Natività'. È ancora a lui, piuttosto che al pittore che imposta così elegantemente i panneggi degli Apostoli in faldistorio, che penserei per la stesura dei due 'Santi vallombrosani' di Altenburg, dove solamente quello che volge la testa di tre quarti ha, nell'impostazione, qualcosa che ci rimanda direttamente al Maestro di Asciano.

È nell'ambito dei problemi del terzo decennio che si deve esaminare anche la tavola del 'Beato Agostino Novello', che costituisce il centro della mostra senese. Le indagini di storia agiografica compiute da Max Seidel suggeriscono che entro le celebrazioni del 1324 la tavola si trovasse già sopra il sepolcro del beato: Bagnoli le verifica con l'esame stilistico della pittura e le trova molto convincenti.<sup>14)</sup> L'esame ravvicinato conferma che Simone partecipò alla stesura del dipinto: è sua la testa della figura principale con l'angioletto che porge i suggerimenti soprannaturali; una stesura di qualità altissima caratterizza anche la testa del santo nel miracolo del bambino caduto dal verone. È poi difficile pensare che Simone restasse lontano da invenzioni straordinarie come il paesaggio di rocce da cui si salva il cavaliere caduto nel burrone; di questa storia è avvenuto, anzi, che scontornandola su fondo nero per la copertina del catalogo ci dia una specie di rielaborazione del 'Guidoriccio', estremamente sug-

gestiva come riprova dello spazio martiniano che caratterizza quel capolavoro.

Si riconoscono anche vari collaboratori, fra le situazioni più interessanti si può ricordare la testa della madre che grida, sempre nel miracolo del bambino che cade dal verone, che fa pensare al più calibrato Lippo Memmi; oppure si può prendere in esame la donna elegante che si volge verso lo spettatore nella piccola processione che accompagna il bambino Paganelli miracolato, dove vedrei volentieri "Barna" — Maestro di Asciano.<sup>15)</sup>

L'insieme ha comunque un carattere che deve probabilmente molto anche a Lippo Memmi: mi chiedo se non spetti a lui, al di là dell'esecuzione, la costruzione delle quinte di architettura in cui avvengono i miracoli (di impronta molto giottesca), in anticipo, forse, più sui Lorenzetti che sui paesi incantati dei fondi di Simone.

La 'Madonna' di Castiglion d'Orcia riscoperta alcuni anni fa da Serena Padovani, rivista nell'ottica delle collaborazioni e dei modi di tratteggiare usati dai vari compagni di bottega, diviene una sorpresa.<sup>16)</sup> Si tratta infatti di una opera povera, di una commissione la cui scarsa importanza è testimoniata dall'argento (anticamente meccato) che vi sostituisce l'oro: un tipico prodotto di bottega, dove il Bambino è dipinto con un pennelleggiare assolutamente spersonalizzato e mediocre, mentre l'occhio della Vergine assume una forma troppo accentuatamente arcuata, a delfino. Eppure, se si esamina da vicino il tratteggio del suo volto, ci si accorge che è realizzato con quella stesura libera, irregolare, che si ritrova nei punti in cui Simone

lascia scorgere più facilmente il suo intervento diretto. Imponderabili dei grandi maestri oppure, semplicemente, imprevisi dettati dai tempi di consegna di una bottega medievale: Simone Martini lascia a Lippo Memmi l'esecuzione della Madonna al centro del polittico di Orvieto e ad un collaboratore piuttosto duro la realizzazione dell'altra 'Madonna' del museo della cittadina umbra, eppure interviene in un'opera assolutamente di bottega, destinata ad uno dei centri in cui il Comune di Siena vuole ricordare il proprio possesso mediante la presenza di una tavola inviata dalla città.

Una stesura fortemente autografa è invece quella che ci mostra il 'San Ladislao' di Altomonte; accettandone l'autografia, credo resti implicito datarlo, con Ferdinando Bologna, al 1326, rispetto alla diversa ipotesi del Polzer che ritiene la tavoletta avignonese.<sup>17)</sup>

Dei vari argomenti presi in esame rispetto al committente Filippo Sangineto appare più naturale l'ipotesi che pensa ad una tavoletta dipinta quando egli si trovava al seguito di Carlo di Calabria, a Siena nel '26. L'esame della punzonatura rivela rispondenze suggestive con la tavoletta di Liverpool del 1342 ma, soprattutto, con la 'Crocifissione' della collezione Phillips, che non ha caratteristiche strettamente avignonesi. È troppo pensare che gli stessi punzoni durino dal 1326 al 1342, e quale è la *tabula absentiae* di quelle punzonature più caratterizzanti nelle altre opere che vanno dal '26 agli ultimi anni in Provenza? D'altronde, non saprei davvero se la 'Crocifissione' si debba datare negli anni avignonesi; nell'insieme vi vedrei bene un'opera di impianto martiniano, anche in parte autografa, se la stesura desse una risposta affermativa, ma più alla vigilia dell'Annunciazione che al tempo della miniatura dell'Ambrosiana o del 'Ritorno dal Tempio'.

