

**MANLIO SODI<sup>1</sup>**  
Montepulciano, Italia  
ORCID 0000-0002-6673-2103

## **UNA BELLEZZA CHE TRASFIGURA LA STORIA. IL *TRITTICO* POLIZIANO DI TADDEO DI BARTOLO (1401)**

### **Beauty that changes history. Triptych of Taddeo di Bartolo (1410) Abstract**

The article deals with the question of sacred images as established at the Council of Nice. Furthermore, it focuses on the lines and colours of a masterpiece by the Italian painter Taddeo di Bartolo. In a special way the triptych shows the mystery of the Woman, the Theotokos. The awe-inspiring beauty emanating from the work draws attention to the Mystery depicted, and the language of the images helps creating an authentic spiritual journey.

**Keywords:** Taddeo di Bartolo, Montepulciano, Triptych, Sieneese School, Dante Alighieri

### **Piękno, które zmienia historię. Tryptyk Taddea di Bartolo (1410) Abstrakt**

Niniejszy artykuł dotyczy kwestii świętych obrazów, które zostały ustalone na Soborze Nicejskim. Ponadto koncentruje się na liniach i barwach arcydzieła autorstwa włoskiego malarza Taddea di Bartolo. Tryptyk ukazuje w sposób szczególny tajemnicę Kobiety, Theotokos. Zachwyty, jaki wzbudza piękno emanujące z dzieła, zwraca uwagę na przedstawioną Tajemnicę, a język obrazów pomaga w stworzeniu autentycznej duchowej podróży.

**Słowa kluczowe:** Taddeo di Bartolo, Montepulciano, Tryptyk, Szkoła sieneńska, Dante Alighieri

<sup>1</sup> Professore ordinario emerito di liturgia e comunicazione religiosa; *visiting professor* nella Facoltà teologica dell'Italia centrale (Firenze). Ringrazio il grafico Ariano Guastaldi per la squisita collaborazione iconografica e per le foto, e la dr. Laura Martini per alcuni preziosi suggerimenti. E-mail: [manliosodi@gmail.com](mailto:manliosodi@gmail.com).

«La via della bellezza conduce a cogliere  
il Tutto nel frammento, l'Infinito nel finito,  
Dio nella storia dell'umanità».<sup>2</sup>

«Dante Alighieri,  
profeta di speranza e testimone della sete di infinito  
insita nel cuore dell'uomo».<sup>3</sup>

Alla storia appartengono innumerevoli pagine, sia pur elaborate con linguaggi molteplici e diversificati nel contenuto e nella forma. La *parola* anzitutto – affidata a testi scritti e ad una serie infinita di documentazione che è fonte costante di ricerca – costituisce il segno più ordinario. Ma la parola ha trovato esiti eloquenti anche nell'ambito dell'*arte*, dell'*architettura*, della *pittura*, della *poesia* e della *letteratura* in genere. Pertanto quando osserviamo il percorso dei due millenni di cultura cristiana ci troviamo di fronte ad un orizzonte che permette di entrare in contatto (spesso con un semplice sguardo) con lo spessore dei risultati frutto dell'incontro tra la rivelazione cristiana e lo specifico della cultura entro il cui alveo quella si è diffusa.

Il *genius loci*<sup>4</sup> – sintesi di competenza, di arte e di profonda visione spirituale – trova nell'incontro tra un qualunque contenuto religioso e lo specifico della cultura un *locus* che dà vita a documenti di vario genere. Proprio per la solidità dell'incontro tra evento religioso e cultura questi hanno la capacità di superare i ristretti limiti dello scorrere inesorabile del tempo per diventare punti di riferimento per chiunque vi si accosti con quella libertà contemplativa che permette di ammirare e insieme di lasciarsi permeare e trasformare in un'estasi di bellezza. È quanto avviene di fronte al capolavoro che stiamo illustrando a distanza di 620 anni dalla sua realizzazione (1401-2021).<sup>5</sup>

La rilettura storico-estetica dell'opera anche nell'ottica dantesca permette di cogliere un orizzonte culturale ben più ampio; un orizzonte cioè che si muove dall'arte alla letteratura e ad altro ancora, e di cui il riferimento a quel «poema | al quale ha posto mano e cielo

<sup>2</sup> Benedetto XVI, *Discorso nell'incontro con gli Artisti*, 21 novembre 2009.

<sup>3</sup> Francesco, *Lettera apostolica "Candor lucis aeternae"*, 25 marzo 2021, n. 1.

<sup>4</sup> Qui l'espressione è assunta per indicare l'incontro tra la dimensione religiosa e la capacità artistica propria di una specifica cultura. Nell'antichità il *genius loci* era un'entità naturale e soprannaturale legata ad un luogo o ad un oggetto di culto. Oggi l'espressione si riferisce alle caratteristiche proprie di un *habitat* in cui si intrecciano i valori e le abitudini propri di una cultura.

<sup>5</sup> Nel 2020, tra il 7 marzo e il 7 giugno è stata realizzata a Perugia una grande esposizione con numerose opere del nostro artista, come certificato anche dal prezioso catalogo a cura di G.E. Solberg, *Taddeo di Bartolo*, Milano 2020, pp. 399 (con ampia bibliografia, pp. 390-399, articolata in manoscritti [Alliata 1793; Borghini, s.d.; Bossi 1575; Bottonio, sec. XVI-XVII; Guiducci, sec. XVII-XVIII; Montebuoni Buondelmonte 1632-1634] e in opere a stampa). Già dal sommario si coglie l'interessante articolazione dell'opera espositiva: *esordi, viaggi, ritorno, trionfo, racconti, innovazione, varietà* sono i tratti che segnano la parabola dell'artista. – L'opera che certifica lo *status* dei lavori di restauro è apparsa a cura di L. Martini, *Taddeo di Bartolo a Montepulciano: il trittico dell'Assunta. Storia, tecnica, conservazione e restauro*, Firenze 2021, pp. 208. Il volume raccoglie nove contributi di studi storici (L. Martini, R. Pizzinelli, A. Canestri, C. Mancini) e interventi circa la tecnica e il restauro (P. Roma, N. Presenti, M. Verdelli, L. Nesi, E. Salotti, A. e A. Pacini), con un'appendice documentaria (G. Mignoni) che certifica notizie dal 30 gennaio 1583 fino agli anni Novanta del sec. XX (35 documenti). L'opera è avvalorata da un'abbondante bibliografia articolata anch'essa in fonti manoscritte e in testi a stampa (pp. 199-202). Il completamento del restauro, previsto per il 2023, darà adito a ulteriori approfondimenti della grandiosa opera.

e terra»<sup>6</sup> può costituire l'elemento portante per contemplare il tutto in una mirabile sintesi che sola può coinvolgere tutte le pieghe dell'animo e dell'intelletto umano.

