

MITTEILUNGEN
DES KUNSTHISTORISCHEN
INSTITUTES
IN FLORENZ



LXIV. BAND — 2022
HEFT 2



LXIV. BAND — 2022

HEFT 2

MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES IN FLORENZ

Inhalt | Contenuto

Redaktionskomitee | Comitato di redazione
Alessandro Nova, Gerhard Wolf, Samuel Vitali

Redakteur | Redattore
Samuel Vitali

Editing und Herstellung | Editing e impaginazione
Ortensia Martinez Fucini

Kunsthistorisches Institut in Florenz
Max-Planck-Institut
Via G. Giusti 44, I-50121 Firenze
Tel. 055.2491147, Fax 055.2491155
s.vitali@khi.fi.it – martinez@khi.fi.it
www.khi.fi.it/publikationen/mitteilungen

Graphik | Progetto grafico
Rovai Weber design, Firenze

Produktion | Produzione
Centro Di edizioni, Firenze

Druck | Stampa
Grafiche Martinelli, Firenze, febbraio 2023

Die *Mitteilungen* erscheinen jährlich in drei Heften und können im Abonnement oder in Einzelheften bezogen werden durch | Le *Mitteilungen* escono con cadenza quadrimestrale e possono essere ordinate in abbonamento o singolarmente presso:
Centro Di edizioni, Via dei Renai 20r
I-50125 Firenze, Tel. 055.2342666,
edizioni@centrodi.it; www.centrodi.it.

Preis | Prezzo
Einzelheft | Fascicolo singolo:
€ 30 (plus Porto | più costi di spedizione)
Jahresabonnement | Abbonamento annuale:
€ 90 (Italia); € 120 (Ausland | estero)

Die Mitglieder des Vereins zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. erhalten die Zeitschrift kostenlos. I membri del Verein zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. ricevono la rivista gratuitamente.

Adresse des Vereins | Indirizzo del Verein:
c/o Schuhmann Rechtsanwälte
Ludwigstraße 8, D-80539 München
foerderverein@khi.fi.it; www.khi.fi.it/foerderverein

Die alten Jahrgänge der *Mitteilungen* sind für Subskribenten online abrufbar über JSTOR (www.jstor.org). Le precedenti annate delle *Mitteilungen* sono accessibili online su JSTOR (www.jstor.org) per gli abbonati al servizio.

ISSN 0342-1201

Umschlagbild | Copertina:
Polidoro da Caravaggio,
Elias wird vom Engel geweckt | *Elia svegliato dall'angelo*
(Detail aus Abb. 1a, S. 230 | particolare da fig. 1a, p. 230)

– Aufsätze – Saggi

– 139 – Daniele Rivoletti

Pale d'altare composite e culto dei santi: corporazioni, confraternite e ordini mendicanti a Siena tra Quattro e Cinquecento

– 163 – Gianluca Belli

Famiglia e identità sociale nella biografia di Giuliano e Antonio da Sangallo

– 193 – Martina Caruso

Women in Ruins. Agnes and Dora Bulwer's Landscape Photographs in Post-Risorgimento Italy

– Miszellen – Appunti

– 221 – Yumi Watanabe

Filippo Lippi's Frescoes at Spoleto, Cardinal Erolì, and the Immaculate Conception

– 231 – Marta Maria Caudullo

Metà parlanti. Connessioni tra alcuni fogli di Polidoro da Caravaggio agli Uffizi

– 241 – Stefano Pierguidi

Ancora sulla lettera di Annibale del 1608: l'uso delle fonti in Malvasia e una nota sul cantiere del Quirinale

– Replik – Replica

– 251 – Helga Kaiser-Minn

The *Traditio Legis* Relief in San Marco in Venice: Medieval Copy or Early Byzantine Original? A Response to Armin F. Bergmeier



1 Francesco di Giorgio Martini e Luca Signorelli,
San Cristoforo e santi (Pala Bichi),
 fotomontaggio dell'autore sulla base dell'ipotesi
 di ricostruzione di Max Seidel (1984)

PALE D'ALTARE COMPOSITE E CULTO DEI SANTI CORPORAZIONI, CONFRATERNITE E ORDINI MENDICANTI A SIENA TRA QUATTRO E CINQUECENTO

Daniele Rivoletti

*In ricordo di Monica Donato,
che mi ha insegnato a guardare
i tempi lunghi nell'arte senese*

I. Immagini per altari a Siena: il polittico dipinto, un modello dominante

All'inizio del Trecento, Siena fu, assieme a Firenze, uno dei più importanti centri di elaborazione e di esportazione del polittico dipinto: da allora la pittura costituì il modello dominante nella produzione di immagini destinate agli altari del centro toscano. Di tale primato era consapevole il pubblico del Quattrocento, come confermano le testimonianze dell'epoca, sia visive che scritte. Le ben note rappre-

sentazioni iconografiche dell'interno di una generica e ideale chiesa senese danno a vedere altari ornati da pale o polittici dipinti, non scolpiti. In parallelo, l'inventario del 1466 di una chiesa reale ricorda che sui suoi altari si ergevano delle "tavole dipinte *come si costumava*".¹ Anche agli occhi di uno spettatore 'straniero', l'umanista di probabile origine cremonese Ludovico Carbone (1430–1485), sono proprio le ancone dipinte a suscitare la meraviglia nelle chiese cittadine: "[Sena] templa habet insignia, pulcherrimisque *tabulis pictis* ornata", come osserva nel 1473 nel suo dialogo *De neapolitana profectione*.²

Il successo fu tale da eclissare sin dal Trecento la produzione di ancone scolpite, che furono rarissime.³

¹ Inventario della chiesa di San Cristoforo, pubblicato in *Die Kirchen von Siena*, II: *Oratorio della Carità—S. Domenico*, a cura di Peter Anselm Riedl/Max Seidel, Monaco di Baviera 1992, I.I, p. 415; il corsivo è mio.

² Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Urb. lat. 1195, fol. 21v; il corsivo è mio. L'importanza del passo per la letteratura artistica

senese è stata richiamata da Giovanni Agosti, "I Piccolomini e le arti: da Federighi a Marrina", in: *Bullettino senese di storia patria*, CXII (2005), pp. 496–511: 498.

³ Cfr. Christa Gardner von Teuffel, recensione di: Henk van Os, *Sienese Altar-Pieces, 1215–1460*, in: *The Burlington Magazine*, CXXVII (1985), p. 391.

Sono ad esempio noti due polittici di Jacopo della Quercia, già sugli altari maggiori di Sant'Agostino e di San Martino.⁴ Il primo è andato distrutto; del secondo, risalente al terzo decennio del Quattrocento, si conservano solo le cinque figure in legno dipinto e dorato, una *Madonna col Bambino* e quattro *Santi*, ora al Museo dell'Opera del Duomo. E neppure in tali casi è certo che si trattasse di polittici interamente scolpiti: non è infatti del tutto da escludere che la carpenteria, purtroppo perduta, abbia ospitato delle immagini dipinte, nella predella, nei pilastri o nelle cuspidi, come ad esempio avviene nella coeva macchina già sull'altare maggiore della chiesa del convento dell'Angelo a Brancoli, nel territorio di Lucca, e ora al Museo Nazionale di Villa Guinigi (fig. 2).⁵ Ai due esempi di primo Quattrocento ne aggiungo un altro risalente probabilmente alla fine del secolo, sinora sconosciuto, che venne eseguito per l'altare di Santa Caterina d'Alessandria nella navata di San Francesco a Siena. Se ne ricava l'esistenza dal testamento di Caterina del fu Nicola di Gano degli Ugurgieri, moglie di Domenico di Giovanni di Lorenzo dei Rocchi, redatto il 22 luglio 1497: esso menziona espressamente l'altare

con le figure scolpite della Vergine al centro e di santa Caterina d'Alessandria e santa Caterina da Siena rispettivamente alla sua destra e sinistra ("mandavit corpus suum sepeliendum in ecclesia Sancti Francisci de Senis, ante altare quod ipsa construi fecit in dicta ecclesia, in cappella ubi sunt sculpte figure in medio beate Marie Virginis, a dextris sancte Caterine martiris, a sinistris sancte Caterine de Senis").⁶ Da un'altra fonte si ricava che le tre statue della *Madonna col Bambino*, di *Caterina d'Alessandria* e di *Caterina da Siena* erano completate da figure dipinte di santi, forse inserite nella carpenteria.⁷ Rari sono pertanto gli esempi di ancone scolpite. Neppure le pale in terracotta invetriata sembrano aver suscitato grande interesse, eccezion fatta per l'*Incoronazione della Vergine* che Andrea della Robbia inviò da Firenze a San Bernardino all'Osservanza, tuttora in loco.

A Siena la produzione di polittici e di pale in scultura non decollò insomma mai. Un successo maggiore venne invece riscosso da una particolare forma composita, che associava due distinte tipologie di immagini di culto: il polittico dipinto e la statua.⁸ Si trattava di vere e proprie ancone dipinte che ospitavano una

⁴ Sul perduto polittico di Sant'Agostino, assegnato dalle fonti a Jacopo della Quercia, si consultino le schede di Monika Butzek in: *Die Kirchen von Siena, I: Abbadia all'Arco-S. Biagio*, a cura di Peter Anselm Riedl/Max Seidel, Monaco di Baviera 1985, I, pp. 184–190, nos. 10, 15. Per il polittico già in San Martino, anch'esso opera di Jacopo, cfr. Aldo Galli, in: *Da Jacopo della Quercia a Donatello: le arti a Siena nel primo Rinascimento*, cat. della mostra Siena 2010, a cura di Max Seidel, Milano 2010, pp. 82–85, no. A.23. Galli ricorda che l'ancona è attestata sull'altare maggiore di San Martino sin dai primi decenni del Seicento e rileva giustamente che, per una siffatta destinazione, è singolare l'assenza tanto di san Martino quanto di sant'Agostino, patrono dei Canonici Regolari, che detenevano la chiesa fino a fine Quattrocento. Segnalo che nel 1575 il gruppo si trovava su un altare laterale il quale, durante i lavori di ricostruzione della chiesa, serviva tuttavia da altare maggiore: "Visitavit aliud altare, quod modo deservit pro altari maiori donec ecclesia fuerit perfecta, que modo construitur [...] Aderat icona pulcra, cum imagine beatae Mariae Virginis et aliorum sanctorum ex operae [sic] elevato, et auro ornata cum imagine sanctissimi Crucifixi similiter operae [sic] elevato. Et nescitur an sit dotatum et aliquo onere gravatum [...]" (*Visita apostolica della città e diocesi di Siena*, Siena, Archivio arcivescovile, Visite pastorali, 21, fol. 692v–693r). Di questa visita apostolica eseguita da Francesco Bossi nel 1575 è adesso disponibile

un'edizione a stampa: Francesco Bossi, *Visita apostolica alla diocesi di Siena: 1575*, a cura di Mario De Gregorio/Doriano Mazzini, Siena 2018/19.