Con la 'Madonna' dei Servi firmata da Lippo Memmi, col 'Beato Andrea Gallerani' di San Pellegrino alla Sapienza (non ne abbasserei troppo la data) e con i due 'Santi' di Pinacoteca che facevano parte del polittico di San Francesco a Colle Valdelsa siamo ormai attorno a quel 1333 che, per varie circostanze, rappresenta il punto di orientamento cronologico più importante per gli anni avanzati della grande bottega senese.<sup>18)</sup> È infatti la data segnata sull'Annunciazione degli Uffizi, il solo caso noto di opera firmata sia da Simone che da Lippo Memmi; lo stesso anno torna sul 'San Giovanni Battista' Golovin di Lippo e permette di riunire in questo lasso di tempo le Madonne simili a quella di Berlino a cui si accompagnava, quelle nelle quali sembra quasi di voler emulare certe grazie di Simone. Ancora il 1333 è l'anno a cui fa riferimento un'importante notizia rintracciata da Alessandro Bagnoli, la delibera del Comune di San Gimignano di contribuire alla spesa necessaria per coprire con volte la pieve: un termine *post quem* per gli affreschi di "Barna".<sup>19)</sup> Personalmente sono portato a non allontanare troppo gli affreschi da questa data, soprattutto considerando le quinte di architettura dove non si tentano quegli illusionismi lorenzettiani e giotteschi che si insinuano invece nelle opere più originali dei compagni di Simone dopo la sua partenza per Avignone. Mi affascina molto l'ipotesi formulata da Belloni nel catalogo di una firma congiunta dei cognati sulla tavola degli Uffizi per alludere ad un imminente cambio della guardia a capo dello studio senese,<sup>20)</sup> come sembra anche suggerire il nome del solo Lippo che ricorre nelle Madonne non lontane da questa data.

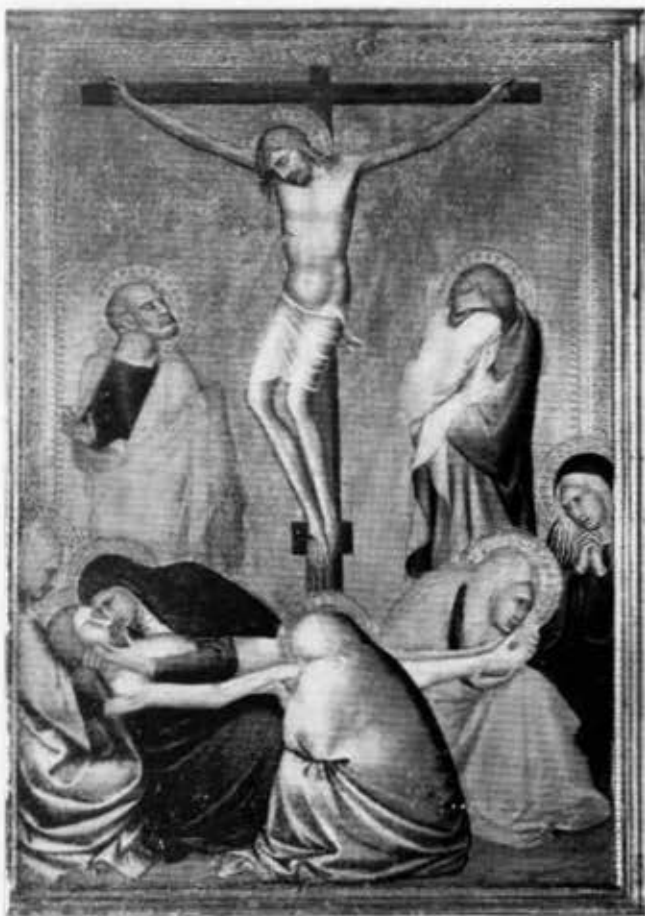
Osservando le opere ci si accorge infatti che non molto dopo aver firmato l'Annunciazione col cognato Simone non sembra più collaborare con lui. La data del 1335



5 - PARIGI, MUSEO DEL LOUVRE  
MAESTRO DEGLI ANGELI RIBELLI: SAN MARTINO  
(PARTICOLARE)

vista dal Della Valle su di un affresco di Simone che si trovava presso Porta Camollia ha imposto quest'anno come data ultima di presenza del Martini in patria ma, senza voler negare fiducia all'abate settecentesco, non si vede perché scartare l'ipotesi di ritorni in patria dopo uno o più brevi soggiorni nella città provenzale.<sup>21)</sup> Le tavolette Orsini, dovunque siano state dipinte, non rivelano più la partecipazione del Memmi, mentre le belle sinopie di Notre-Dame-des-Doms sembrano ancora abbastanza lontane dall'eleganza della miniatura dell'Ambrosiana e del 'Ritorno dal Tempio' datato 1342. Anche il disegno del manoscritto latino 5931 della Bibliothèque Nationale, col suo stile 1325-30, ci può suggerire una presenza ad Avignone di Simone (e aiuti, in questo caso) prima di quanto si ammetta correntemente.<sup>22)</sup>

Questa possibilità di più soggiorni ad Avignone e di ritorni in patria apre il problema della mobilità degli aiuti che possono collaborare con Simone in Provenza e di conseguenti cambiamenti nella composizione dello studio senese. Tuttavia, le opere note avignonesi ci mostrano un alto livello di autografia, quasi che la curia papale, la conoscenza del Petrarca, il ritratto (memorizzato sicuramente "alla macchia", come si sarebbe detto più tardi) della Signora di Sade, permettessero a Simone di lavorare in ben altra maniera che nell'affollata bottega senese (il fratello, il cognato, fino ad una certa data il suocero, poi l'altro cognato e, quando crescono, i loro figli, Barna di Bertino, ecc.). Qui è un nuovo Apelle la cui affabilità è apprezzata dai grandi.<sup>23)</sup> Molto giustamente Michel Lacroix prende le distanze dal ricorso troppo facile all'ipotesi di una bottega avignonese di Simone Martini verso la



6 - OXFORD, ASHMOLEAN MUSEUM  
BOTTEGA MARTINIANA: CROCFISSIONE E DEPOSIZIONE

quale dirottare opere che si devono invece esaminare alla luce di altri problemi.<sup>24)</sup>