## 1. Il ruolo del Concilio Niceno II (787)

Il problema delle immagini nel culto cristiano costituisce un capitolo importante nella evoluzione di un percorso visivo che potesse esprimere nella realtà del simbolo uno spazio in cui la fede si manifestasse, guidata e sorretta da linee e colori.<sup>7</sup> Pur nella consapevolezza dell'impossibilità di esprimere in linguaggio umano il soprannaturale, l'immagine diventava necessaria: si presentava come uno sguardo sull'infinito per volgere l'attenzione al cuore della persona in vista del suo incontro con il Mistero. E il Concilio di Nicea II dovrà esprimersi con chiarezza e decisione durante il pontificato di Adriano I (772-795). Il problema dell'eresia iconoclasta trova infatti il definitivo superamento nel VII Concilio Ecumenico svoltosi per la seconda volta a Nicea nel 787<sup>8</sup> e conclusosi con l'VIII sessione a Costantinopoli, dove furono letti i 22 canoni, sottoscritti dai delegati pontifici, dall'imperatore Costantino VI e dalla sua madre Irene.<sup>9</sup>

Molti pastori – si legge nel testo conciliare – «hanno tentato di screditare le sacre immagini convenienti al culto di Dio». E nel desiderio di «custodire gelosamente intatte tutte le tradizioni della Chiesa» i Padri precisano: «Una di queste riguarda la raffigurazione del modello mediante una immagine, in quanto si accordi con la lettera del messaggio evangelico, in quanto serva a confermare la vera e non fantomatica incarnazione del Verbo di Dio e procuri a noi analogo vantaggio, perché le cose rinviano l'una all'altra in ciò che raffigurano come in ciò che senza ambiguità esse significano».

Per questo, continua il testo, «... noi definiamo con ogni rigore e cura che, a somiglianza della croce preziosa e vivificante, così le venerande e sante immagini, sia dipinte che in mosaico o in qualsiasi altro materiale adatto, debbono essere esposte nelle sante chiese di Dio, sulle sacre suppellettili, sui sacri paramenti, sulle pareti e sulle tavole, nelle case e nelle vie...

<sup>6</sup> *Paradiso* XXV, 1-2. Da ricordare la dovizia «di figure, di narrazioni, di simboli, di immagini suggestive e attraenti [tale da suscitare] ammirazione, meraviglia, gratitudine [...]. Si comprende perché il suo poema abbia ispirato la creazione di innumerevoli opere d'arte...»: *Candor lucis aeternae*, n. 9.

<sup>7</sup> Importante il confronto con quanto prospettato da H. Crouzel, *Immagine*, in: *Nuovo Dizionario Patristico e di antichità cristiane*, ed. A. Di Bernardino, Genova 2007<sup>2</sup>, coll. 2533-2543 (con bibliografia) dove l'Autore illustra la teologia dell'immagine di Dio e il culto delle immagini. Per completare un percorso storico cf G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582) = *Monumenta Studia Instrumenta Liturgica* 25, Città del Vaticano 2002.

<sup>8</sup> Il primo si era svolto nel 325; tra le numerose questioni fu affrontata e risolta anche quella relativa alla data della Pasqua, superando così il problema quattordecimano; cf al riguardo A. Stewart-Sykes, *Quattordecimani*, in: *Nuovo Dizionario Patristico e di antichità cristiane*, op. cit., coll. 4432-4434.

<sup>9</sup> Il problema non si risolverà subito; come scrive ancora Crouzel, «la crisi riprese a partire dall'813 [...]. Nell'843 [...] Teodora [...] ristabilì il culto delle immagini, commemorandolo con la festa dell'Ortodossia, che sarà da allora celebrata ogni anno l'11 marzo. Le due crisi iconoclaste furono occasione di riflessione teologica, sviluppata durante il primo periodo dal patriarca Germano di Costantinopoli, il monaco Giorgio di Cipro e soprattutto Giovanni Damasceno in tre discorsi contro gli iconoclasti [...]. Essi sottolinearono, come conseguenza dell'incarnazione, il carattere sacramentale dell'icona che, per la sua partecipazione a ciò che rappresenta, è fonte di grazie» (col. 2542). Si veda inoltre J. Castellano Cervera, *Iconografia-Iconologia*, in: *Dizionario di omiletica*, ed. M. Sodi, A.M. Triacca, Torino-Bergamo 2013, pp. 694-699. L. Castelfranchi et al., *Iconografia e arte cristiana*, Cinisello B. 2004, le voci: *Icona* (G. Parravicini), *Iconoclastia*, *Iconodulia* (G. Reguzzoni), *Iconografia*, *Iconologia* (M. Dolz), *Iconografia popolare* (G. Cassiani) e *Iconostasi* (A. Dall'Asta); tra gli Indici prezioso quello dei nomi e quello iconografico. Cf infine il fascicolo monografico di *Credere Oggi* 40/6 (2020) sotto il titolo: *Teologia e arti visive*.

Infatti, quanto più frequentemente queste immagini vengono contemplate, tanto più quelli che le contemplano sono portati al ricordo e al desiderio dei modelli originali e a tributare loro, baciandole, rispetto e venerazione».

Si tratta pertanto di «un culto simile a quello che si rende alla immagine della croce preziosa e vivificante, ai santi evangelisti e agli altri oggetti sacri, onorandoli con l'offerta di incenso e di lumi secondo il pio uso degli antichi. L'onore reso all'immagine, in realtà, appartiene a colui che vi è rappresentato e chi venera l'immagine, venera la realtà di chi in essa è riprodotto».<sup>10</sup>

Le conseguenze dell'evento ecclesiale di Nicea si manifestarono in modo molto variegato nei tempi e nelle tradizioni successive. Il sorgere di edifici sacri, dalle pievi alle grandi cattedrali, darà vita alla così detta *Biblia pauperum*:<sup>11</sup> un insieme di immagini affidate alle pareti, ai manoscritti con le loro preziose miniature, ai corali, alle vetrate, alle sculture... E oggi lo studioso s'inchina di fronte alle pagine di questo patrimonio, sorpreso per l'ammirazione che suscita, ma non sempre pronto a cogliere la valenza culturale e spirituale che vi sottostà e che continua perennemente ad animarla.