⁵ Sull'opera si veda Linda Pisani, in: *Sumptuosa tabula picta: pittori a Lucca tra gotico e Rinascimento*, cat. della mostra Lucca 1998, a cura di Maria Teresa Filieri, Livorno 1998, pp. 342–346, no. 47.

⁶ Del testamento sono conservati due esemplari, provenienti rispettivamente dall'archivio del convento di San Francesco di Siena (AAV, Fondo Veneto I, 16272) e dal fondo del notaio Jacopo di Pietro Mochi (ASS, Notarile antecosimiano, 569, inserto 120). I due testimoni non presentano varianti per il passo in questione.

⁷ "[...] loco icone aderant imagines operae [sic] elevate [sic] beatae Mariae Virginis, sancte Catherinae della rota et sancte Catherine de Senis, ac aliorum sanctorum in tabula depictorum" (*Visita apostolica* [nota 4], fol. 669r). In quel momento (1575) l'altare, intitolato a santa Caterina d'Alessandria, era di patronato dei Bulgarini ("de Burgarinis").

⁸ Sulle ancone composite si veda la sintesi di Iris Wenderholm, *Bild und Berührung: Skulptur und Malerei auf dem Altar der italienischen Frührenaissance*, Monaco di Baviera/Berlino 2006; cfr. inoltre eadem, "The Gaze, Touch, Motion: Aspects of Hapticity in Italian Early Modern Art", in: *Das haptische Bild: Körperhafte Bilderfahrung in der Neuzeit*, a cura di eadem/Markus Rath/Jörg Trempler, Berlino 2013, pp. 51–68.

2 Bottega di Nicola Pisano ('Lapo'), seguace di Nino Pisano, bottega di Jacopo della Quercia e Priamo della Quercia, *Madonna col Bambino e santi* (Polittico di Brancoli). Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi



singola figura scolpita nello scomparto centrale del registro principale, come nella ben nota pala eseguita in collaborazione da Francesco di Giorgio Martini e Luca Signorelli intorno al 1490 per la famiglia Bichi: prima dello smembramento, una statua lignea di san Cristoforo era inquadrata da figure dipinte di santi (fig. 1).⁹ Come si vedrà, lungo tutto il Quattro e i primi due decenni del Cinquecento più di dieci esempli di questa tipologia vennero realizzati a Siena. La sua diffusione in città non era affatto scontata, poiché si pose

in un certo modo in controtendenza rispetto all'ancona dipinta, e merita pertanto di essere indagata. Se osservato da questa prospettiva, il fenomeno acquista una certa rilevanza di metodo al di là del puntuale caso senese: esso invita infatti a chiedersi per quali forze una soluzione particolare, sebbene divergente in maniera significativa dai modelli dominanti, poté radicarsi in un dato centro artistico.

L'ostacolo principale della ricerca è dato dallo smembramento di tutti gli esemplari senesi, che de-

⁹ Lo studio di riferimento sulla Pala Bichi resta quello di Max Seidel, "Luca Signorelli intorno al 1490" (1984), ora in: *idem, Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento*, Venezia 2003, I, pp. 645–707. Si veda anche Martina

Ingendaay, "Rekonstruktionsversuch der 'Pala Bichi' in San Agostino in Siena", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXIII (1979), pp. 109–126.

vono pertanto essere pazientemente ricostruiti per via documentaria. Grazie alla tradizione erudita di ricerche d'archivio, sviluppatasi a Siena da lungo tempo, e in particolare al progetto di ricerca sulle chiese cittadine avviato dal Kunsthistorisches Institut di Firenze (*Die Kirchen von Siena*), disponiamo di importanti affondi su determinate opere;¹⁰ posso inoltre apportare adesso nuovo materiale su casi già noti e segnalare altri sinora inediti. Diviene pertanto possibile passare dall'analisi monografica di singoli casi allo studio dell'intero gruppo senese delle ancone composite, sebbene sia ancora difficile ricostruire con precisione assoluta lo sviluppo storico e fissarne in maniera netta gli estremi cronologici di inizio e di chiusura. Un'altra ragione, stavolta di metodo storico, invita a concentrare l'attenzione proprio su Siena, malgrado le gravi perdite patrimoniali. Per la diocesi si dispone infatti della visita apostolica condotta nel 1575 dal vescovo di Perugia, Francesco Bossi.¹¹ A mia conoscenza, si tratta della più esauriente e sistematica descrizione degli altari di un'intera diocesi approntata nel Cinquecento in Italia: le "iconae" della cattedrale, delle chiese parrocchiali e degli ordini religiosi, persino degli oratori, vennero infatti puntualmente registrate e, in moltissimi casi, il visitatore distinse tra affreschi, dipinti (su tavola o tela) e sculture. Bossi agì inoltre in un momento nel quale la trasformazione postridentina degli assetti liturgici era certo avviata, ma non aveva ancora radicalmente livellato la stratificazione storica. Nota da molto tempo, negli studi di storia dell'arte la visita apostolica è stata perlopiù utilizzata secondo un approccio grosso modo positivista, quale serbatoio di informazioni. Essa costituisce invece

un'ottima base per indagini statistiche, per determinare – come si cercherà di fare di seguito – il peso relativo di una determinata soluzione (le ancone composite) all'interno del campo generale di riferimento (le immagini per gli altari).

2. Per una storia delle ancone composite a Siena: 1400–1450 circa

Le travagliate vicende patrimoniali, segnate da numerosissime distruzioni, non consentono ancora di fissare con precisione il punto di avvio cronologico della serie dei polittici composti a Siena. La questione è fondamentale anche sul piano della geografia artistica dell'Italia. Il primo caso oggi noto per Siena risale agli albori del Quattrocento: a quelle date, la produzione e l'esportazione di polittici composti dovevano tuttavia essere già ben avviate in un'altra area, quella veneta. Il più antico esemplare attestato nella penisola venne infatti realizzato nella cerchia di Paolo Veneziano per San Martino a Chioggia; aveva al centro un altorilievo ligneo con *San Martino e il povero* e, ai lati, dodici episodi dipinti della vita del santo.¹² Mi riservo di tornare in altra sede sulla geografia artistica e sul problema del centro – o dei centri – di elaborazione dei polittici composti; adesso preme comprendere le dinamiche che favorirono il radicamento della tipologia a Siena.

Il più antico esemplare senese conosciuto trovò posto in cattedrale; una destinazione che, per prestigio simbolico e visibilità, contribuì senz'altro alla fortuna della tipologia in città. Si trovava su un altare laterale della navata sinistra, dedicato a san Tommaso d'Aquino e di patronato dello spedale di Santa Maria

¹⁰ Oltre alle schede nei volumi sinora editi della serie *Die Kirchen von Siena*, andranno consultati gli articoli monografici sui polittici di inizio Quattrocento, commissionati rispettivamente dai Marescotti per Sant'Agostino e dall'Arte dei Carnaioli per Sant'Antonio Abate in Fontebranda (Enrica Neri Lusanna, "Un episodio di collaborazione tra scultori e pittori nella Siena del primo Quattrocento: la 'Madonna del Magnificat' di Sant'Agostino", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXV [1981], pp. 325–340; Gabriele Fattorini, "La pala dei

Carnaioli di Martino di Bartolomeo e Francesco di Valdambrino", in: *Nuovi studi*, XIII [2008], 14, pp. 5–38), e sulla Pala Bichi già in Sant'Agostino (cfr. sopra, nota 9).

¹¹ Cfr. sopra, nota 4.

¹² Cfr. la proposta di ricostruzione fotografica dell'insieme in Andrea De Marchi, "Polyptyques vénitiens: anamnèse d'une identité méconnue", in: *Autour de Lorenzo Veneziano: fragments de polyptyques vénitiens du XIV^e siècle*, cat. della mostra Tours 2005/06, Cinisello Balsamo 2005, pp. 13–43: 16, fig. 5.

della Scala,¹³ ed era concepito come un'ancona dipinta con una scultura del titolare nello scomparto centrale: uno degli inventari del duomo menziona in termini espliciti una "tavola dipinta con figura di rilievo a immagine di sancto Tomasso con più altre figure dipinte".¹⁴ Venne prodotto da Bartolo di Fredi ed era sicuramente completato alla morte del pittore, poiché il 26 gennaio 1410 i suoi eredi furono saldati per "una tavola [...] per l'uopara la quale eso fe' ed e posta in duomo al'altare di Santo Tomaso".¹⁵ Il lavoro venne dunque pagato dall'Opera del Duomo; mi chiedo tuttavia se questa non agisse in favore della confraternita di San Tommaso d'Aquino, che dai pochi documenti noti appare strettamente associata alla cattedrale. Nel 1393 l'Opera del Duomo le aveva infatti donato dei locali situati in prossimità della chiesa e le forniva un celebrante nei giorni di festa; dal 1395 era stato aperto un passaggio che permetteva di accedere facilmente dalla residenza della confraternita alla navata della cattedrale.¹⁶

Il modello fissato a inizio Quattrocento generò almeno altri tre esempi sino alla metà del secolo. Taddeo di Bartolo, Gregorio di Cecco e uno scultore senese,



3 Scultore senese
(Giovanni di Torino?),
Madonna col Bambino.
Siena, Pinacoteca Nazionale

¹³ Gaudenz Freuler, *Bartolo di Fredi Cini: Ein Beitrag zur sienesischen Malerei des 14. Jahrhunderts*, Disentis 1994, p. 341, con documentazione sui diritti di patronato a p. 365, nota 3.

¹⁴ Inventario del 1473, pubblicato ne *Gli inventari della sagrestia della Cattedrale senese e degli altri beni sottoposti alla tutela dell'operaio del Duomo (1389–1546)*, a cura di Monika Butzek, Firenze 2012, p. 436.

¹⁵ Cito da Freuler (nota 13), p. 432, no. 107.