Dopo l'Annunciazione Lippo Memmi sembra volgersi ad una pittura dal tratteggio meno serrato di quella che ce lo faceva riconoscere nella 'Madonna' dei Servi ed in certi particolari della pala degli Uffizi e, dopo le Madonne che si raggruppano attorno a quella firmata di Berlino (1333), la sua presenza si fa abbastanza sfuggente. Lo vedrei volentieri nella 'Madonna dell'umiltà' di Berlino e, ad una data non molto inoltrata nel quarto decennio, ce lo presenta in mostra la 'Madonna' di Pinacoteca, col Redentore che sporge la mano con la stigmata fuori del trilobo ritagliato nella cuspide, con un gusto per l'avanti ed indietro che richiama i collaboratori più giovani della bottega senese.<sup>25)</sup> È difficile giudicare senza un nuovo esame diretto se lui stesso si sia angelicato fino a dipingere la 'Madonna con i piccoli santi' del Metropolitan Museum, ed è un peccato perché si potrebbe allora comprendere meglio anche il ruolo di Lippo nell'affresco anticamente firmato del chiostro di San Domenico.

Giustamente la scheda dedicata all'affresco nel catalogo suggerisce il dubbio che la data che vi fu letta anticamente come posteriore al 1350 fosse frutto di un equivoco.<sup>26)</sup> Daniela Bruschetti fa notare che sarebbe assolutamente strano che il nome di Lippo Memmi, il capo di una delle botteghe più prestigiose di Siena, venisse passato sotto

silenzio nel famoso ricordo pistoiese sui pittori di Firenze e Siena, evidentemente un promemoria immediatamente posteriore alla peste del 1348; i pittori che sopravvivono sono Jacopo di Mino del Pellicciaio, Bartolomeo Bulgarrini, Pavoluccio di Lazzarino da Lucca.<sup>27)</sup>

Tornando agli altri compagni di bottega, il polittico di Casciana Alta mostra una situazione che sembra rivelarci la bottega al lavoro in assenza, ormai, di Simone.<sup>28)</sup> Mentre sembra difficile immaginare il 'Beato Andrea Gallerani' dipinto lontano dai suoi consigli ed il polittico di Colle ci fa vedere, credo, la bottega poco prima dell'Annunciazione, qui lo stesso Lippo si fa latitante, salvo che nella iconografia della Madonna centrale, e tutto ciò nonostante che il polittico fosse destinato al Duomo di Pisa. Nella scheda piena di nuove aperture che Luciano Bellosi dedica nel catalogo a questa tavola, l'Autore ci fa notare che le forme plasticamente modulate del San Giovanni Evangelista o del San Mattia (limiterei però a loro ad ai relativi profeti l'intervento del loro autore) partecipano delle stesse qualità di stile di alcuni dei passi più sostenuti degli affreschi di San Gimignano e, al tempo stesso, si mostrano assolutamente diverse dalla 'Madonna' di Asciano.

La fortuna di "Barna" difficilmente poteva toccare un punto più basso di quello a cui è giunta attualmente: il suo nome è considerato il risultato di un errore di trascrizione nella tradizione ghibertiana, gode di nuova fortuna l'attribuzione degli affreschi di San Gimignano direttamente a Lippo Memmi, proposta a suo tempo da Péleo Bacci, mentre una letteratura che spesso inquina più che non chiarisca i problemi è pronta a ricostruire con nome e patronimico Donato Martini, Federico Memmi, qualsiasi membro dell'atelier familiare pur di evitare il vecchio nome di tradizione vasariana.<sup>29)</sup>

Per gli affreschi di San Gimignano credo sia giusto, come ha fatto Luciano Bellosi, di formulare un rimando generico alla bottega memmiana, ad un gruppo di compagni più che ad un singolo maestro. Che vi siano presenti più pittori, ciascuno con la sua personalità diversamente caratterizzata, è una constatazione abbastanza facile, al di là della vecchia ed inutile ricerca di Giovanni da Asciano.<sup>30)</sup> Anche ad un primo esame delle fotografie Lippo stesso, in uno stile non troppo lontano da quello che lo rendeva riconoscibile prima del 1333, sembra individuabile in figure come quella di Cristo nella 'Crocefissione' o quella della fante nell'Annunciazione. Il pittore dei due santi di Casciana (diverso dal Maestro di Asciano) si ritrova poi, oltre che nei particolari richiamati da Bellosi, nell'Andata al Calvario e le sue capacità di rendere plasticamente pulsante la pittura memmiana caratterizzano anche i due ladroni della 'Crocefissione', di cui quello cattivo è tra le figure più vive di tutto il Trecento senese. È il maestro del 'Cristo portacroce' della Frick Collection, al quale lascerei volentieri, senza nessuna pretesa di coincidenza onomastica, il riferimento convenzionale di "Barna".

Poi a San Gimignano si incontra un maestro più sottile, che si avvale del colore con gusto più grafizzante, come nella 'Flagellazione', e altri collaboratori che restano al livello modesto di aiuti. Un risultato garbatamente vernacolare della bottega memmiana (ad una data anteriore agli affreschi neotestamentari) ci è ricordato in mostra dalla 'Santa Lucia' staccata dalla Cappella di San Giovanni della Collegiata sangimignanese.<sup>31)</sup> E la visita alla chiesa di Santa Fina sarà il complemento necessario e più utile alla vicenda di Simone e compagni accennata in mostra.