È in questo orizzonte, pertanto, che non sorprende una lettura – qui, nello specifico, in chiave storico-teologico-liturgica<sup>12</sup> – di opere che, a distanza di secoli, continuano ad illuminare l'intelligenza umana aperta al Mistero con il loro fascino e soprattutto con il messaggio che racchiudono. E l'opera che stiamo contemplando ne è un segno emblematico.

## 2. Linee e colori aprono allo stupore e alla *devotio*

Tra il XIII e il XV secolo in Toscana si elaborano numerose “pagine” di arte attraverso il linguaggio pittorico. Basti pensare ai capolavori di Ambrogio Lorenzetti († 1290), a Cimabue (Cenni di Pepo, † 1302), a Duccio di Buoninsegna († 1319), a Giotto di Bondone († 1337), a Simone Martini († 1344), a Giovanni da Milano, attivo a Firenze († 1370), a Barnaba da Modena, che opera anche a Pisa († 1386), a Jacopo di Mino del Pellicciaio († 1410), a Bartolo di Fredi († 1410), ad Andrea Vanni († 1414) – per citare i più operosi<sup>13</sup> – per cogliere il senso teologico-culturale delle loro opere; per immaginare l'impegno di approfondimento spirituale che ha preceduto e accompagnato il loro lavoro. Era una visione di fede vissuta in simbiosi con le capacità artistiche quella che muoveva il pennello o altri strumenti che avrebbero dato forma al contenuto della *devotio*, della *pietas*, in una parola: della *fides christiana*.

In questo contesto culturale si realizza l'opera di Taddeo di Bartolo<sup>14</sup> († 1422), espressa nel *Trittico* che costituisce il punto focale dell'attenzione di chiunque entri nella cattedrale

<sup>10</sup> Per il testo completo della *Definizione* cf G. Alberigo et al., *Conciliorum Oecumenicorum Decreta*, Bologna 1991, pp. 133-137.

<sup>11</sup> Per il significato e il ruolo della *Biblia pauperum* cf H. Pfeiffer, s.v., in: *Dizionario di omiletica*, op. cit., pp. 197-200 (con bibliografia).

<sup>12</sup> Per l'ambito della teologia liturgica cf M. Sodi et al., *La teologia liturgica tra itinerari e prospettive. L'economia sacramentale in dialogo vitale con la scienza della fede* = *Sapientia ineffabilis* 1, Roma 2014 (con bibliografia).

<sup>13</sup> Fonte classica di informazioni rimane sempre l'opera di G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* [1568], Roma 1991; da questa, ovviamente, si sviluppa una serie innumerevole di studi.

<sup>14</sup> Nel 1863 Francesco Brogi lesse l'iscrizione sul fondo del dipinto, oggi frammentaria: TADDEO DI BARTOLO DA SIENA DIPINSE QUESTA OP(ER)A AL TEMPO DI MISSERE IACOPO DI BARTOLOMEO ARCIPRETE DI MONTE PULCIANO AN(N)O D(OMI)NI M.CCCC.I: cf *Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena, compilato da F. Brogi (1862-65)*, ed. Deputazione Provinciale Senese, Ed. Carlo Nava, Siena 1897, p. 281.

di Montepulciano, in provincia di Siena.<sup>15</sup> Al di là della storia che è all'origine dei contatti del committente con l'artista<sup>16</sup> – l'opera è completata nel 1401 –, quando la cattedrale assume la forma attuale, il capolavoro proveniente dall'antica pieve di Santa Maria,<sup>17</sup> trova la sua definitiva collocazione sull'altar maggiore nel 1888. Proprio come la *Maestà* di Duccio – pensata e realizzata per l'altar maggiore del duomo di Siena (1308-1311) dove è rimasta fino al 1505 – anche il *Trittico dell'Assunta* costituisce il punto di convergenza – costante e riepilogativo di ogni celebrazione dei santi Misteri – per chiunque si ponga in atteggiamento orante nella navata centrale.

Da un primo sguardo, chi osserva rimane folgorato dalla potenza espressiva del capolavoro: una pagina di spiritualità e di mistica che invita a sollevarsi verso l'alto. Quelle guglie di gotica forma, già espresse anche nelle facciate di edifici come, per esempio, il Duomo di Orvieto,<sup>18</sup> denotano l'atteggiamento dell'uomo alla ricerca di una realtà che dia senso all'esistenza. Ma le guglie non sono una soluzione architettonica fine a se stessa: racchiudono immagini e simboli che trovano la loro prima sintesi in quel vertice che raffigura l'incoronazione della Vergine [1-2];<sup>19</sup> un vertice che a sua volta orienta verso quell'Oltre che solo la fede riesce a cogliere, a invocare, a celebrare, a imitare.

In tale prospettiva si muove la riflessione estetica sul contenuto raffigurato, per delineare il progetto specifico che Taddeo ha saputo affidare alla più ampia tavola mai dipinta nel contesto della Scuola senese.<sup>20</sup>

Il centro è costituito dal mistero di una Donna, la Vergine Maria [5]. Lungo il Medio Evo numerose chiese sono state dedicate alla Madre di Dio, invocata sotto molteplici appellativi.<sup>21</sup> L'eco della definizione dogmatica del Concilio di Efeso (431), che definisce Maria

<sup>15</sup> Montepulciano è una città che affonda le sue origini nel tempo degli Etruschi; secondo la leggenda sarebbe stata fondata dal re Lars Porsenna (VI-V sec. a.C.; tre dei sette re di Roma erano di origine etrusca). Patria del grande poeta Agnolo Ambrogini, detto il Poliziano (1454-1494) e del card. Roberto Bellarmino, dottore della Chiesa (1532-1621; si veda al riguardo l'attualità dell'edizione della sua opera più nota, il *Catechismo*, a cura di M. Sodi, A. Glusiuk, G. Mignoni, Brescia 2021, con presentazione di papa Francesco). Capolavoro architettonico del Rinascimento è il tempio a croce greca di san Biagio (1518-1545) opera di Antonio da Sangallo il Vecchio (†1534). Gli interessanti *Statuti* comunali risalgono al 1337; vi sono riportati come giorni festivi quelli delle sante Agata, Maria Maddalena, Caterina d'Alessandria, Antilia, Lucia e Mustiola. Cf l'edizione fuori commercio, a cura di G. Caporali, *Gli Statuti di Montepulciano 1337*, Montepulciano 1996, pp. 290 con ill. a colori; per l'edizione latina cf U. Morandi, *Statuto del Comune di Montepulciano (1337)* = Documenti di storia italiana, serie II, vol. 3, Firenze 1966, pp. XX+528.