¹⁶ Cfr. la documentazione analizzata da Monika Butzek, "Chronologie", in: Walter Haas et al., *Die Kirchen von Siena*, III.1: *Der Dom S. Maria Assunta: Architektur*, a cura di Peter Anselm Riedl/Max Seidel, Monaco di Baviera 2006, I.1, pp. 1–262: 98, 100; Walter Haas/Dethard von Winterfeld, "Baugeschichte", *ibidem*, pp. 393–480: 477; Wolfgang Loseries, "Der Dom im städtebaulichen Zusammenhang vom mittleren 14. bis zum 20. Jahrhundert", *ibidem*, pp. 691–722: 692. La compagnia dovette abbandonare la residenza prossima alla cattedrale negli anni trenta del Quattrocento (Butzek, p. 135); non a caso, in un inventario del 1435 si fa riferimento alle stanze "dove fu la compagnia di san Tomasso" (*Gli inventari della sagrestia* [nota 14], p. 157). Anche Freuler (nota 13), pp. 409, 414, nota 10, inserisce la cappella di San Tommaso d'Aquino nella lista di quelle destinate a confraternite affiliate a ordini mendicanti o istituzioni caritatevoli quali gli ospedali.

forse Giovanni di Turino, eseguirono – molto probabilmente nel 1420 – un monumentale polittico per l'altare di Santa Maria Maddalena in Sant'Agostino, di patronato della famiglia Marescotti, con al centro una *Madonna col Bambino* in legno (fig. 3), affiancata da pannelli dipinti (perduti o da rintracciare).¹⁷ Nel 1425 Martino di Bartolomeo e Francesco di Valdambrino licenziarono invece un polittico per l'altar maggiore della chiesa parrocchiale di Sant'Antonio in Fontebranda, commissionato dalla corporazione dei macellai, l'Arte dei Carnaioli. Smembrata e oggi divisa tra vari musei, la macchina era un pentittico a due livelli sormontati da cuspidi; nel registro principale, un'effigie in legno dipinto di sant'Antonio Abate stava in mezzo a quattro santi dipinti (fig. 4).¹⁸ Da ultimo, un'altra corporazione – l'Arte dei Ligrittieri, ossia i venditori di panni al dettaglio – seguì l'esempio dei macellai e fece confezionare un polittico dedicato a san Bernardino per la chiesa di San Francesco. L'esecuzione di quest'opera importante, andata perduta, è ancora mal conosciuta e merita di essere seguita nei dettagli. Sebbene non sia documentata, diversi argomenti lasciano supporre che essa risalga alla metà del Quattrocento. Un passo del *Libro di partiti e consigli [...] intitolato il Libro Nero* del convento, oggi non rintracciabile ma noto grazie agli

spogli di Luigi De Angelis, lascia intuire con chiarezza che, dopo la morte di Bernardino (20 maggio 1444), i francescani si affrettarono a promuoverne il culto: una delle tavole con il Nome di Gesù utilizzate durante la predicazione venne infatti collocata sull'antico altare del beato Pier Pettinaio. Nel mese di luglio i diritti di patronato furono quindi concessi ai ligrittieri:

Die 15 Iulii 1444. Frater Marianus, guardianus conventus Senarum, convocari fecit fratres ad locum consilii deputatum infrascriptos, videlicet etc. Coram quibus duo proposuit. Primo, qualiter ars rigattariorum [*sic*] devotissime petebat eis concedi cappellam in qua est Nomen Iesus, olim intitolata Beati Petri Pettinari, concederetur eis volentibus annuatim ibidem facere solennem memoriam et celebr[ar]e festum felicitis memoriae beati Bernardini. Cui proposito per omnes unanimiter fuit optime responsum quod concederetur eis ad nutum; et datis lupinis uti consuetum est ex nunciatis consiliariis fuerunt omnes lupini albi. Et sic fuit commissa responsio grata quatuor reverendis patribus, videlicet etc. Quod responsum gratiose acceptaverint permittentes [= acceptaverunt promittentes] facere unam tabulam seu davanzale, unum par paramentorum et multa bona.¹⁹

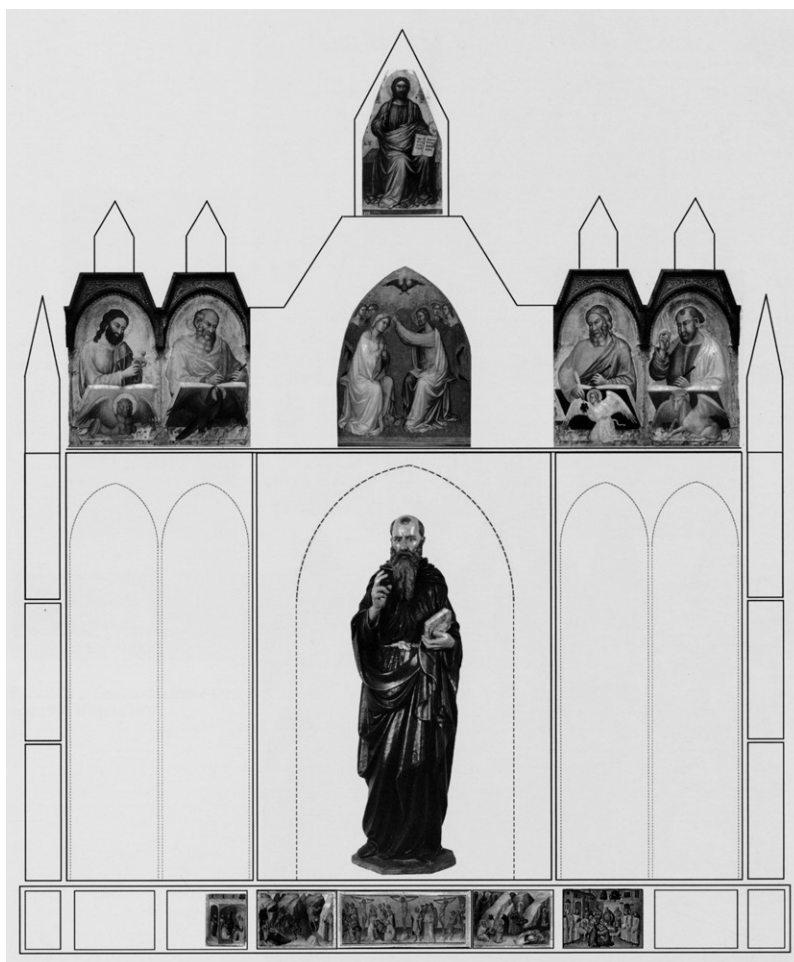
¹⁷ Sull'opera si vedano lo studio monografico di Enrica Neri Lusanna (nota 10), le schede di Monika Butzek, in: *Die Kirchen von Siena* (nota 4), I, pp. 150sg., nos. 3, 4, 6, e da ultimo il riepilogo di Gail E. Solberg, in: *Taddeo di Bartolo*, cat. della mostra Perugia 2020, a cura di *eadem*, Cinisello Balsamo 2020, pp. 272sg., no. 47. La datazione al 1420, data per certa dalla critica, poggia sulla lettura dell'iscrizione offerta da Fabio Chigi ("Taddeus et Gregorius de Senis pinxerunt 1420"; cfr. Pèleo Bacci, "L'elenco delle pitture, sculture e architetture di Siena compilato nel 1625–26 da mons. Fabio Chigi poi Alessandro VII secondo il ms. Chigiano I.I.II", in: *Bullettino senese di storia patria*, XLVI (1939), pp. 197–213, 297–337: 308). Essa corrisponde agli anni della collaborazione tra Taddeo e Gregorio. Va comunque notato che altre fonti riportano una lezione differente: il 1405 (Hettore Nini Sernini, *Trattato delle famiglie nobili et buomini riguardevoli della città di Siena, 1637–1642*, BCI, ms. B.IV.27, p. 121) o il 1407 (Filippo Montebuoni Buondelmonti, *Notizie dei pittori e statuarii senesi, 1600–1650 ca.*, nell'estratto di Uberto Benvoglianti, 1717, BCI, ms. L.V.14, fol. 30v, 68v). Contrariamente a quanto riportato dalla critica (Monika Butzek, in: *Die Kirchen von Siena*

[nota 4], I, p. 150, no. 3, nota 8), la data 1407 non è associata al polittico Marescotti nel ms. Chig. a.I.26 della Biblioteca Apostolica Vaticana: la lezione corretta è infatti "Taddeo Bartoli dipinge la cappella de' Signori 1407. L'altare di S. Agostino de' Marescotti" (fol. 298v).

¹⁸ Uno studio esauriente sull'opera è Fattorini (nota 10).

¹⁹ BCI, ms. A.IX.6I, fol. 136r (poi pubblicata, con la data 5 luglio, in Serafino Ferri, *Vita del b. Pietro Pettinaio sanese del terz'ordine di san Francesco, volgarizzata da una leggenda latina del 1333 [...] l'anno 1508*, a cura di Luigi De Angelis, Siena 1802, p. XVIII; ma si veda anche p. 130). L'esecuzione di un polittico per l'altare dei ligrittieri dovette comportare in seguito lo spostamento del Nome di Gesù su un altro altare, posto lungo la navata destra e contiguo alla porta del chiostro, come registrato da Sigismondo Tizio a inizio del Cinquecento e da Francesco Bossi nel 1575 ("Iesu vero salvatoris nostri quod Bernardinus populo ostendebat nomen in divi Francisci ede ad porte dexteram, qua itur in claustrum, maxima cum veneratione et lampade asservatur" [Sigismondo Tizio, *Historiae Senenses*, III.4, a cura di Petra Pertici, Roma 1998, p. 234]; "Visitavit [...] altare sub titulo venerabilis Nominis Iesu [...]. Aderat loco iconae quedam figura

4 Martino di
Bartolomeo e Francesco
di Valdambino,
Sant'Antonio Abate
e *santi*, ipotesi di
ricostruzione di Gabriele
Fattorini (2008)



Già nel 1444 i ligrittieri si impegnavano a organizzare la festa annuale in onore dell'Albizzeschi. Dal 1445 la celebrazione si svolse il 20 maggio, giorno anniversario della sua morte, e in San Francesco si tenne sempre una messa solenne alla presenza del governo cittadino:²⁰ era celebrata proprio davanti all'altare del santo, come precisa la visita apostolica del 1575.²¹ La cerimonia aveva un fortissimo carattere civico; non a

caso, l'altare era stato provvisto di vesti liturgiche recanti non solo gli stemmi della corporazione ma anche quelli della repubblica ("uno paramento di velluto rosso figurato, fregio rosoni tessuti a oro, arme de' ligrittieri et Libertà").²² Un contesto così importante per la 'religione civica' senese non rimase probabilmente a lungo sprovvisto di un'ancona. Dal 1444 il culto del frate si diffuse del resto a macchia d'olio a Siena, ed è

imaginis Iesu Christi antiquissima, et supra eam fenestra, quae clauditur grassibus [sic] ferreis, intus quam asservatur Nomen Iesu depictum in tabula. Et dixerunt esse illud quod olim erat sancti Bernardini" [*Visita apostolica* [nota 4], fol. 671r]).

²⁰ Cfr. Martino Bertagna, "Memorie bernardiniane", in: *Bullettino senese*

di storia patria, LXXI (1964), pp. 5–50: 22sg., 36–38, con riferimento ai documenti.

²¹ *Visita apostolica* (nota 4), fol. 672v.