Sarebbe assolutamente gratuito affermare che uno di questi soci si chiamasse Barna, tuttavia non credo che sia





7 - CITTÀ DEL VATICANO, PINACOTECA  
BOTTEGA MARTINIANA: CROCIFFISSIONE



8 - BERLINO, DAHLEM, STAATLICHE MUSEEN  
BOTTEGA MEMMIANA: MADONNA COL BAMBINO E SANTI

giusto negare qualsiasi fiducia al riferimento vasariano. Il nome di Barna di Bertino trovato dal Milanese alla data del 1340 esiste, e spesso è su basi ben più labili che si è proposta l'identità di qualche primitivo le cui opere restavano altrimenti anonime.<sup>32</sup> Quando il Bacci gli negava fiducia osservando che non ricorreva nel *Breve dell'arte dei pittori* (1355) o nelle *Capitulum* del 1363, cercava una conferma in anni vicini alla data molto inoltrata che si attribuiva allora agli affreschi. Il 1340 del Barna trovato dal Milanese corrisponde invece molto bene al tempo in cui gli affreschi erano in via di esecuzione od erano stati compiuti da poco. La rarità di referti documentari su questo pittore non ci deve stupire, se egli non era che un socio od un sottoposto di Simone e Lippo Memmi. Spezzata una lancia contro il dilettantismo che gioca fra documenti non letti ed incapacità di analisi stilistica (in vista

di notizie sensazionali per i giornali e per i turisti americani), tornando alla bottega che lavora in assenza di Simone, ci accorgiamo che in mostra le opere posteriori al 1333, salvo il politico di Casciana Alta, sono tutte abbastanza tarde.

A volte ci rivelano, forse, alcuni dei suoi membri che lavorano, ormai, in forma autonoma: si pensi allo 'Sposalizio di Santa Caterina' attribuito al Maestro di Palazzo Venezia od ai 'Santi' anticamente nel conservatorio di Santa Marta.<sup>33</sup> Idealmente è perciò necessario integrarne lo studio con quello della 'Caduta degli angeli ribelli' del Louvre (fig. 5), venuta alla mostra del 1982.<sup>34</sup> Le schede che il catalogo dedica a questi dipinti di data avanzata mostrano un senso dell'equilibrio veramente apprezzabile nel saper evitare proposte affrettate o forzate su dipinti che appartengono ad un contesto di cronologia, autore ed intrecci di collaborazione molto complessi.



9 - BOSTON, MUSEUM OF FINE ARTS  
MAESTRO DEGLI ANGELI RIBELLI: MADONNA COL BAMBINO  
E SANT'ANNA (PARTICOLARE DELLA TAVOLA ARRIGHETTI)

Il problema più affascinante è certamente quello di cercare di comprendere come il 'Maestro degli angeli ribelli' trovi un esito in cui, col capolavoro del Louvre, riesce a sintetizzare il gotico martiniano con quella spazialità giottesca con la quale i Lorenzetti incalzavano nella pittura senese. Giunge ad un esito molto vicino alla sacralità di Giovanni da Milano, anche se non si può davvero condividere l'attribuzione al grande lombardo in Toscana che è stata avanzata per il 'San Martino' del Louvre (fig. 5).<sup>37</sup>

Per avvicinarsi a questo capolavoro è forse utile considerare preliminarmente due opere vicine nel tempo agli affreschi di San Gimignano, la tavoletta di Oxford con la 'Crocifissione e Deposizione' (fig. 6) e la valva di dittico della Pinacoteca Vaticana con la 'Crocifissione' (fig. 7).<sup>38</sup> Ad Oxford la testa del dolente in piedi a sinistra (forse San Pietro) (TAV. VIII) rivela una stesura di qualità degna di Simone, ma che non rivela le caratteristiche che permettono di riconoscere la sua presenza autografa; altissima è anche quella che lascia vedere i pochi tratti con cui è reso il volto della Vergine (troppo pochi per trarne qualsiasi conclusione). La tavoletta vaticana ha poi molti punti di contatto con le parti più ritmate e disegnate degli affreschi sangimignanesi ('Flagellazione', ecc.) e mostra un tratto intensissimo negli armati a cavallo in atto di confabulare coi farisei. Si caratterizza, rispetto alla tradizione martiniana, per un modo di far addentrare la storia nello spazio con figure viste di spalle (Longino a cavallo, San Giovanni), al di là del *topos* della dolente vista da dietro di Oxford, ma che ci mostra ormai una curiosità per lo svolgimento in profondità della storia che non è più martiniana.

Queste tavolette, non dipinte dalla stessa né da un'unica mano, ci fanno individuare le radici delle incertezze fra tradizione martiniana e spazialità giottesca da cui ha origine lo stile che giunge così in alto nella 'Caduta degli angeli ribelli'; d'altronde credo che si possa pensare solamente al suo autore per la stesura della testa del San Pietro di Oxford. Peccato che la condizione di opera in "ubicazione ignota" non permetta di esaminare la stesura del bellissimo coro di santi proveniente da una pre-

della domenicana e gratuitamente attribuito a Donato Martini:<sup>37</sup> solamente verificandola si potrebbe capire se le assonanze di tipologia con la figura di Oxford implicano un'esecuzione da parte dello stesso maestro.