<sup>16</sup> Si veda al riguardo E. Barucci, *Il Trittico dell'Assunta nella cattedrale di Montepulciano*, Montepulciano 1991, p. 9; *La chiesa cattedrale di Montepulciano*, ed. Società Storica Poliziana, Montepulciano 2005, pp. 238 (preziosa è la bibliografia generale a cura di A. Marzuoli e A. Piccardi che recensisce opere dal 1585 al 2005, pp. 231-236); R. Presenti, *Guida storica e artistica del Duomo di Montepulciano*, Chiusi (Siena) 2008, pp. 68.

<sup>17</sup> Si trattava di una "collegiata" della diocesi di Arezzo cui apparteneva il territorio ecclesiale di Montepulciano fino al 1480.

<sup>18</sup> Il papa Niccolò IV (1288-1292) benedice la prima pietra il 13 novembre 1290.

<sup>19</sup> I numeri posti tra [ ] rinviano al dettaglio del *Trittico*, p. 63; per quelli in **neretto** si veda anche la riproduzione a colori in *Appendice*.

<sup>20</sup> L'opera misura metri 5,10×4,10 (superiore alla stessa *Maestà* di Duccio, metri 2,10×4,20, che però è dipinta anche sul retro).

<sup>21</sup> Si pensi per esempio, e per rimanere nel territorio, alla Cattedrale di Pienza (1462), con la tavola dell'Assunzione della Vergine tra i santi Caterina, Callisto, Pio I e Agata, capolavoro di Lorenzo di Pietro, detto il Vecchietta († 1480).

la *Theotokos*, la Madre di Dio,<sup>22</sup> si iconizza in molteplici soluzioni sia architettoniche come gli edifici, sia nelle raffigurazioni pittoriche e, prima ancora, musive.<sup>23</sup> In questa linea il patrimonio artistico si svilupperà ponendo attenzione a questa Donna che con la sua generosa risposta al progetto di Dio ha cambiato il mondo con la nascita di Gesù Cristo.

È il mistero di una Donna, dunque, che dà senso anche all'opera poliziana; mistero complesso che se da una parte affonda le sue radici nelle tradizioni bibliche, dall'altra viene arricchito dalla vita e dal pensiero di coloro che hanno onorato la Vergine. E di fronte ad una simile opera viene spontaneo – prima ancora di entrare nei dettagli – ascoltare l'inno alla Vergine (riportato più avanti, n. 5) che Dante pone in bocca a san Bernardo nel XXXIII canto del Paradiso (vv. 1-21): due pagine liriche – poesia e pittura – che esaltano il trionfo della Vergine e insieme affascinano lo sguardo del visitatore in un perenne itinerario di divinizzazione.<sup>24</sup>

### 3. Il mistero di una Donna

Un volto dolcissimo, quasi di fanciulla [2, 4 e 5], dà senso e luce e richiamo ad un'infinità di sguardi che il pittore con la sua scuola ha saputo raffigurare.<sup>25</sup> Gli occhi di Maria sono rivolti verso l'alto [5]. Il grande mantello bianco-azzurro che ricopre la sua persona è costellato da miriadi di elementi preziosi, quasi astri che brillano in un firmamento. Ma quel rosso che solo in parte circonda la figura di Maria, e il velo che copre la testa per appoggiarsi sulla spalla destra, non sono altro che il richiamo al mistero di dolore giunto al suo vertice sotto la Croce.

La schiera degli innumerevoli angeli – accanto ai dodici che sembrano sorreggere il trono invisibile della Vergine – avvolge la grande mandorla (soluzione frequente per incastonare la Vergine o anche il Cristo); una schiera che rinvia a quel concerto armonioso – e gli strumenti che essi suonano, a corda e a fiato, ne sono un segno eloquente – che sembra riecheggiare quanto leggiamo nella visione del cap. XII dell'Apocalisse, quel *signum magnum* che appare in cielo.

Corona l'orizzonte angelico l'arcangelo Gabriele [3] che saluta con l'*Ave* la Vergine posta sulla cuspide a destra [4], colta con il libro aperto in mano, nell'atteggiamento orante e meditativo; ma il saluto non è quello dell'Annunciazione ma di quell'Assunzione che concluderà la sua vita terrena; la palma che l'Arcangelo tiene in mano è il segno della vittoria e del premio eterno. Riecheggia, nel contesto, la poetica di Dante che interroga san Bernardo chiedendo: «Qual è quell'angel che con tanto gioco | guarda ne li occhi la nostra regina, | innamorato sì che par di foco?». E Bernardo risponde: «Elli è quelli che portò la palma | giusto a Maria, quando 'l Figliuol di Dio | carcar si volse de la nostra salma».<sup>26</sup>

<sup>22</sup> Ecco il testo: «Se qualcuno non confessa che l'Emmanuele è Dio nel vero senso della parola, e che perciò la santa Vergine è madre di Dio perché ha generato secondo la carne il Verbo che è da Dio... sia anatema» (*Conciliorum Oecumenicorum decreta*, op. cit., p. 59).

<sup>23</sup> Si pensi al ciclo dei mosaici di santa Maria Maggiore (basilica Liberiana) sul colle Esquilino a Roma, iniziata nel 432 dal papa san Sisto III (432-440) dove, attraverso il disegno musivo, si riafferma la divinità del Cristo incarnato nella Vergine. L'incoronazione della Vergine nell'abside risale invece al pontificato di Niccolò IV opera di Jacopo Torriti (1295): un capolavoro che sembra concludere la millenaria stagione di arte cristiano-bizantino-romana.

<sup>24</sup> Per l'approfondimento di questa prospettiva cf B. Petrà, *Divinizzazione*, in *Dizionario di omiletica*, op. cit., pp. 381-384.

<sup>25</sup> Si pensi che nel *Trittico* appaiono ben 385 volti di personaggi, angeli compresi.

<sup>26</sup> *Paradiso* XXXII, 103-105 e 112-114. Per completare si veda anche *Purgatorio* X, 34-35.