²² Questa la descrizione nell'inventario della sagrestia del 1528 (BCI, ms. K.VI.96, fol. 47r).

difficile credere che, nel rapido proliferare di ‘ritratti’ di Bernardino sugli altari delle chiese cittadine,²³ proprio i francescani conventuali fossero rimasti indietro. Sull’altare di patronato dei ligrittieri dovette insomma trovare rapidamente posto un polittico, più precisamente un trittico composito con al centro un’effigie scolpita di Bernardino e, ai lati, le figure dipinte degli apostoli Pietro e Paolo, come testimonia la descrizione della visita apostolica del 1575.²⁴ Fu opera del Vecchietta, secondo quanto ricordato dalle fonti scritte, verosimilmente sulla scorta di una firma. Spostata dal suo altare forse verso la fine del Cinquecento,²⁵ fu incenerita nel disastroso incendio della chiesa del 1655. Nessun elemento ne rimane oggi: in passato si è proposto di riferire al polittico dei ligrittieri una smembrata predella di tema francescano,²⁶ oggi tuttavia ricondotta con buoni argomenti a un altro polittico del Vecchietta, probabilmente composito, già sull’altare della confraternita di San Bernardino in San Francesco a Narni.²⁷

3. Le identità di confraternite e corporazioni

Le quattro opere citate sono interessanti non solo per l’associazione di pittura e di scultura ma anche per la loro iconografia. A Siena una consuetudine pressoché normativa riservava infatti il pannello gerarchicamente più importante dei polittici alla Madonna col Bambino e confinava così l’eventuale raffigurazione del santo titolare dell’altare in uno scomparto secondario. Da questo punto di vista, solo il polittico Marescotti risulta fedele alla tradizione e costituisce insomma una trasposizione ‘composita’ del convenzionale polittico senese dipinto. Invece, la presenza sistematica di un santo al centro delle altre tre macchine d’altare (cattedrale, Sant’Antonio in Fontebranda e San Francesco) contravviene a certe attese, a certe abitudini: a Siena, infatti, nel Quattrocento non si sviluppò mai una tradizione di ancone interamente dipinte che mettessero la figura di un santo al posto d’onore.²⁸ Certo, alcuni casi sono noti – ad esempio, il polittico di San Nicola di Bari di Giovanni di Pao-

²³ Sulle pale d’altare bernardiniane cfr. Machtelt Israëls, “Absence and Resemblance: Early Images of Bernardino da Siena and the Issue of Portraiture (With a New Proposal for Sassetta)”, in: *I Tatti Studies*, XI (2007), pp. 77–114. Il caso dell’altare dei ligrittieri non viene discusso.

²⁴ “Icona erat cum figura sancti Bernardini, operae [sic] elevato et sanctorum Petri et Pauli in tabula auro depicta. Quod altare dixerunt esse artis ut dicitur *delli legrittieri*” (*Visita apostolica* [nota 4], fol. 672r).

²⁵ Al posto dell’altare di San Bernardino la guida di Fabio Chigi (1625 circa) cita l’altare della “Madonna [con] le statue di bronzo [di] Fulvio Signorini” (Bacci [nota 17], p. 318). I ligrittieri avevano verosimilmente ceduto nel frattempo i diritti di patronato: non a caso, gli statuti dell’arte redatti nel 1595 ricordano san Bernardino quale patrono e danno precise disposizioni per celebrarne la festa ma non alludono mai a un altare in San Francesco (ASS, Arti, 8 [*Statuti dell’Arte dei Ligrittieri e pannilini*]). Il polittico composito dovette essere spostato e, difatti, Fabio Chigi lo ricorda sull’altare della navata destra prossimo alla porta del chiostro, proprio là dove si trovava la tavoletta con il Nome di Gesù (cfr. sopra, nota 19): “l’altare di S. Bernardino per ire al chiostro, di Lorenzo Vecchietto” (Bacci [nota 17], p. 318). L’attribuzione al Vecchietta è confermata da altre fonti anteriori all’incendio del 1655: le *Considerazioni* di Giulio Mancini nella redazione del 1621 circa (Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, a cura di Adriana Marucchi/Luigi Salerno, Roma 1956/57, I, p. 182), la *Siena illustre* di Giulio Piccolomini del 1635–1649 circa (BCI, ms. C. II.23, fol. 63r), e il *Trattato delle famiglie nobili* di Hettore Nini Sernini del 1637–1642 (BCI, ms. B.IV.27, p. 122). Vale la pena ricordare che in San

Francesco si trovava un secondo polittico del Vecchietta, sull’altare di patronato dei Martinuzzi, distinto chiaramente da quello bernardiniano sia da Chigi che da Nini Sernini.

²⁶ Rinvio in particolare al contributo di Luciano Bellosi, “Il ‘vero’ Francesco di Giorgio e l’arte a Siena nella seconda metà del Quattrocento”, in: *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena, 1450–1500*, cat. della mostra Siena 1993, a cura di *idem*, Milano 1993, pp. 19–89: 39–47 (con bibliografia precedente).

²⁷ Si veda soprattutto Thomas Bohl, in: *Fra Angelico, Botticelli... chefs-d’œuvre retrouvés*, cat. della mostra Chantilly 2014/15, a cura di Michel Laclotte/Nathalie Volle, Parigi 2014, pp. 82–89 (con bibliografia precedente). Di recente Gabriele Fattorini si è chiesto con prudenza se la predella non provenga invece da Siena, in particolare dall’oratorio della compagnia di San Bernardino adiacente alla chiesa di San Francesco (“Francesco di Giorgio da Siena a Urbino”, in: *Federico da Montefeltro e Francesco di Giorgio: Urbino, crocevia delle arti*, cat. della mostra Urbino 2022, a cura di *idem*/Alessandro Angelini/Giovanni Russo, Venezia 2022, pp. 48–55: 48, 51).

²⁸ Cfr. Henk van Os, *Sienese Altarpieces, 1215–1460: Form, Content, Function*, Groninga 1984–1990, II, pp. 88sg.; Machtelt Israëls, *Sassetta’s Madonna della Neve: An Image of Patronage*, Leida 2003, p. 93, nota 260. Il dato è ovviamente valido non solo per Siena ma anche per altri centri vicini, come Firenze o Lucca: cfr. Peter Humfrey, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven, Conn., et al. 1993, p. 65. Si veda anche Christa Gardner von Teuffel, “Clerics and Contracts: Fra Angelico, Neroccio, Ghirlandaio and Others.

lo forse proveniente dalla chiesa delle clarisse di San Niccolò²⁹ o ancora la pala di Santa Barbara di Matteo di Giovanni in San Domenico –, ma sembra trattarsi di episodi eccezionali.

Lo scarto dei tre polittici composti rispetto alle norme iconografiche può essere spiegato prestando attenzione alla natura e alle intenzioni dei loro committenti. Ognuna delle tre opere glorificava il patrono di una corporazione di lavoratori oppure – se il polittico già in cattedrale era effettivamente in rapporto con la compagnia di San Tommaso – di una confraternita. Ora, se si presta attenzione alle opere commissionate per gli spazi di questi gruppi sociali nella Siena del Quattro e del Cinquecento, ci imbattiamo in numerosi altri casi nei quali l'immagine del santo protettore venne esibita e valorizzata, talora a detrimento di quella della Vergine, legata a un culto di carattere civico e collettivo. Sugli altari delle cappelle e degli oratori delle confraternite laiche e delle arti trovarono posto sia polittici dipinti sia statue: mentre i primi mostravano soprattutto tradizionali Madonne col Bambino e santi, le sculture raffiguravano invece i protettori delle associazioni di laici, dando così maggiore visibilità alla loro particolare identità. La linea

scaturisce nel primo quarto del Quattrocento con il *San'Antonio Abate* dell'oratorio omonimo, oggi intitolato alla Misericordia, databile ad anni non lontani dal 1420 e adesso attribuito a Francesco di Valdambri-
no;³⁰ si sviluppa quindi nel corso del secolo, attraverso la *Santa Caterina da Siena* dell'oratorio di Santa Caterina in Fontebrande, eseguita da Neroccio verso il 1474, e la *Santa Lucia*, proveniente dalla chiesa omonima, di patronato della confraternita dei Santi Niccolò e Lucia, riferita a uno scultore vicino a Francesco di Giorgio verso il 1480–1485,³¹ ma forse di mano del maestro medesimo. La tradizione è ancora ben viva nella prima metà del Cinquecento, come testimoniato da tre esempi: il *San Giovanni Battista* commissionato dalla compagnia omonima e attribuito ad Angelo di Mariano verso il 1510–1520, forse in origine in San Giovanni Battista all'Abbadia Nuova, attestato nel 1575 sull'altar maggiore dell'oratorio di San Giovanni Battista della Staffa e ora conservato nell'atrio della chiesa;³² il *San Giuseppe* ancora sull'altare maggiore della chiesa di identico titolo, già di patronato dell'Arte dei Legnaioli, attribuito in maniera convincente a Lorenzo di Mariano detto il Marrina;³³ e il *San Rocco* dell'altare dell'oratorio di San Rocco, appar-

Legal Procedures and the Renaissance High Altarpiece in Central Italy”, in: *eadem*, *From Duccio's Maestà to Raphael's Transfiguration: Italian Altarpieces and Their Settings*, Londra 2005, pp. 372–398: 386. Resta la possibilità che, nei polittici di San Tommaso d'Aquino e di San Bernardino, un'immagine mariana fosse prevista nel registro superiore, in posizione eminente. Un raro precedente senese è l'ancona raffigurante san Michele Arcangelo dipinta da Ambrogio Lorenzetti, oggi al Museo Civico Archeologico e d'Arte Sacra Palazzo Corboli ad Asciano (cfr. Marco Fagiani, in: *Ambrogio Lorenzetti*, cat. della mostra Siena 2017/18, a cura di Alessandro Bagnoli/Roberto Bartolini/Max Seidel, Cinisello Balsamo 2017, pp. 278–285, no. 20). Avviene così soprattutto in alcuni polittici composti prodotti in altri centri della penisola, in particolare nell'area di cultura veneta (Andrea De Marchi, *La pala d'altare: dal polittico alla pala quadra, dispense del corso tenuto nell'a.a. 2011–2012*, Firenze 2012, pp. 18sg.).

²⁹ Oggi conservato alla Pinacoteca Nazionale di Siena. La provenienza è dibattuta; cfr. Peter Anselm Riedl, *Eine wiederentdeckte "Verkündigung Mariä" von Giovanni di Paolo*, Heidelberg 1986, pp. 29sg.

³⁰ Il *San'Antonio Abate* è attestato sull'altare maggiore dell'oratorio in un inventario redatto probabilmente nel 1424 (pubblicato da Monika Butzek, in: *Die Kirchen von Siena* [nota 4], I, p. 362, no. 19). Era attribuito

a Giovanni di Turino (cfr. Alessandro Bagnoli, “Giovanni di Turino”, in: *Scultura dipinta: maestri di legname e pittori a Siena 1250–1450*, cat. della mostra Siena 1987, Firenze 1987, pp. 164sg.: 165), ma il recente restauro ne ha migliorato la leggibilità e permette adesso di riferirlo alla maturità di Francesco di Valdambri-
no (Alessandro Bagnoli, comunicazione orale in occasione della presentazione del restauro).

³¹ Cfr. Alessandro Bagnoli, in: *Francesco di Giorgio* (nota 26), pp. 396–399, no. 82.