È tuttavia evidente che la stessa calibrata costruzione nello spazio (anche se la tipologia delle figure non è perfettamente sovrapponibile) torna nella 'Madonna e santi' (1071 A) di Berlino, attribuita al Maestro di Palazzo Venezia (fig. 8).<sup>39</sup> Poi, come capolavoro di costruzione nello spazio ancor più attenta che nei Lorenzetti, si incontra la piccola storia in cui la Vergine e Sant'Anna vezzeggiano il Bambino in piedi sulla cassapanca nella tavola Arrighetti di Boston (fig. 9) e, con questo saggio, siamo pronti ad incontrare da solo, con un respiro che lo mostra uno dei protagonisti della pittura del Trecento, il maestro della tavoletta del Louvre. Come luogo di esecuzione è forse preferibile pensare a Siena piuttosto che ad Avignone; è tuttavia certo che quando Michel Laclotte la mette a confronto con alcune delle più streganti pagine dei Limbourg la inserisce nell'ampio respiro europeo Siena-Avignone-Van Eyck, che a pieno diritto le compete.

Un risultato del genere ci mostra quale fosse, anche in assenza di Simone, la vitalità della sua bottega, un centro di lavoro che ci mette costantemente davanti ad un modello diverso da quello suggerito dalle opere di Giotto e dei suoi collaboratori. Quando si studiano i dipinti del maestro fiorentino degli anni '20 ci accorgiamo che non basta la loro seriazione cronologica per spiegarne le differenze; resta comunque in tutti una forte dominante che li rende giotteschi, anche se talvolta appaiono più vive le seduzioni di una nuova ricchezza cromatica, a volte un tratto d'ombra ricorda una resa plastica più arcaicamente giottesca, oppure si aprono alla sintesi cromatica di Maso.<sup>39</sup> Resta sempre una base comune che non si può però infrangere, e tale da sopravvivere (almeno per qualche mese) alla stessa scomparsa del maestro, quando gli eredi dipingono, alla fine del 1337, gli affreschi della cappella del Bargello.

Con Simone non è così. Lippo Memmi porta spesso con sé una componente di più prosaico realismo giottesco, firma opere diverse da quelle su cui appone il nome Simone e non appena il soggiorno o i soggiorni ad Avignone fanno venir meno il controllo martiniano, i compagni si aprono subito a nuove tendenze e sperimentazioni, senza che ciò rompa la società di lavoro, e ponendoci davanti al risultato di quei dipinti a più mani che tanto intrigano nel momento in cui desideriamo formulare un'attribuzione. Il risultato di questa dinamica, il confronto con la ditta concorrente dei Lorenzetti, portano alla tavoletta con la 'Caduta degli angeli ribelli', con la quale è bello, e giusto, concludere un discorso su Simone Martini e compagni.

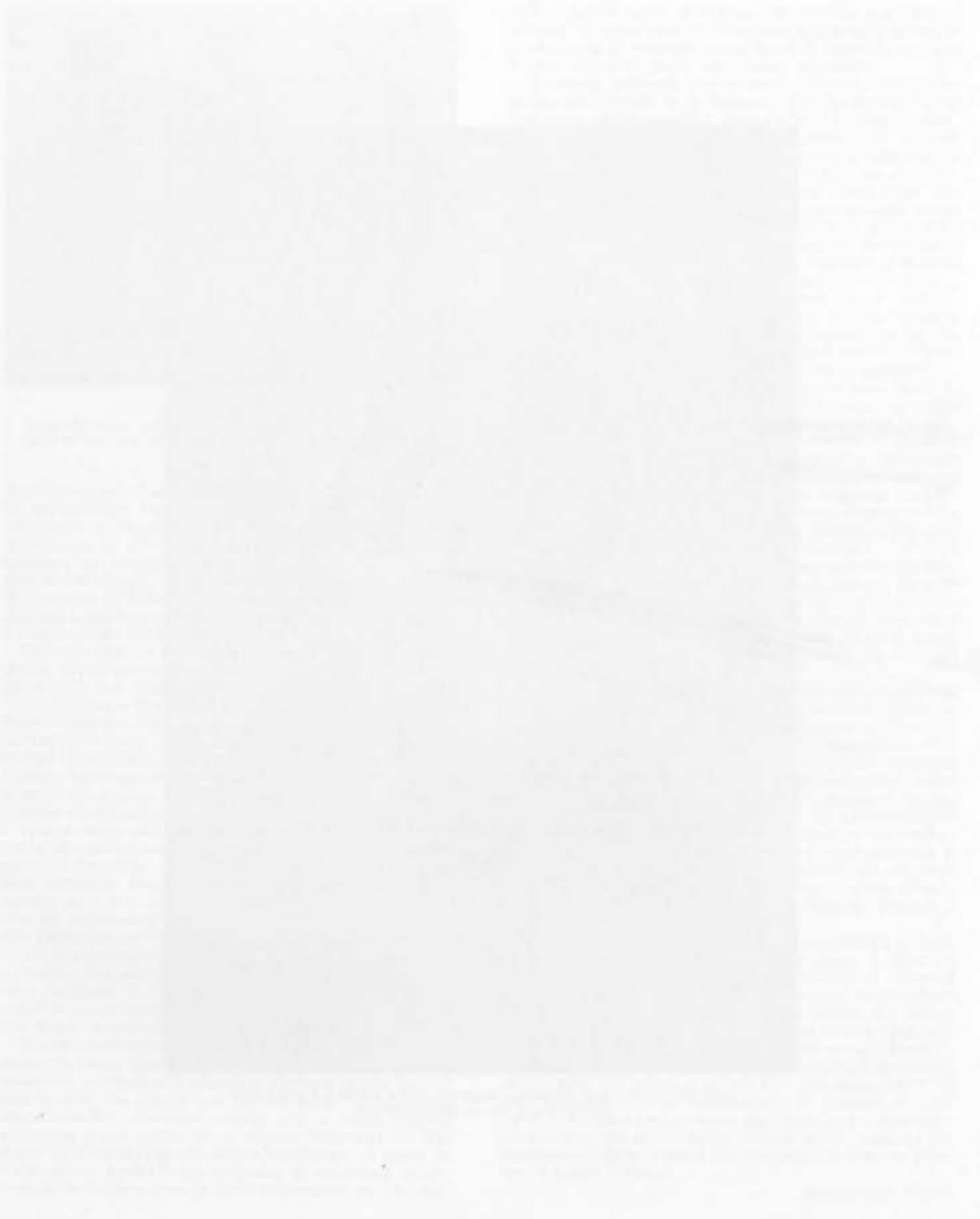
La vita della bottega continua però anche dopo il 1348, che vede scomparire Lippo Memmi e, forse, il Maestro degli angeli ribelli, e non solo con l'eredità di tecniche e dolcezza che ci ricorda in mostra Naddo Ceccarelli.<sup>40</sup> I tre tondi superstiti affrescati nell'arcosolio del monumento Dragondelli in San Domenico ad Arezzo (figg. 10-12) non a torto erano elencati da Berenson come "Barna", e davvero ricordano le parti in cui gli affreschi di San Gimignano sono più vicini al polittico di Casciana Alta.<sup>41</sup> Si accompagnano ad una realizzazione in scultura di Giovanni Fetti che si inoltra ormai negli anni '50 e ci vincolano ad una data che ne fa l'ultima testimonianza (oggi un po' dimenticata) della vicenda dei compagni di Simone Martini e Lippo Memmi.