L'insieme delle armonie, in cui colori e suoni si intrecciano, non fanno altro che presentare le linee di un trionfo storico-salvifico della Vergine Maria, sempre creduto e professato dal popolo cristiano, anche se a livello dogmatico tutto questo sarà definito da papa Pio XII solo nel 1950.<sup>27</sup> Per questo, sotto il trono della Vergine – come capita anche in altre opere d'arte e di fede – il pittore raffigura il sepolcro vuoto, circondato dalla sorpresa ammirazione di ben dodici persone: sono gli undici apostoli – nella loro aureola si legge il nome in grafia gotica – insieme ad una pia donna, sulla destra, coperta da un manto blu [20]. Tutti questi personaggi sembrano convergere verso l'apostolo Tommaso [38], colto di spalle, rivolto verso l'alto, che con le braccia allargate mentre contempla l'evento raccoglie la cintura della Madonna, quasi un segno che sembra unire il Cielo con la terra.

Colpisce ancora, sulla destra, il volto dell'apostolo Giuda Taddeo (autoritratto dello stesso pittore?): è l'unico che volge lo sguardo verso il fedele, come per invitarlo a contemplare il Mistero e a non soffermarsi sul sepolcro vuoto.

La pagina di mariologia è completata dai primi sei personaggi iconizzati nelle lesene centrali: potrebbero essere coloro che con la propria testimonianza investigativa hanno elaborato la riflessione attorno alla Madre di Dio, che nell'evento dell'Assunzione (la *Dormitio Mariae*) raggiunge il traguardo della sua missione materna?<sup>28</sup> Ed è in questa ottica che la Chiesa così la riconosce e la onora nella solennità dell'Assunta: «Oggi la Vergine Maria, Madre di Dio, è stata assunta in cielo. Segno di sicura speranza e consolazione per il popolo pellegrino sulla terra, risplende come primizia e immagine della Chiesa, chiamata alla gloria. Tu [Padre] non hai voluto che conoscesse la corruzione del sepolcro colei che in modo ineffabile ha generato nella carne il tuo Figlio, autore della vita».<sup>29</sup>

Con gli altri sei personaggi posti sui pilastri laterali [6-11] Taddeo richiama forse l'attenzione sui dottori della Chiesa, che con i loro scritti hanno inneggiato a quel Mistero che trova in queste immagini la sua più eloquente definizione? L'interrogativo sembra d'obbligo in attesa di più autorevoli interpretazioni.

Ed ecco che la contemplazione estatica si sposta con naturalezza tanto a sinistra che a destra, per incrociarsi – spiritualmente – con gli sguardi dei personaggi in atteggiamento contemplativo e insieme orante (sono tutti in ginocchio). Di tutti è inciso il nome nell'aureola. La loro presenza costituisce un segno e insieme un richiamo alla devozione del popolo cristiano, e poliziano in particolare. San Giovanni Battista, protettore del Comune [35]; san Donato, vescovo di Arezzo [36];<sup>30</sup> san Francesco, oggetto di particolare devozione da parte dei Poliziani [29]; san Domenico, onorato soprattutto per la vita della domenicana sant'Agnese Segni [33]; i due martiri Stefano [32] e Lorenzo [34], con le insegne del loro martirio; san Martino [30] e sant'Antonio abate [31] coronano questo gruppo che si muove dalla testimonianza del Battista per giungere ai due grandi santi Francesco e Domenico del secolo XIII.

Degna di attenzione la corona delle Sante poste a destra. Iniziando dall'alto, lo sguardo si incontra con il volto di santa Antilia che solleva in alto la città di Montepulciano [21];

<sup>27</sup> Pio XII, Costituzione apostolica *Miserentissimus Deus*, 1° novembre 1950.

<sup>28</sup> Un'altra teoria interpretativa riconosce in questi personaggi gli Apostoli che tengono in mano il libro, segno del loro impegno di evangelizzatori. Con gli altri sei personaggi – tra cui due vestiti in abiti liturgici – si completa la teoria che circonda il mistero della Vergine e che convalida la sua Assunzione in cielo.

<sup>29</sup> Messale Romano, ed. CEI 2020, prefazio della *Solennità dell'Assunzione*, p. 617.

<sup>30</sup> La diocesi di Montepulciano è stata istituita nel 1561; nel 1986 si costituisce la diocesi di Montepulciano Chiusi (sec. III) Pienza (1462).



santa Lucia, particolarmente venerata a Montepulciano [26]; santa Caterina d'Alessandria, riconosciuta per la sua dottrina (si osservi il libro e la penna) [27]; santa Maria Maddalena, con in mano il vaso di unguenti che non sarebbe mai stato usato per la sepoltura della Vergine [22]; sant'Agata, nota per la devozione delle puerpere bisognose di latte [23]; sant'Orsola, dalla discendenza principesca [24]; e santa Mustiola, martire dell'antica Chiusi [25].

In basso, finalmente, la figura di san Giovanni Evangelista che con il libro aperto del suo Vangelo indica le prime parole del *Prologo*: «In principio erat Verbum et Verbum erat apud Deum» [28]. In simmetria con la parte sinistra in cui appare san Giovanni Battista [35], i due Giovanni costituiscono quasi l'anello di una visione teologica entro cui si completa il tempo dell'Antica Alleanza per iniziare quella Nuova e definitiva, attraverso quel *Verbum* che *caro factum est* per opera della Vergine Maria.

Ed è in questo orizzonte biblico-teologico-liturgico che il discorso si sviluppa ancora invitando lo sguardo a soffermarsi su quanto raffigurato nella predella. Nella impossibilità grafica di riprendere tutti i dettagli, il lettore interessato saprà avvalersi di altre fonti documentarie più complete. Qui di seguito si offre solo una lettura tematica sintetica.

#### 4. Nel contesto di una storia di cui Cristo è Alfa e Omega

La parte inferiore del *Trittico* sembra apparire di minore importanza; ma lo spazio ridotto entro cui si muovono le immagini non significa minore importanza rispetto a quanto appare in forme più ampie e brillanti. È la sintesi-vertice della storia della salvezza che dà senso al mistero della Vergine Maria. Vediamone il percorso per cogliere il valore dell'arte in dialogo con la teologia.

Delle nove immagini che caratterizzano la predella, quella centrale è la più ampia. È l'evento della *Crocifissione*, mirabilmente spazioso, con una notevole presenza di personaggi a piedi e a cavallo, che si muovono attorno.<sup>31</sup> Al di là di questi<sup>32</sup> c'è un aspetto che a livello teologico balza evidente: le due grandi rocce scure laterali ricordano che con l'evento della *Crocifissione* e morte si spacca quella roccia – simbolo degli Inferi – che teneva chiusa l'umanità in attesa di salvezza; è l'immagine che si ripete anche in altri spazi posti accanto per sottolineare l'evento discriminante realizzatosi con la morte del Salvatore. In Lui si compie quell'alleanza nuova e definitiva anticipata nei segni dell'Ultima Cena e sigillata con l'evento della Risurrezione.