³² *Visita apostolica* (nota 4), fol. 152r. Sulla collocazione antica cfr. Gabriele Fattorini, “Luca di Tommè, Sano di Pietro e due polittici per la chiesa di San Giovanni Battista all'Abbadia Nuova di Siena”, in: *Prospettiva*, 126/127 (2007), pp. 60–91: 85, nota 35; Wolfgang Loseries/Dóra Sallay, “La predella di Sano di Pietro per il polittico di San Giovanni Battista all'Abbadia Nuova: ricostruzione e iconografia”, *ibidem*, pp. 92–104: 100, 104, nota 51.

³³ *Visita apostolica* (nota 4), fol. 137v. La proposta di attribuzione è di Alessandro Bagnoli, *Il restauro della Madonna col Bambino di Lorenzo di Mariano detto il Marrina*, pieghevole edito in occasione della presentazione del restauro della *Madonna col Bambino* del Refugio (Siena, Pinacoteca Nazionale, 22 aprile 2008), che non sono riuscito a reperire, ed è stata

tenuto alla compagnia omonima.³⁴ Andranno infine aggiunte due opere andate distrutte: nella chiesa di San Sebastiano in Vallepiatta, di patronato dell'Arte dei Tessitori di pannilini,³⁵ un'effigie scultorea del santo protettore, un tempo collocata sull'altar maggiore ai piedi del Crocifisso;³⁶ e nella chiesa di San Niccolò al Carmine, sull'altare di patronato dell'Arte dei Cuoiai, un *San Bartolomeo*.³⁷

Nei casi appena citati, la celebrazione del santo patrono di una confraternita o di un'arte prendeva il posto tradizionalmente riservato a Maria, che a Siena, *civitas Virginis* sin dal Duecento, era assai ben radicato. In altri termini, un culto civico e pertanto collettivo passava in secondo piano rispetto al tentativo di autopromozione di un gruppo socialmente delimitato. Valgono anche per Siena le considerazioni cristalline formulate da Michael Baxandall a proposito della scultura tedesca: per uno storico sociale, le confraternite sono una spia preziosa della progressiva frammentazione delle comunità urbane.³⁸ A tal riguardo, si ricordi che proprio nella prima metà del Quattrocento si accentuò sempre più la rivalità tra le differenti arti. Essa prese corpo anche attraverso la produzione di opere suscettibili di accrescere la visi-

bilità e il prestigio dei committenti: dalla *Madonna dei Banchetti* di Gentile da Fabriano al Polittico dell'Arte della Lana del Sassetta (entrambi risalenti al 1423–1425), alcune corporazioni tentarono di accaparrarsi determinati simboli o luoghi collettivi – spazi prestigiosi per la vita civile e religiosa del tempo, quali piazza del Campo o il culto del Corpus Domini.³⁹ I due polittici dei carnaioli e dei ligrittieri si inseriscono nella medesima dinamica, poiché consentirono alle due arti di mettere le mani rispettivamente sull'altare maggiore della chiesa di una popolosa parrocchia⁴⁰ e sul culto di Bernardino, un santo novello straordinariamente celebre.

Le dinamiche di autopromozione e di rivalità tra gruppi di laici consentono di comprendere le peculiarità iconografiche delle ancone composite del primo Quattrocento. È invece più difficile spiegare il ricorso alla scultura per l'elemento centrale dei polittici. Nell'età moderna avanzata, sull'onda lunga della Controriforma, alcune statue inserite entro macchine composite vennero portate in processione, in occasione dei festeggiamenti della domenica *in albis*; tali pratiche sono tuttavia attestate al più presto nel Seicento.⁴¹ Le fonti tacciono per il Quattrocento;

accolta in seguito: cfr. Gabriele Fattorini, "Lorenzo di Mariano detto il Marrina: sculture in terracotta da Montefollonico", in: *Torrita: storia, arte, paesaggio*, V (2014), pp. 46–57: 48, nota 8; *idem*, in: *Maurizio Nobile N. 23*, a cura di Laura Marchesini, [Bologna/Parigi 2020], pp. 90–96, no. 29: p. 94; Tommaso Ranfagni, *Lorenzo di Mariano detto il Marrina, scultore dei Piccolomini*, Ospedaletto 2017, p. 120.

³⁴ *Visita apostolica* (nota 4), fol. 163v. Sulla statua cfr. Piero Torriti, *Tutta Siena contrada per contrada* [...], Firenze 1988, p. 395 ("denota ancora accenti di Giacomo Cozzarelli"); Alessandro Bagnoli, in: *L'officina dei colori: la decorazione dell'oratorio dei Santi Rocco e Giobbe in Vallerozzi*, a cura di Elisa Bruttini *et al.*, Siena 2012, p. 104 (con cauto riferimento a Lorenzo Marrina), che non sono riuscito a consultare; Ranfagni (nota 33), p. 128 (attribuzione a Lorenzo Marrina).

³⁵ Sulla quale si vedano i documenti raccolti da Mauro Mussolin, "San Sebastiano in Vallepiatta", in: *Baldassarre Peruzzi 1481–1536*, atti del convegno Vicenza 2001, a cura di Christoph L. Frommel *et al.*, Venezia 2005, pp. 95–122.

³⁶ "Icona non aderat sed, loco eius, Crucifixus magnus opere elevato, et sub pedibus dicti Crucifixi aderat simulacrum sancti Sebastiani trunco dictae crucis alligati" (*Visita apostolica* [nota 4], fol. 144v).

³⁷ La statua accompagnava un'ancona dipinta raffigurante la Madonna col Bambino e santi; cfr. *Visita apostolica* (nota 4), fol. 689r ("Visitavit altare [...] ornatum [...] cum icona beatae Virginis, sancti Bartolomei et aliorum sanctorum, antiqua sed pulchra, in tabula depicta. Et supra dictum altare extabat imago sancti Bartolomei, operae [sic] elevato et auro ornata"); Vittorio Lusini, *La chiesa di S. Niccolò del Carmine in Siena*, Siena 1907, pp. 42, 45; Fattorini (nota 10), p. 25.

³⁸ Michael Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven, Conn./Londra 1980, p. 56.

³⁹ Sull'emulazione tra le arti nella Siena del primo Quattrocento si vedano almeno Machtelt Israëls, "Sassetta's Arte della Lana Altar-Piece and the Cult of Corpus Domini in Siena", in: *The Burlington Magazine*, CXLIII (2001), pp. 532–543; Fattorini (nota 10); *idem*, "Gentile da Fabriano, Jacopo della Quercia and Siena: The 'Madonna dei banchetti'", in: *The Burlington Magazine*, CLII (2010), pp. 152–161; *idem*, "Matteo di Giovanni's 'St. Jerome' for the Notaries' Guild of Siena", in: *The Burlington Magazine*, CLIV (2012), pp. 468–475.

⁴⁰ Fattorini (nota 10), p. 25.

⁴¹ Alessandra Gianni, "Le immagini portate nella processione della Domenica in Albis", in: *Chiesa e vita religiosa a Siena dalle origini al grande giubileo*,

ciononostante, poiché l'uso processionale delle sculture era allora pratica corrente, possiamo chiederci se le immagini tridimensionali dei santi dei polittici funzionassero quale *signum* di confraternite e corporazioni in occasione dei riti collettivi.

4. Per una storia delle ancone composite a Siena: 1450–1510 circa

Gli anni che vanno dalla metà del Quattro agli anni dieci del Cinquecento corrispondono a una fase differente, segnata da altri attori e da altre funzioni: le ancone composite furono allora perlopiù al servizio degli ordini mendicanti e del culto dei santi.

Il probabile punto di svolta fu segnato dal politico dei ligrittieri, che rispondeva tanto alla volontà di autopromozione di una corporazione quanto alla necessità, sicuramente avvertita dai francescani, di incoraggiare il culto di un santo novello. Segnalo inoltre che nella medesima chiesa di San Francesco si trovava una seconda ancona composita, rimasta sino ad oggi ignota agli studiosi. Nel 1575 Francesco Bossi descrisse infatti un'“icona pulcra”, con al centro una statua raffigurante sant'Antonio e ai lati delle figure dipinte, sull'altare della testata del transetto sinistro, intitolato a sant'Antonio.⁴² Sebbene nessuna fonte precisi se si tratti del francescano di Padova oppure dell'eremita, in un inventario della sagrestia del 1528⁴³ e nella visita apostolica del 1575⁴⁴ l'altare viene chiamato “di Sant'Antonio di fuori”, per distinguerlo chiaramente dall'adiacente cappella di “Sant'Antonio dentro”: ciò lascia supporre che

entrambi fossero consacrati al medesimo santo, altrimenti il ricorso a un appellativo topografico per discernere i due spazi sarebbe stato superfluo. Poiché la cappella di “Sant'Antonio dentro” era sicuramente dedicata al padovano,⁴⁵ si può allora dedurre che così fosse anche per quella “di fuori”. Per inciso, la presenza di due altari recanti la medesima intitolazione è rara, ma non è comunque un *hapax*: nella stessa chiesa di San Francesco si trovavano due cappelle di Sant'Andrea.⁴⁶

Ritengo che l'altare “di Sant'Antonio di fuori” sia stato fondato da un Piccolomini del ramo dei Carli; in ogni caso, esisteva sicuramente al tempo di Guidantonio di Biagio di Carlo Piccolomini (1414–post 1481) poiché “li heredi di messer Guido Antonio Picholomini” provvidero a donare per quest'altare un paramento con gli stemmi della famiglia.⁴⁷ Nella cappella venne quindi seppellito il 23 maggio 1535 Girolamo di Buonsignore, nipote di Guidantonio e vescovo di Montalcino e Pienza;⁴⁸ nel 1575 era di patronato di Francesco Maria Piccolomini, pronipote di Guidantonio e anch'egli vescovo di Montalcino e di Pienza, e dei fratelli.⁴⁹ Altri membri della stessa famiglia nutrivano un'intensa devozione nei confronti del santo. Tra le carte vaticane, ho reperito il testamento di Guido di Carlo Piccolomini (12 giugno 1480), il quale chiese di essere sepolto in un'area non lontana dall'altare e ricordò di aver fatto voto di compiere un pellegrinaggio alla tomba del santo a Padova, per mettere se stesso e il figlio sotto la protezione di Antonio:

atti del convegno Siena 2000, a cura di Achille Mirizio/Paolo Nardi, Siena 2002, pp. 323–373.

⁴² “Visitavit altare sub titulo Sancti Antonii de foris [...]. Aderat icona pulcra cum figura in medio sancti Antonii operae [sic] elevato et aliis figuris pictis satis pulcris” (*Visita apostolica* [nota 4], fol. 666v).

⁴³ BCI, ms. K.VI.96, fol. 44v.

⁴⁴ *Visita apostolica* (nota 4), fol. 666v.