ALESSANDRO CONTI





OXFORD, ASHMOLEAN MUSEUM, MAESTRO DEGLI ANGELI RIBELLI (?):  
PARTICOLARE DELLA CROCIFISSIONE





10



11

1) Cfr. G. PREVITALI, in *Simone Martini e 'chompagni'*, catalogo della mostra, Firenze 1985, p. 12: "Le ragioni per cui scegliere una firma o l'altra, o ambedue, potevano essere varie e connesse a questioni di committenza, di prestigio personale o cittadino, di politica di bottega..."

2) Cfr. R. LONGHI, *Una "Riconsiderazione" dei primitivi italiani*, in *Paragone*, 1965, n. 183, pp. 8-16 (ora in *Opere complete*, VII, Firenze 1974, pp. 179 e 181); per la tavola di Portland vedi F.R. SHAPLEY, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection. I. Italian Schools XIII-XV Century*, London 1966, p. 50.

3) A. BAGNOLI, in *Simone ...*, cit., n. 1, pp. 34-39.

4) G. CHELAZZI DINI, *Un capolavoro giovanile di Simone Martini*, in *Prospettiva*, 1983-84, nn. 33-36, pp. 29-32; BAGNOLI, in *Simone ...*, cit., nn. 2 e 3, pp. 40-46.

5) Per la datazione degli affreschi prima del 1317 (salvo i 'Santi' affrescati nell'arcone di ingresso), cfr. F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli*, Roma 1969, pp. 151-154. Che queste figure siano dipinte dopo gli affreschi all'interno è confermato dal rilievo delle giornate, cfr. L. TINTORI, S.A. FEHM JR., *Observations on Simone Martini's Frescoes in the Montefiore Chapel at Assisi*, in *La pittura nel XIV e XV secolo. Il contributo dell'analisi tecnica alla Storia dell'Arte*, Atti del XXIV Congresso C.I.H.A., 1979, Bologna 1983, pp. 175-179.

6) C. DE BENEDICTIS, in *Simone ...*, cit., n. 4, pp. 47-50. Alla bibliografia qui riportata manca il riferimento a M. FRINTA, *Unsettling Evidence in some Panel Paintings of Simone Martini*, in *La pittura ...*, cit., p. 211, nota 4 p. 219.

7) La figura di San Gimignano è invece caratterizzata da un forte contrasto del verdaccio con il rosa delle guance (a questo non è estranea però una leggera abrasione). Mostra un'impostazione diversa dal modo in cui sono dipinti gli altri due volti e si lega bene a certe movenze gotiche di figure della cappella di San Martino, specialmente nell'ordine inferiore degli affreschi, e dei santi nel transetto destro della Basilica Inferiore. Tuttavia, sottolineando che alcune figure ci possono apparire diverse per una collaborazione diversamente incrociata che in altre, non vorrei con questo moltiplicare indefinitivamente i maestri riconoscibili nella bottega memmiana.

8) Tuttavia il Frinta (*Unsettling Evidence...*, cit.) data la tavola al terzo decennio, deduce da questo un carattere discrepante fra i suoi punzoni e quelli martiniani e va alla ricerca del suo autore fra altri membri delle famiglie Memmi e Martini. Per lo Skaug cfr. *Punch Marks. What are they worth?...*, in *La pittura ...*, cit., p. 262.

9) L. BELLOSI, *Moda e cronologia B) Per la pittura del primo Trecento*, in *Prospettiva*, 1977, n. 11, pp. 19 e 20; J. POLZER, *A Contribution to the early Chronology of Lippo Memmi*, in *La pittura ...*, cit., pp. 237-242.

AREZZO, CHIESA DI SAN DOMENICO - BOTTEGA MEMMIANA:

10 - SAN MATTEO

11 - SAN GIOVANNI EVANGELISTA

12 - SAN LUCA



12

10) Sull'identificazione del polittico cfr. A. CALECA, *Tre polittici di Lippo Memmi*, in *Critica d'Arte*, 1976, n. 150, pp. 51 e 52 (si tenga presente la possibilità, fatta presente dal Caleca che la data 1325 nascesse dalla lettura di un'iscrizione mutila di alcune cifre romane che potevano completarla alzandola fino al '29).