Se lo sguardo continua a muoversi verso destra, appare la deposizione dalla Croce, la Risurrezione, la discesa agli Inferi con la liberazione dei Giusti. Il coronamento è offerto dall'episodio di Emmaus:<sup>33</sup> quando il Maestro accompagna i due discepoli, fa loro una catechesi «a partire da Mosè e da tutti i profeti» per rivelarsi «nello spezzare il pane» e per far comprendere ai due che il Maestro è risorto. E questo è l'annuncio che i due riportano nel gruppo dei discepoli. Ma è anche l'annuncio che riecheggia nel cuore e nella vita del credente

<sup>31</sup> Altre immagini rappresentano l'entrata di Gesù in Gerusalemme, l'Ultima Cena, il bacio di Giuda, l'ascesa al Calvario, la deposizione e la sepoltura, la risurrezione, la prova di Tommaso, ed Emmaus.

<sup>32</sup> Sopra la predella c'è una teoria di graziose formelle che raffigurano la creazione dell'uomo, la cacciata dall'Eden, l'offerta di Caino e Abele, l'uccisione di Abele, la costruzione dell'arca, la fine del diluvio, il sacrificio di Isacco, Isacco e Giacobbe, il mantello di Putifarre, la Legge data a Mosè, David e Golia, il giudizio di Salomone.

<sup>33</sup> Cf l'episodio narrato nel cap. 24 del Vangelo di Luca.



di ogni tempo e luogo quando, incerto, si pone dinanzi alla Crocifissione. È il mistero del Vivente, nell'eternità!

Rimangono le quattro immagini a sinistra: sono le scene che preludono alla terrificante immagine centrale: l'entrata gloriosa in Gerusalemme prelude all'Ultima Cena, subito seguita dal tradimento di Giuda e dalla cattura di Gesù; il tutto completato dalla salita di Gesù al Calvario, con la Croce sulle spalle.

Si completa in tal modo lo sguardo di fede che dal fondamento biblico degli ultimi eventi della vita del Maestro si proietta, in questa particolare circostanza, su Colei che ha permesso con il suo *fiat* il compimento di un progetto di salvezza che trova la sua origine in quell'«In principio Dio creò il cielo e la terra...» (Gen 1,1) per proiettarsi verso quel «nuovo cielo e nuova terra» (Ap 21,1) quando Dio sarà tutto in tutti, e la storia del mondo e dell'universo avrà raggiunto il suo compimento.

Ed è in quest'ottica che lo sguardo si solleva ancora verso l'alto invitando il fedele a porsi nell'atteggiamento dell'Angelo, in alto a sinistra, che saluta la Vergine con l'«Ave, gratia plena»: un saluto che è anche un invito a prolungare le parole dell'Angelo in una preghiera. L'eco di questo saluto riecheggia ancora in alto a destra dove la Vergine, seduta in trono, è colta quasi con sorpresa dal saluto dell'Angelo mentre sta scrutando le Scritture. Quel manto azzurro che ricopre la veste rossa – richiamo al martirio del cuore – denota l'assenza di peccato in lei in forza del suo immacolato concepimento.

### 5. «Mirabile visu, mysterium mirabilius!»

Il percorso che lo sguardo – attonito di fronte a tanta bellezza di forme e di colori – permette di realizzare, trova la sua sintesi in alto, là dove il Figlio incorona la Madre, quale espressione di un atteggiamento di riconoscenza per la sua donazione [I]. Il manto della Vergine è ora nuovamente trapuntato di stelle; il celeste si sposa con l'oro quasi specchio di quei due diademi che stanno al vertice.

Scende dall'alto il simbolo dello Spirito Santo, artefice di tutta l'opera della salvezza; quello Spirito che si librava sulle acque primordiali della creazione è lo stesso che è stato esalato da Gesù sulla Croce; è lo Spirito che è disceso sugli apostoli riuniti in preghiera con Maria il giorno della Pentecoste; è lo Spirito che anima la Chiesa lungo il tempo fino al ritorno glorioso del Cristo.<sup>34</sup>

*Mirabile visu!* L'espressione sorge spontanea di fronte alla maestosa visione che si lascia avvolgere dallo sguardo del credente e che sorprende l'uomo in ricerca di infinito. Una meraviglia da vedersi, ma più mirabile il Mistero.

*Mysterium mirabilius!* È l'espressione che possiamo prendere come sintesi di uno sguardo che, attratto e sorretto dalla meraviglia delle linee e dei colori, si lascia afferrare da una visione storico-teologica che traspare da tutto l'insieme, e che può essere colta nella sua profondità solo considerando l'orizzonte qual è offerto da una realtà di fede, mirabilmente prefigurato nelle vicende dell'Antico Testamento e portato a pienezza con l'evento Cristo. Solo nell'accoglienza di questo Mistero è possibile percepire la pagina di teologia liturgica espressa in questo mirabile *Trittico*; ed è in questa che risiede la chiave per unirsi con piena comprensione nel canto di Dante:

<sup>34</sup> Cf rispettivamente Gen 1,1; Gv 19,30; At 2,4; Lc 24,49; e Mt 28,20.

«Vergine Madre, figlia del tuo figlio,  
 umile e alta più che creatura,  
 termine fisso d'eterno consiglio,  
 tu se' colei che l'umana natura  
 nobilitasti sí, che 'l suo fattore  
 non disdegnò di farsi sua fattura [...].  
 Qui se' a noi meridiana face  
 di caritate, e giuso, intra i mortali,  
 se' di speranza fontana vivace. [...]  
 in te misericordia, in te pietate,  
 in te magnificenza, in te s'aduna  
 quantunque in creatura è di bontate».

Nel contesto del VII centenario della morte del grande Poeta (1321-2021) l'inno alla Vergine posto sulle labbra di san Bernardo costituisce il miglior sottofondo per contemplare in un tripudio di parole e di immagini, di ammirazione e di preghiera, il mistero di una Donna che con la sua disponibilità ad un progetto divino ha cambiato la storia del mondo, e ha permesso ad una schiera di artisti di trasformare in opere d'arte fede e capacità espressiva tramite il pennello e lo scalpello.<sup>35</sup>

## 6. Del «visibile parlare...»: per un'estetica del linguaggio religioso

Nel canto X del *Purgatorio* Dante attraversa la prima cornice dove espiano la loro pena i superbi, e si trova di fronte alla parete della montagna, dove sono scolpiti esempi di umiltà: l'Annunciazione (vv. 22-45), la danza di David davanti all'Arca (vv. 46-69) e la clemenza di Traiano (vv. 70-96). Ed è in questo peculiare contesto, di fronte a ciò che è scolpito nel biancore del marmo, che il Poeta esclama nei vv. 94-96: «Colui che mai non vide cosa nova | produsse esto *visibile parlare*, | novello a noi perché qui non si trova».