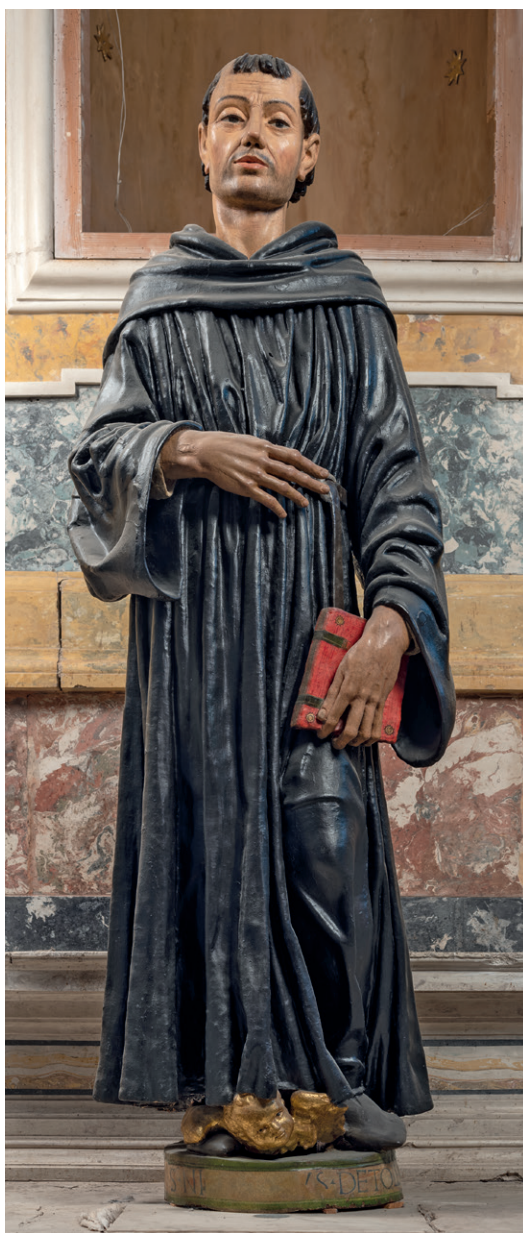
⁴⁵ Cfr. Allegretto Allegretti, *Diary [...] delle cose sanesi del suo tempo* [1450–1496], in: Ludovico Antonio Muratori, *Rerum italicarum scriptores [...]*, Milano 1723–1751, XXIII, coll. 764–860: 826.

⁴⁶ *Visita apostolica* (nota 4), fol. 664v e 667r.

⁴⁷ BCI, ms. K.VI.96, fol. 44v. Su Guidantonio di Biagio di Carlo Piccolomini cfr. Alessandro Lisini/Alfredo Liberati, *Genealogia dei Piccolomini di Siena*, Siena 1900, pp. 77sg, no. 3, e tav. VIII per il ramo dei Carli-Piccolomini.

⁴⁸ *Origine del convento di S. Francesco di Siena e memorie diverse*, Firenze, Biblioteca di Santa Croce dei Francescani Minori Conventuali di Firenze della Basilica di Santa Croce, Archivio storico della Provincia toscana delle Ss. Stimmate dei Frati minori conventuali, 10, fasc. 4, sottofasc. 5, ins. I, p. 33.

⁴⁹ “Altare est reverendissimi episcopi Montis Alcini et fratrum ex familia illorum de Piccolomineis”, *Visita apostolica* (nota 4), fol. 666v.



5 Giovanni di Stefano,
San Nicola da Tolentino.
 Siena, Sant'Agostino

Cum hoc sit quod idem testator [Guido Caroli Piccolomineus] voverit ducere Iovannem eius filium ad ecclesiam Sancti Antonii de Padua in festo Sancti Antonii, ibique ipsum induere et indui facere habitum sancti Antonii et, habita indulgentia, dictum habitum et dictam cappam offerre et relassare ad archam in qua sepultum est corpus sancti Antonii predicti [...].⁵⁰

In parallelo ai Piccolomini, i frati francescani promossero attivamente il culto di sant'Antonio da Padova tramite la creazione di una confraternita laica, ratificata il 15 gennaio 1478 con una bolla di Sisto IV.⁵¹

L'ancona composita di Sant'Antonio fu rimossa e probabilmente distrutta nell'ultimo quarto del Cinquecento, quando la cappella venne consacrata al Crocifisso: come attesta un'epigrafe ancora conservata in chiesa e datata 1590, proprio il vescovo Francesco Maria Piccolomini ridusse a forme moderne un assetto certo consumato dal tempo, ma che doveva anche apparire irrimediabilmente arcaico ("aram [...], in ampliorem ac elegantiozem formam redactam, posuit et exornavit, monumentis iis consanguineorum instauratis temporis iniuria prope deletis"). L'opera fu allora sostituita da una *Crocifissione* di Alessandro Casolani.⁵²

⁵⁰ Il testamento è conservato nelle carte dell'Archivio Apostolico Vaticano provenienti da San Francesco a Siena (AAV, Fondo Veneto I, I626I). La sepoltura si trovava di fronte all'ingresso della cappella degli Angeli ("Et corpus suum sepellire iussit et mandavit in ecclesia Sancti Francisci de Senis, in tumulo et sepultura sua noviter per eum constructa [sic] in introitu et ante ostium cappelle Angelorum", fol. 1r). Tale cappella, intitolata anche a san Gherardo (cfr. AAV, Fondo Veneto I, I6243, testamento di Ambrogio Salimbeni, 13 marzo 1470: "[...] pro dote capelle eorum Sancti Gerardi, que fuit et est etiam hodie nuncupata la capella degli angeli"), era situata sotto i "voltoni" della chiesa, ovvero nella cripta, in corrispondenza della cappella di Sant'Antonio "de intus" del transetto sinistro; la tomba di Guido di Carlo Piccolomini si trovava pertanto al di sotto dell'altare di Sant'Antonio "de foris". Su Guido di Carlo Piccolomini e sul figlio Giovanni, cfr. Lisini/Liberati (nota 47), p. 70, ni. 17 e 20, e tav. VI.

⁵¹ Il documento non è più reperibile oggi, ma il contenuto è noto da fonti retrospettive (cfr. *Bullarium franciscanum continens constitutiones, epistolas, diplomata romani pontificis Sixti IV ad tres ordines S. P. N. Francisci spectantia*, a cura di José María Pou y Martí, Quaracchi 1949, p. 514, no. 1033).

L'esempio fissato dai francescani fu ripreso dagli agostiniani nell'ultimo quarto del Quattrocento. Sul finire dell'ottavo decennio sembra infatti cadere l'esecuzione della dispersa ancona di Santa Monica, già nella chiesa di Sant'Agostino, con al centro una statua della titolare e ai lati dei santi dipinti su tavola.⁵³ Nel 1474 la cappella, di patronato della famiglia Venturi, era dotata ma sprovvista di arredo liturgico;⁵⁴ se la pala d'altare fu davvero opera del Vecchietta – come afferma una fonte del Seicento⁵⁵ – essa venne allora eseguita entro il 1480, anno di morte dell'artista. Seguirono a ruota due altre ancone per il medesimo edificio. Sull'altare dei Finetti, intitolato sia a Nicola da Tolentino che a Cosma e Damiano, si trovava un'ancona raffigurante i tre intestatari;⁵⁶ oggi sussiste l'effigie in legno dipinto di Nicola da Tolentino (fig. 5), attribuita in maniera definitiva a Giovanni di Stefano e databile per via stilistica agli anni ottanta del Quattrocento,⁵⁷ mentre sono perduti i laterali dipinti e la predella. Per la cappella dei Bichi, invece, verso il 1490 Francesco di Giorgio Martini e Luca Signorelli eseguirono la già ricordata pala di San Cristoforo (fig. 1).

Fu quindi la volta dei domenicani osservanti. Terminati i lavori di costruzione della chiesa di Santo



6 Giacomo Cozzarelli,
San Vincenzo Ferrer.
Siena, Santo Spirito

⁵² Oggi nei depositi della Pinacoteca Nazionale di Siena: cfr. Serena Padovani/Bruno Santi, "La donazione del vescovo Francesco Maria Piccolomini e la vicenda senese di Bernardo Rantwyck – Parte I", in: *Arte Cristiana*, LXXI (1983), pp. 149–165: 158, nota 6.

⁵³ "Icona vero cum imagine sancte Monacae, opere elevato, cum figuris non nullorum sanctorum in tabula, auroque insignita" (*Visita apostolica* [nota 4], fol. 710v, pubblicato già da Monika Butzek, in: *Die Kirchen von Siena* [nota 4], I, p. 214, no. 24, nota 260).

⁵⁴ Cfr. *eadem*, *ibidem*, pp. 214, 216, no. 13.

⁵⁵ Giulio Piccolomini, *Siena illustre per antichità* [...], fol. 45r, già pubblicato da Monika Butzek, in: *Die Kirchen von Siena* (nota 4), I, p. 214, no. 24, nota 264.

⁵⁶ "Icona vero erat cum statua sancti Nicolai de Tollentino, opere elevato, ac imaginibus sanctorum Cosme et Damiani et miraculis per eos factis in tabula depictis" (*Visita apostolica* [nota 4], fol. 712r), già pubblicato da Monika Butzek, in: *Die Kirchen von Siena* (nota 4), I, p. 152, no. 5, nota 109; rinvio a questa e alle schede no. 4, p. 152, e no. 7, pp. 153, 155, per la ricostruzione della storia dell'altare.