- 11) *Simone ...*, cit., p. 116; precedentemente cfr. E. CARLI, *Ancora dei Memmi a San Gimignano*, in *Paragone*, 1963, n. 159, pp. 37 e 38.
- 12) Il modo in cui è resa la barba di Averroè mi fa pensare (si tratta, però, di semplice tipologia) al pittore del polittico nn. 61-62 del museo di Pisa, che Longhi indicava come senese (*Il 'Maestro degli Ordini'*, in *Paragone*, 1955, n. 65, pp. 32-36; ora in *Opere complete*, VII, Firenze 1974, p. 122); sul loro rapporto, problematico, con gli inizi di Francesco Traini, cfr. L. BELLOSI, *Buffalmacco e il trionfo della Morte*, Torino 1974, p. 93.
- 13) G. DAMIANI, in *Simone ...*, cit., n. 10, pp. 82-85; L. BELLOSI, *ibidem*, n. 15, pp. 94-100.
- 14) A. BAGNOLI, M. SEIDEL, in *Simone ...*, cit., n. 7, pp. 56-72.
- 15) Rimando alle osservazioni più particolareggiate a cui do spazio nel mio intervento al convegno del 27-29 marzo.
- 16) S. PADOVANI, *Una tavola di Castiglione d'Orcia e il suo recente restauro*, in *Prospettiva*, 1979, n. 17, pp. 82-88; E. AVANZATI, in *Simone ...*, cit., n. 6, p. 54.
- 17) J. POLZER, *L'ultimo dipinto di Simone Martini*, in *Antichità viva*, 1980, n. 6, pp. 7-15; F. BOLOGNA, in *Simone ...*, cit., n. 8, pp. 73-76. Sui punzoni cfr. anche lo schema della Frinta (*Unsettling Evidence ...*, cit., pp. 224 e 225).
- 18) Cfr. AVANZATI, in *Simone ...*, cit., n. 11, p. 86 e n. 9, pp. 78 e 79; CHELAZZI DINI, *ibidem*, n. 12, p. 86. Sul polittico già a Colle Valdelsa cfr., recentemente, anche M. MALLORY, *An Altarpiece by Lippo Memmi Reconsidered*, in *Metropolitan Museum Journal*, 9, 1974, pp. 187-202; M. LACLOTTE, in *Retables italiens du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, catalogo della mostra, Parigi 1978, pp. 17-20; K. CHRISTIANSEN, *Fourteenth Century Italian Altarpieces*, in *The Metropolitan Museum Bulletin*, estate 1982, pp. 25-27. Condivido le riserve del Mallory sull'identificazione della 'Madonna' di Berlino (n. 1067) come scorporo centrale di questa tavola, nonostante che il suo volto risulti costruito con un tratteggio molto simile a quello del 'San Ludovico' di Siena.
- 19) *Simone ...*, cit., p. 116. Nel frattempo è stato rintracciato l'originale da cui era tratta la notizia settecentesca ricordata nel catalogo.
- 20) *Simone ...*, cit., pp. 98 e 100.
- 21) Sulla data di arrivo ad Avignone di Simone Martini cfr. J. ROWLANDS, *The Date of Simone Martini's Arrival in Avignon*, in *The Burlington Magazine*, CVII, 1965, pp. 25 e 26.
- 22) Cfr., dopo la pubblicazione da parte del Degenhart: G. RAGIONIERI, *Qualche considerazione su un disegno senese*, in *Itinerari*, II, 1981, pp. 5-11; F. AVRIL, in *Dix siècles d'enluminure italienne*, catalogo della mostra, Parigi 1984, n. 49, p. 63.
- 23) Cfr. M. BAXANDALL, *Giotto and the Orators*, Oxford 1971, p. 63.
- 24) M. LACLOTTE, D. THIÉBAUT, *L'école d'Avignon*, Paris 1983, p. 118, nota 12.
- 25) N. 1072, cfr. *Catalogue of Paintings 13th-18th Century*, Berlin-Dahlem 1978, p. 143; per la 'Madonna' di Siena, cfr. G. DAMIANI, in *Simone ...*, cit., n. 14, pp. 90-93.
- 26) D. BRUSCHETTINI, in *Simone ...*, cit., nn. 16-19, pp. 103 e 104.
- 27) Per il famoso documento pistoiese cfr. A. CHIAPPELLI, *Di una tavola dipinta da Taddeo Gaddi ...*, in *Bollettino storico pistoiese*, II, 1900, p. 2; ho avanzato la sua interpretazione come ricerca di notizie dopo la peste del 1348 in *Appunti pistoiesi*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* (cl. di lettere), 1971, p. 110 e nota, secondo quanto è stato accettato da Luciano Bellosi (*Jacopo di Mino del Pellicciaio*, in *Bollettino d'Arte*, LVII, 1972, n. 2, p. 75), e si è poi diffuso correntemente negli studi sulla pittura del Trecento. Vorrei sottolineare che l'identificazione di Bartolomeo Bulgarini, piuttosto che di Pavoluccio da Lucca, col Maestro di Ovile, resta gratuita, viste le scarse affinità del gruppo con la Biccherna del 1353 ed i problemi che, comunque, essa pone all'esegesi documentaria (cfr. C. ALESSI, in *Il Gotico a Siena*, catalogo della mostra, Siena 1982, n. 91, pp. 251 e 252).
- 28) L. BELLOSI, in *Simone ...*, cit., n. 15, pp. 94-100 e, precedentemente, cfr. il suo *Buffalmacco*, cit., p. 94.