Il *visibile parlare* è una felice espressione coniata per indicare il modo con cui lungo la storia ogni cultura ha cercato di affidare all'immagine aspetti e momenti importanti della propria cultura. E oggi – come e forse più che in passato – il *parlare* si muove maggiormente attraverso il *visibile* che non mediante lo scritto. È la comunicazione visiva quella che si è imposta pressoché ovunque.

Ma nel contesto del *visibile parlare* si pone lo specifico capitolo offerto e costantemente richiamato anche dalla liturgia. C'è un'estetica teologico-liturgica, infatti, che costituisce una componente essenziale del linguaggio culturale. E la lezione che da essa promana fornisce una pagina quanto mai variegata; una pagina comunque che diventa parte essenziale di un percorso che include studio, celebrazione e scelte di vita.

Parola e immagine: due potenze della mente che includono molte altre realtà, quanto mai complesse: basti pensare ai dipinti che, quasi crittogrammi, nascondono un testo verbale preciso e, a rovescio, alle scritte deposte in composizioni figurative. E fra questi due estremi si colloca un'ampia zona intermedia che coinvolge forme miste fino ai numerosi enigmi del

<sup>35</sup> Si pensi alla *Pietà* scolpita da Michelangelo tra il 1498 e il 1499, presente nella basilica di san Pietro in Vaticano!

simbolismo iconico-poetico. Un insieme di percorsi, dunque, che contribuiscono a leggere la dimensione comunicativa di una parola *dipinta* con forme e simboli diversificati.

Riprendendo la formula dantesca del *visibile parlare* si possono esplorare territori nuovi, spesso evitati perché richiedono una uguale perizia nel seguire le due vie parallele della figura e della parola. Tutto ciò che si pone, infatti, sull'orlo del *visibile parlare* mette in questione la natura stessa dello spazio figurato, là dove coabitano immagini e lettere, entro un sottile contrappunto in cui si tratta di riconoscere il retaggio della storia nell'operare della mente.

### 7. Conclusione: «Trasumanar... per verba» o per imaginem?

Nel primo canto del *Paradiso* Dante così si esprime nei vv. 69-71 di fronte al percorso molto impegnativo che sta iniziando: «Trasumanar significar per verba | non si poria; però l'esempio basti | a cui esperienza grazia serba».

Tre termini – *trasumanar*, *verba*, *imago* – per cogliere con la poesia del Sommo Poeta che non si può passare oltre la condizione umana (*trasumanar*) comprendendola con parole (*per verba*); solo l'esempio – l'*imago*<sup>36</sup> – può darne un'idea a chi un giorno potrà sperimentarla per «grazia». Ci sembrano le parole più emblematiche capaci di oltrepassare il visibile per cogliere l'Invisibile. L'immagine pertanto, superando il limite del *verbum*, permette di elevarsi oltre l'orizzonte della natura umana per attingere il Divino attraverso la contemplazione, come del resto si può ammirare nei volti “trasumanati” delle immagini dei santi.

Da qui si coglie che la dimensione estetica della liturgia è uno dei punti nodali da tener presente; con essa è necessario confrontarsi ogni volta che si pongono problematiche inerenti allo sguardo da rivolgere verso il codice della bellezza nel culto.

Il bisogno di riconsiderare l'estetica nasce dalla costitutività della stessa liturgia, il cui principio di “visibilità omnicomprensiva” riconduce l'estetica liturgica all'estetica cristiana nella sua basilarità. Nel fenomeno pregnante della visibilità è riconducibile ogni nostra percezione sensibile di Dio. In questa linea si pongono le prospettive del Concilio Niceno II, del Tridentino, del Vaticano II... e di tutte le opere che lungo i secoli hanno cercato di “tradurre” il vero senso dell'estetica nel culto cristiano.

È in questo orizzonte, pertanto, che si pone l'interrogativo: come dire alcuni aspetti della *lex credendi* (la fede) nella *lex orandi* (la preghiera) quando il verbale può significare fino ad un certo punto e i contenuti o l'esperienza della fede in atto esigono un *visibile parlare* che si apra al simbolico, oltre il discorsivo o il descrittivo? Si può rispondere a tali attese a partire dal bisogno di bellezza e di poesia che deve trasparire anche dal luogo-spazio orante e contemplativo; un bisogno che va continuamente educato alla luce delle lezioni della storia. L'atto del vedere, infatti, non è fine a se stesso, ma costituisce un vero atto religioso, come l'ascolto.

Se osserviamo la lezione che proviene ancora dalla storia constatiamo che è di grande aiuto il patrimonio artistico che attesta la presenza di singolari programmi iconografici, come il *Trittico* di Taddeo di Bartolo. Da essi è possibile ricavare orientamenti preziosi per comprendere l'iconografia. È opportuno, però, andare oltre, per cogliere la valenza mistagogica di tutto questo; diversamente si rimane al livello di un insieme di impressioni che pur stimolate dal codice della bellezza, restano elementi isolati e non a servizio di un tutto che ha come centro l'esperienza del mistero.

<sup>36</sup> «Imago est species rei, quae mente et cogitatione percipitur»: Ae. Forcellini, *Totius latinitatis lexicon*, s.v.

Nell'ottica di una visione storico-teologica anche il codice della bellezza riecheggia con la sua specifica missione a servizio di un orizzonte in cui confluiscono innumerevoli linguaggi. Linguaggi che hanno comunque e sempre la Parola di Dio come sorgente e costante termine di riferimento: questa è la fonte primaria e costitutiva di ogni programma iconografico; e a questa deve attingere in ogni tempo la spiritualità e la maestria dell'artista.