⁵⁷ Per la bibliografia sulla statua si veda Enrica Neri Lusanna, in: *Die*

Spirito, vennero decorate le cappelle di San Vincenzo Ferrer e di Santa Caterina da Siena. Nella prima si trovava una pala composita, con la statua del santo domenicano, opera di Giacomo Cozzarelli (fig. 6), tra alcune figure dipinte su tavola, oggi perdute.⁵⁸ Il complesso venne forse progettato già agli inizi del Cinquecento: nel testamento del 29 marzo 1504, Vincenzo Cecchini ordinò agli eredi di completare quanto prima l'arredo della cappella di famiglia e menzionò distintamente, oltre al davanzale d'altare, alle vetrate e ai sedili lignei, appunto la pala.⁵⁹ La statua raffigurante san Vincenzo Ferrer fu comunque posta in loco solo nel 1512. In quell'anno venne probabilmente completata la seconda pala composita della chiesa, dedicata a santa Caterina da Siena; avrebbe dovuto essere sistemata nel sacello di patronato di Niccolò Borghesi, devoto alla santa, ma finì per essere destinata a un'altra cappella. L'ancona era formata dall'effigie in terracotta della titolare, attribuita a Lorenzo Marrina, e da due tavole con Caterina d'Alessandria e Maria Maddalena, eseguite da Mariotto Albertinelli (fig. 7).⁶⁰ Per inciso, lo scarto di dimensioni tra la scultura (154 × 58 cm) e le tavole (99,5 × 46 cm) non deve sorprendere: lo si ritrova infatti in altri esempi, quali i trittici di San Leonardo già in San Jacopo a Lammari (1497 circa)⁶¹ e di San Sebastiano

della cappella dei Riccialbani in Santa Maria Maddalena dei Pazzi a Firenze (1507–1511 circa).⁶²

Un'altra macchina dedicata a santa Caterina da Siena trovò posto presso i domenicani conventuali e fu voluta con tutta probabilità dalle terziarie. La cronologia non è nota, ma le fonti lasciano almeno intravedere il perduto assetto: attorno a una statua della santa si disponevano delle figure dipinte.⁶³

5. Ordini mendicanti e promozione dei santi novelli

Le ancone composite eseguite tra la metà del Quattro e i primi anni del Cinquecento furono insomma destinate alle chiese dei francescani, dei domenicani e degli agostiniani e, eccezion fatta per la pala della famiglia Bichi, ebbero per protagonisti dei santi provenienti dai ranghi degli ordini mendicanti. In diversi casi si trattò di figure di recente canonizzazione: san Nicola da Tolentino (1446), san Bernardino (1450), san Vincenzo Ferrer (1455) o santa Caterina da Siena (1461). In altri termini, dalla metà del XV secolo circa le ancone composite si moltiplicarono a Siena soprattutto in quanto strumento di promozione e di radicamento del culto dei santi novelli nella società del tempo. La diffusione della tipologia negli spazi dei francescani, dei

Kirchen von Siena (nota 4), I, pp. 95sg., no. 44. Il riferimento a Giovanni di Stefano spetta ad Alessandro Angelini ("Il lungo percorso della decorazione all'antica tra Siena e Urbino", in: *Pio II e le arti: la riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo*, a cura di *idem*, Milano 2005, pp. 306–385: 381), mentre la datazione è di Gianluca Amato ("Il 'Cristo deposto' di Francesco di Giorgio ai Servi di Siena", in: *Prospettiva*, 169–171 [2018], pp. 90–141: 138, 140, nota 69; *idem*, "Nuove considerazioni su alcune sculture di Francesco di Giorgio", in: *Prospettiva*, 172 [2018], pp. 18–41: 41, nota 62).

⁵⁸ "Aderat icona cum statua sancti Vincentii opere elevato, et cum aliis figuris in tabulis hinc inde" (*Visita apostolica* [nota 4], fol. 707v). Sull'opera si vedano soprattutto Carlo Sisi, in: *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, cat. della mostra Siena 1990, Milano 1990, pp. 544–547, no. 189, e Mauro Mussolin, "Il convento di Santo Spirito di Siena e i regolari osservanti di San Domenico", in: *Bollettino Senese di Storia Patria*, CIV (1997), pp. 7–193: 94–96.

⁵⁹ ASS, Notarile Antecosimiano, 816, ins. 81, segnalato da Mussolin (nota 58), p. 94 e nota 238.

⁶⁰ Sullo spostamento del titolo della cappella di Santa Caterina all'in-

terno della chiesa cfr. *ibidem*, pp. 87–89. Per le tavole cfr. Serena Padovani, in: *Letà di Savonarola: Fra' Bartolomeo e la scuola di San Marco*, cat. della mostra Firenze 1996, a cura di *eadem*/Magnolia Scudieri, Venezia 1996, pp. 145–149, ni. 39sg. Sulla *Santa Caterina da Siena* cfr. Laura Martini, "Opere in terracotta del Marrina: nuove proposte", in: *Torrita: storia, arte, paesaggio*, V (2014), pp. 30–45: 38–41; Gabriele Fattorini, "Lorenzo Marrina, Domenico Beccafumi e il monumento funebre del rettore Giovanni Battista Tondi per la chiesa dell'ospedale di Santa Maria della Scala a Siena", in: *Prospettiva*, 159/160 (2015), pp. 132–159: 149. L'attribuzione al Marrina è respinta da Ranfagni (nota 33), pp. 128, 132.

⁶¹ Maria Teresa Filieri, in: *Matteo Civitali e il suo tempo: pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento*, cat. della mostra Lucca 2004, a cura di *eadem*, Cinisello Balsamo 2004, pp. 490–492, ni. 5.3sg.

⁶² Daniele Rivoletti, in: "Fece di scultura di legname e colori": *scultura del Quattrocento in legno dipinto a Firenze*, cat. della mostra, a cura di Alfredo Bellandi, Firenze 2016, pp. 240sg., no. 39.

⁶³ "Altare [...] ornatum [...] icona quoque pulchra cum figura sanctae Catherinae [sic] de Senis, operae [sic] elevato, et cum aliis figuris depictis



7 Lorenzo Marrina (attribuito a)
e Mariotto Albertinelli,
Santa Caterina da Siena e sante
(Pala di Santa Caterina).
Ipotesi di ricostruzione

domenicani e degli agostiniani si iscrive pertanto nel quadro, più generale, di rivalità ed emulazione reciproca tra i tre principali ordini mendicanti dell'epoca.⁶⁴

L'assenza di attestazioni per San Niccolò al Carmine e San Clemente in Santa Maria dei Servi lascia invece pensare che né i carmelitani né i serviti siano entrati in gioco. Il dato è in parte sorprendente poiché, nel corso del Quattro e del Cinquecento, entrambi gli ordini promuovevano rispettivamente il culto di Alberto da Trapani (canonizzato ufficialmente nel 1476)⁶⁵ e di Filippo Benizi (beatificato nel 1516). Al tempo stesso però, tanto i carmelitani quanto i serviti avevano sin dalle origini costruito una specifica identità attraverso il culto della Vergine assai più che dei santi provenienti dai loro ranghi.⁶⁶

Il ruolo giocato dagli ordini mendicanti spiega infine per quali ragioni l'ancona composita costitui, a Siena, un fenomeno essenzialmente cittadino. Non sono infatti ad oggi note attestazioni nelle chiese del contado della diocesi, punteggiato perlopiù da parrocchie e da alcuni monasteri certosini e benedettini, ma non da fondazioni francescane, domenicane o agostiniane. Ciò è confermato dalla lettura sistematica della visita apostolica di Francesco Bossi del 1575.

Gli interessi degli ordini traspaiono in maniera evidente laddove è possibile ricostruire integralmente o parzialmente il programma iconografico. Nel polittico di San Bernardino, ad esempio, l'effigie del

titolare dell'altare era inquadrata dalle immagini dei santi Pietro e Paolo. Era questo uno schema visivo assai caro ai frati minori. Già in alcuni cicli monumentali del secondo Duecento, eseguiti tanto nelle chiese dei frati minori dell'Umbria quanto nelle basiliche dell'Urbe, san Francesco era stato infatti raffigurato al seguito di Pietro e Paolo e innalzato pertanto al rango di nuovo apostolo: si pensi agli affreschi dell'abside di San Francesco a Gubbio, databili al 1280 circa, che raffigurano al centro Cristo in trono tra i santi Francesco, Pietro, Paolo e Antonio da Padova, o ancora ai mosaici romani delle absidi di San Giovanni in Laterano e di Santa Maria Maggiore, eseguiti nell'ultimo decennio del Duecento, ove Francesco è associato a Pietro e Paolo.⁶⁷ Il culto del poverello di Assisi risultava così legittimato dal richiamo ai dettami originari della Chiesa di Roma. Tale iconografia era ancora ben viva nel Quattrocento. Nel polittico dell'altar maggiore di San Francesco al Prato a Perugia, concepito da Taddeo di Bartolo e datato 1403, il lato rivolto verso il coro dei frati mostrava infatti al centro il fondatore dei minori, affiancato dai due principi degli apostoli;⁶⁸ nell'ancona composita completata nel 1487 da Fiorenzo di Lorenzo per la cappella dei Randoli della stessa chiesa, una statua di san Francesco era inquadrata dalle immagini dipinte dei santi Pietro e Paolo (fig. 8).⁶⁹ Verso la metà del Quattrocento,

in tabula" (*Visita apostolica* [nota 4], fol. 68Iv), già pubblicato da Ingeborg Bähr, in: *Die Kirchen von Siena* (nota 1), I.2, pp. 736–738, no. 12, cui rimando per la ricostruzione delle vicende storiche dell'altare e dell'ancona.

⁶⁴ André Vauchez, *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge: d'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*, Roma 1988, pp. 131–142.

⁶⁵ Resta ancora da chiarire se un altare dedicato ad Alberto da Trapani sia stato eretto nella chiesa dei carmelitani senesi; è stato inoltre ricordato che una scultura del santo, ancora oggi conservata in loco, venne eseguita da Neroccio di Bartolomeo (Christa Gardner von Teuffel, "Locating Albert: The First Carmelite Saint in the Works of Taddeo di Bartolo, Lippo di Andrea, Masaccio and Others", in: *Predella*, 39/40 [2016], pp. 173–192: 181). La funzione della statua non è nota; le sue dimensioni (altezza 81 cm, cfr. scheda OA 0900560173 del Catalogo

generale dei Beni Culturali, <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900560173>) mi sembrano tuttavia troppo ridotte per considerarla l'elemento principale di un ipotetico polittico.

⁶⁶ Sui carmelitani cfr. ora Christa Gardner von Teuffel, "The Carmelite Altarpiece (circa 1290–1550): The Self-Identification of an Order", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, LVII (2015), pp. 3–41: 25.

⁶⁷ William R. Cook, *Images of St. Francis of Assisi in Painting, Stone, and Glass, from the Earliest Images to ca. 1320 in Italy: A Catalogue*, Firenze/Perth 1999, pp. 115sg., 184–187, nos. 85, 155sg.

⁶⁸ Gail E. Solberg, "Reconstructing Taddeo di Bartolo's Perugia Altarpiece", in: *The Burlington Magazine*, CLX (2018), pp. 10–21; *eadem et al.*, in: *Taddeo di Bartolo* (nota 17), pp. 206–219, no. 27.

⁶⁹ Cfr. *Per Fiorenzo di Lorenzo pittore e scultore: una proposta di ricomposizione della nicchia di San Francesco al Prato a Perugia e altre novità*, cat. della mostra,

i francescani di Siena misero insomma al servizio dell'Albizzeschi un modello ben consolidato. Se il forte risalto assegnato a Bernardino fu anche espressione degli interessi del committente – l'Arte dei Litigittieri, di cui il santo era patrono –, l'introduzione di Pietro e Paolo riflette con chiarezza le intenzioni dei frati minori.