- 29) Seguendo uno spunto di James Beck, un'affrettata discussione sull'inconsistenza anagrafica di "Barna" (nome da tanto proposto sempre fra apici come si suole per i nomi convenzionali) è stata pubblicata da Gordon Moran (*Is the Name Barna an incorrect Transcription of the Name Bartolo?*, in *Paragone*, 1976, n. 311, pp. 76-80; cfr., a proposito, le equilibrate osservazioni di Giuliano Ercoli, *Il Trecento senese nei Commentari di Lorenzo Ghiberti*, in *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo*, atti del convegno, 1978, Firenze 1980, pp. 334 e 335, nota 39). Relativamente al Ghiberti, credo si possa osservare che nel compendioso resoconto dei *Commentari* egli non poteva dar spazio a Bartolo di Fredi, per un senso della qualità che lo guida nella scelta dei pittori che segnala e che non si può certamente negargli. Per le affinità iconografiche fra il ciclo di Bartolo col Vecchio Testamento e le sue sculture credo che si debba piuttosto pensare a comuni fonti iconografiche che ad una mutazione diretta. Di Barna inoltre, egli ci parla soprattutto per un ciclo di affreschi che vedeva presso gli Agostiniani (di Siena o Firenze?), e la notizia di San Gimignano o si basa su un referto di cose non viste o gli attribuisce le storie del Vecchio Testamento per un precoce errore di trascrizione. Di Péleo Bacchi cfr.: *Il Barna o Berna, pittore della collegiata di San Gimignano è mai esistito?*, in *Rassegna d'arte senese e del costume*, n.s., I, 1927, pp. 249-253.
- Per l'abuso di nomi memmiani nel raggruppamento di dipinti anonimi cfr. C. DE BENEDICTIS, *La pittura senese 1330-1370*, Firenze 1979 (in particolare, un incoerentissimo Donato Martini) e Mojmir Frinta (vedi sopra, nota 6) a proposito del polittico proveniente da Sant'Agostino a San Gimignano.
- 30) BELLOSI, *Moda e cronologia ...*, cit., pp. 20 e 21; IDEM, in *Simone ...*, cit., pp. 98 e 100.
- 31) BAGNOLI, in *Simone ...*, cit., n. 26, p. 116.
- 32) G. MILANESI, in G. VASARI, *Le vite ...*, I, ed. Firenze 1906, nota a p. 647: fra i pittori senesi si trova "fra i giurati alla mercanzia di Siena, nel 1340, un maestro Barna Bertini dipintore del popolo di San Pellegrino".
- 33) B. SANTI, in *Simone ...*, cit., n. 20, pp. 107 e 108; S. D'ARGENTIO, *ibidem*, n. 21, pp. 112 e 114.
- 34) M. LACLOTTE, *Le 'Maitre des Anges rebelles'*, in *Paragone*, 1969, n. 237, pp. 3-14; J. POLZER, *The 'Master of the Rebel Angels Reconsidered'*, in *The Art Bulletin*, 1981, pp. 563-584; G. PREVITALI in *Il Gotico a Siena*, cit., n. 75, pp. 215 e 218; M. LACLOTTE, in LACLOTTE, THIÉBAUT, *op. cit.*, p. 22 e nota 11, p. 118. M. MEISS, *French Painting in the Time of Jean de Berry*, III, London-New York 1974, p. 146.
- 35) Al di là delle osservazioni di stile, vorrei sottolineare una differenza sostanziale di tecnica fra il 'San Martino' e le opere di Giovanni da Milano, quella cioè della sua stesura dei carnati secondo il tradizionale metodo toscano con verde, incarnato e lumeggiature etc., diversamente dal grande maestro lombardo, i volti delle cui figure sono sempre caratterizzati da una ricca stesura di biacca, che li rende pallidi secondo la consuetudine abituale nella pittura lombarda del Trecento.
- 36) Sulla 'Crocifissione e Deposizione' di Oxford, cfr. C. LLOYD, *A Catalogue of the Earlier Italian Paintings in the Ashmolean Museum*, Oxford 1977, pp. 15 e 18; l'accompagnava in forma di dittico l' 'Annunciazione' con mezze figure di santi di Berlino (n. 1142, cfr. *Catalogue of Paintings ...*, cit., pp. 45 e 46), in gran parte caratterizzata dal maestro di studio memmiano che si riconosce dalle figure femminili dai lunghi nasi dritti, il quale ritorna nella figura di Santa Caterina nella tavola Arrighetti di Boston e, forse, nel volto della Vergine del museo di Cleveland; egli non si riconosce però nella stesura della tavoletta dell'Ashmolean Museum.
- 37) DE BENEDICTIS, *op. cit.*, 1979, fig. 75 ed illustrazione in copertina.
- 38) *Catalogue of Paintings ...*, cit., p. 45.
- 39) Ho discusso il problema di percorsi paralleli internamente alla bottega giottesca quando ho studiato il Crocifisso Perkins, cfr. *Un Crocifisso nella bottega di Giotto*, in *Prospettiva*, 1980, n. 20, pp. 49 e 50.
- 40) A.M. GUIDUCCI, in *Simone ...*, cit., nn. 27-29, pp. 118 e 120.
- 41) L'attribuzione risale a Mario Salmi, cfr. *Gli affreschi della cappella Dragonelli*, in *Rivista d'Arte*, 1930, pp. 221 e 228; *San Domenico e San Francesco ad Arezzo*, Roma 1951, pp. 15 e 16.
- La realizzazione di questa recensione si è avvalsa di materiali procurati attraverso il contributo C.N.R. destinato al mio programma di ricerca "Tecnica e figurazione".