Un simile dialogo permetterà di evitare alcuni pericoli che possono essere sempre all'orizzonte, e che sono costituiti dall'allegorismo, dal didatticismo, da fittizie simbolizzazioni che disorientano l'attenzione orante del fedele e non contribuiscono al raggiungimento di una sintesi nell'intimo della persona.<sup>37</sup>

*Contemplare dunque il mistero nel linguaggio della cultura!* L'espressione risuona come invito a prolungare nei segni dell'arte la presenza di un Dio che si è fatto (e continua a farsi) storia attraverso infiniti "segni". Nella città di Urbino, in una targa apposta sulla casa dove è nato Raffaello († 1520), si legge: «Ludit in humanis divina potentia rebus, et saepe in parvis claudere magna solet». Sembra di rileggere nel distico l'afflato di uno sguardo che cerca di elaborare sintesi tra mondo creato e Dio attraverso la bellezza dell'arte; di un Dio che continua a farsi storia anche con i linguaggi dell'arte. E il *Trittico* poliziano ne è un segno eloquente che invita a «trasumanar»,<sup>38</sup> a trasfigurare ogni evento della storia.

---

<sup>37</sup> Si vedano al riguardo le considerazioni che leggiamo nel n. 35 dell'Esortazione apostolica postsinodale *Sacramentum caritatis* di Benedetto XVI (22 febbraio 2007): «Il rapporto tra mistero creduto e celebrato si manifesta in modo peculiare nel valore teologico e liturgico della bellezza. La liturgia [...] ha un intrinseco legame con la bellezza: è *veritatis splendor*. Nella liturgia rifulge il Mistero pasquale mediante il quale Cristo attrae a sé e chiama alla comunione. [...] Già nella creazione Dio si lascia intravedere nella bellezza e nell'armonia del cosmo. [...] Nel Nuovo Testamento si compie definitivamente questa epifania di bellezza nella rivelazione di Dio in Gesù Cristo: Egli è la piena manifestazione della gloria divina. [...] La bellezza della liturgia è parte di questo mistero; essa è espressione altissima della gloria di Dio e costituisce, in un certo senso, un affacciarsi del Cielo sulla terra. Il memoriale del sacrificio redentore porta in se stesso i tratti di quella bellezza di Gesù di cui Pietro, Giacomo e Giovanni ci hanno dato testimonianza [...]. La bellezza, pertanto, non è un fattore decorativo dell'azione liturgica; ne è piuttosto elemento costitutivo, in quanto è attributo di Dio stesso e della sua rivelazione. Tutto ciò deve renderci consapevoli di quale attenzione si debba avere perché l'azione liturgica risplenda secondo la sua natura propria».

<sup>38</sup> «Trasumanare. Fu questo lo sforzo supremo di Dante: fare in modo che il peso dell'umano non distruggesse il divino che è in noi, né la grandezza del divino annullasse il valore dell'umano...»: Giovanni Paolo II, *Discorso all'inaugurazione della mostra "Dante in Vaticano"*, 30 maggio 1985.

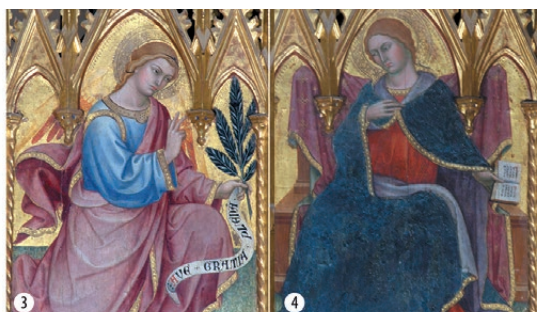


Legenda di riferimento delle figure



Il Trittico poliziano di Taddeo di Bartolo (1401)







## Bibliografia

- Alberigo G. et al, *Conciliarum Oecumenicorum Decreta*, Bologna 1991.
- Barcucci E., *Il Trittico dell'Assunta nella cattedrale di Montepulciano*, Editori del Grifo, Montepulciano 1991.
- Bellarmino Roberto, *Catechismo*, a cura di M. Sodi, A. Glusiuk, G. Mignoni, Brescia 2021.
- Benedetto XVI, *Discorso nell'incontro con gli Artisti*, 21 novembre 2009.
- Castelfranchi L. et al., *Iconografia e arte cristiana*, Cinisello B. 2004.
- Castellano Cervera J., *Iconografia-Iconologia*, in: *Dizionario di omiletica*, ed. M. Sodi, A.M. Triacca, Torino-Bergamo 2013, pp. 694-699.
- Crouzel H., *Immagine*, in: *Nuovo Dizionario Patristico e di antichità cristiane*, ed. A. Di Bernardino, Genova 2007<sup>2</sup>, coll. 2533-2543.
- Francesco, *Lettera apostolica "Candor lucis aeternae"*, 25 marzo 2021.
- Giovanni Paolo II, *Discorso all'inaugurazione della mostra "Dante in Vaticano"*, 30 maggio 1985.
- Gli Statuti di Montepulciano 1337*, a cura di G. Caporali, Montepulciano 1996.
- Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena, compilato da F. Brogi (1862-65)*, ed. Deputazione Provinciale Senese, Ed. Carlo Nava, Siena 1897.
- La chiesa cattedrale di Montepulciano*, ed. Società Storica Poliziana, Montepulciano 2005.
- Morandi U., *Statuto del Comune di Montepulciano (1337)* = *Documenti di storia italiana*, serie II, vol. 3, Firenze 1966.



- Paleotti G., *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582) = Monumenta Studia Instrumenta Liturgica 25, Città del Vaticano 2002.
- Petrà B., *Divinizzazione*, in: *Dizionario di omiletica*, Torino-Bergamo 2013, pp. 381-384.
- Pfeiffer H., s.v., in: *Dizionario di omiletica*, Torino-Bergamo 2013, pp. 197-200.
- Pio XII, *Costituzione apostolica "Misericordissimus Deus"*, 1° novembre 1950.
- Presenti R., *Guida storica e artistica del Duomo di Montepulciano*, Chiusi (Siena) 2008.
- Sodi M. et al., *La teologia liturgica tra itinerari e prospettive. L'economia sacramentale in dialogo vitale con la scienza della fede* = Sapientia ineffabilis 1, Roma 2014.
- Stewart-Sykes A., *Quartodecimani*, in: *Nuovo Dizionario Patristico e di antichità cristiane*, Genova 2007<sup>2</sup>, coll. 4432-4434.
- Taddeo di Bartolo a Montepulciano: il trittico dell'Assunta. Storia, tecnica, conservazione e restauro*, a cura di L. Martini, Firenze 2021.
- Taddeo di Bartolo*, a cura di G.E. Solberg, Milano 2020.
- Vasari G., *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* [1568], Roma 1991.