Un esempio comparabile è offerto dall'ancona di Santa Caterina da Siena già in Santo Spirito, ove la terziaria era affiancata da Maria Maddalena e Caterina d'Alessandria. La celebrazione di Caterina da Siena è in rapporto non solo con l'ordine religioso ma anche con la storia personale del committente, Niccolò Borghesi, il quale narrò di esser guarito da una grave infermità al solo contatto con il cilicio della santa, conservato proprio nella chiesa di Santo Spirito.⁷⁰ La pala d'altare venne tuttavia eseguita solo verso il 1512, dunque dopo la morte di Borghesi (1500); è pertanto verosimile che i domenicani osservanti abbiano avuto un ruolo determinante nella decisione di dedicare le due tavole laterali alle immagini di santa Maria Maddalena e di santa Caterina d'Alessandria. Le due sante venivano considerate dei modelli di penitenza e di predicazione ed erano state raffigurate di frequente nelle ancone destinate alle chiese dell'ordine. Proprio a Siena, esse erano già state abbinate in una pala destinata a un altro contesto domenicano, quello dei conventuali della chiesa di San Domenico: l'ancona commissionata a Matteo di Giovanni nel 1478 per l'altare della confraternita tedesca di Santa Barbara.⁷¹ La Maddalena conobbe un vivo successo in seno all'Osservanza domenicana,



8 Fiorenzo di Lorenzo, *San Francesco e santi* (Pala Randoli), ipotesi di ricostruzione di Laura Teza (2003)

a partire dai conventi di Fiesole e di San Marco a Firenze, quale figura esemplare di penitenza.⁷² Sia essa che Caterina d'Alessandria venivano considerate patrono dei domenicani – uno statuto ufficializzato solo all'inizio del XX secolo, ma cresciuto su un interesse sorto già nel Duecento.⁷³

a cura di Laura Teza, Perugia 2003; Valentina Borgnini, *La chiesa di San Francesco al Prato in Perugia: vicende costruttive e conservative dell'edificio e delle sue opere d'arte*, Viterbo 2011 (= *Bollettino per i beni culturali dell'Umbria*, Quaderno 3), pp. 137–140.

⁷⁰ Si veda la sua biografia di santa Caterina, stampata postuma a Venezia nel 1501 (Niccolò Borghesi, *Divae Catharinae Senensis vita* [...], Venezia 1501, fol. LVIIIv–LIXr [cap. “De Nicolai Burgensii gratia”]).

⁷¹ Cfr. Max Seidel, “Contributo alla storia sociale della pittura senese del Rinascimento” (1989), ora in: *idem* (nota 9), pp. 489–536: 500–506,

e la scheda di *idem*, in: *Die Kirchen von Siena* (nota 1), I, 2, pp. 638–642, no. 105.

⁷² Daniel Russo, “Entre Christ et Marie: la Madeleine dans l'art italien des XIII^e–XV^e siècles”, in: *Marie Madeleine dans la mystique, les arts et les lettres*, atti del convegno Avignone 1988, a cura di Ève Duperray, Parigi 1989, pp. 173–190.

⁷³ Si veda Sarah Stewart Wilkins, *She Loved More Ardently Than the Rest: The Magdalen Cycles of Late Duecento and Trecento Italy*, tesi di dottorato, Rutgers University, New Brunswick, 2012, pp. 56–60.

L'esempio mostrato dai potenti ordini mendicanti sembra infine aver fatto presa anche su congregazioni meno prestigiose, che non potevano contare facilmente sulla committenza di famiglie facoltose o di associazioni laiche. Nella chiesa di San Girolamo, appartenente alla congregazione dei gesuati, su un altare laterale della navata dedicato a santa Caterina da Siena, si trovava un tempo un complesso che riprendeva chiaramente le forme di un polittico composito attraverso mezzi più economici. Ho potuto ricostruire l'insieme, sinora sfuggito agli studi, grazie alla descrizione della visita apostolica del 1575: una statua della santa titolare si trovava al centro di una nicchia; sugli sganci si disponevano rispettivamente i beati Giovanni e Caterina Colombini e, nella calotta, san Girolamo, tutti dipinti ad affresco.⁷⁴ Sebbene la *Santa Caterina* sia stata rimossa dalla nicchia tra fine Sei e inizio Settecento e sostituita da una tela con lo *Sposalizio mistico*, tutti gli elementi dell'insieme sono rimasti in chiesa (fig. 9). La statua (fig. 10) venne riferita da Cornelius von Fabriczy a Giacomo Cozzarelli,⁷⁵ ma la revisione del catalogo dello scultore non consente di mantenere l'attribuzione. È difficile da decifrare poiché molto ridipinta; la morfologia del volto non è priva di echi di Lorenzo Marrina, ma l'analisi potrà essere proseguita solo dopo che un restauro ne avrà migliorato la leggibilità. Gli affreschi (figg. II, I2), di cui il *San Girolamo* è ripassato in malo modo, sono stati assegnati a Girolamo del

Pacchia.⁷⁶ È possibile che il complesso risalga al secondo decennio del Cinquecento, quando i gesuati promossero dei lavori di ristrutturazione della chiesa.⁷⁷ Poiché nel 1575 l'altare non era né concesso in patronato né provvisto di dote, la decorazione venne forse intrapresa su iniziativa dei gesuati stessi. L'opera è infatti direttamente in rapporto con la liturgia della chiesa: san Girolamo è il titolare dell'edificio, mentre Giovanni Colombini e sua cugina Caterina Colombini sono i fondatori rispettivamente del ramo maschile e femminile della congregazione dei gesuati; a essi fu legata in gioventù Caterina da Siena.⁷⁸ In tal modo, il programma iconografico consentiva allo stesso tempo di alimentare la devozione verso la santa domenicana e di associarvi strettamente il nome dei gesuati.

6. Sculture e reliquie

Malgrado il loro successo, le ancone composite non costituiscono ovviamente che una minima parte delle numerose immagini d'altare prodotte nel corso del secondo Quattro e del primo Cinquecento per la promozione del culto dei santi degli ordini mendicanti. Sebbene le distruzioni non consentano di produrre delle statistiche, è infatti evidente come la pittura si ritagliasse la parte del leone.⁷⁹ In un territorio nel quale l'immagine di culto per antonomasia era incarnata dalla tavola dipinta, per quali ragioni gli ordini mendicanti ricorsero talvolta alla scultura per la promozione dei santi novelli?

⁷⁴ "Visitavit altare sub titulo Sanctae Catherinae de Senis [...]. Loco iconae aderat imago sancte Catherinae de Senis, etiam operae [sic] elevato, cum imaginibus sancti Ioannis Columbini et beatae Catherinae etiam de Columbinis. Quod altare asseruit dictus sacrista non esse dotatum, sed aliquando in eo celebrari" (*Visita apostolica* [nota 4], fol. 697v–698r). È il secondo altare sinistro della navata.

⁷⁵ Cornelius von Fabriczy, recensione di: Paul Schubring, "Die Plastik Sienas im Quattrocento", in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXXI (1908), pp. 384–391; 391; *idem*, "Kritisches Verzeichnis toskanischer Holz- und Tonstatuen bis zum Beginn des Cinquecento", in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, XXX (1909), Beiheft, pp. I–88: 74, no. 82. Carlo Del Bravo assegnò invece l'opera a un anonimo senese (*Scultura senese del Quattrocento*, Firenze 1970, pp. 99sg. e fig. 366).

⁷⁶ Torriti (nota 34), p. 343.

⁷⁷ Si veda Sigismondo Tizio, *Historiae Senenses*, VII, BCI, ms. B.III.12, p. 447: "Huius praeterea mensis [septembris 1513] die ultima [...] Iesuati ecclesiam suam sive oratorium in ampliorem altitudinem er[exerunt] ac reforma[verunt]."

⁷⁸ Sonia Porzi, "Giovanni Colombini: un modèle de Catherine de Sienne occulté par ses hagiographes?", in: *Cahiers d'études italiennes*, 15 (2012), pp. 37–65; André Vauchez, *Catherine de Sienne: vie et passions*, Parigi 2015, pp. 25sg.

⁷⁹ Una ricerca sulle opere create a Siena poco dopo la morte di Bernardino, funzionali a incoraggiarne la venerazione anche in vista del processo di canonizzazione, ha ad esempio tracciato un panorama largamente dominato dalla pittura: Israël (nota 23).

9 Siena,
San Girolamo,
cappella di
Santa Caterina
da Siena





10 Scultore senese,
Santa Caterina da Siena.
Siena, San Girolamo

⁸⁰ L'indagine è stata avviata da Wenderholm 2006 (nota 8), pp. 120–126 (in particolare sul politico della Beata Michelina già in San Francesco a Pesaro e ora ai Musei Civici), che non ha tuttavia interrogato il ruolo degli ordini mendicanti per la storia delle ancone compositi.

⁸¹ Sul tema si vedano almeno André Vauchez, "Patronage des saints et religion civique dans l'Italie communale à la fin du Moyen Âge", in:

Credo che la risposta debba essere cercata nel rapporto tra immagini e reliquie.⁸⁰ Va tenuto a mente che, per i santi novelli, esso mutò profondamente nel Quattrocento. In precedenza, tra Due e Trecento gli ordini mendicanti avevano promosso con grande enfasi la venerazione di figure locali; Siena non faceva eccezione, e le principali chiese agostiniane, domenicane e francescane sostenevano ciascuna il proprio candidato.⁸¹ Il vero e proprio fulcro di quei culti diffusi a scala cittadina o al massimo regionale erano allora i sepolcri monumentali ove riposavano i corpi santi; a questi vennero spesso associate delle immagini commissionate ad hoc, ma esse avevano tuttavia un ruolo secondario. La situazione cambiò nel corso del Quattrocento, quando la nebulosa degli innumerevoli piccoli beati promossi da comunità religiose e autorità politiche locali cedette progressivamente il passo a un più ristretto nucleo di santi, ufficialmente riconosciuti da Roma, il cui culto venne diffuso su una scala geografica molto estesa grazie all'iniziativa pontificia.⁸² A Siena, se di Agostino Novello, Andrea Gallerani, Ambrogio Sansedoni o Pier Pettinaio si custodivano i corpi, non era più così per Bernardino, Nicola da Tolentino o Vincenzo Ferrer, tumulati a L'Aquila, Tolentino e Vannes. Di Caterina si conservava certo la reliquia della testa in San Domenico, ma il corpo era sepolto a Roma. Le immagini svolsero pertanto una funzione diversa rispetto alla stagione dei culti locali nel Due e nel Trecento, non agendo più da corollario dei sepolcri monumentali: in assenza dei corpi dei santi, esse dovevano adesso catalizzare la venerazione dei fedeli.⁸³ Nel gran proliferare dei 'ritratti' di san Bernardino verso la metà del Quattrocento, quello del politico dei ligrittieri già in San

Patronage and Public in the Trecento, atti del convegno St. Lambrecht 1984, a cura di Vincent Moleta, Firenze 1986, pp. 59–80, e, per Siena, *idem*, "La commune de Sienne, les Ordres Mendicants et le culte des saints: histoire et enseignements d'une crise (novembre 1328, avril 1329)", in: *Mélanges de l'École française de Rome: Moyen Âge – Temps modernes*, LXXXIX (1977), pp. 757–767.

⁸² Ciò fu ovviamente possibile a partire dal superamento della crisi



11, 12 Girolamo del Pacchia, *Beato Giovanni Colombini e Beata Caterina Colombini*. Siena, San Girolamo

Francesco aveva ad esempio un valore simbolico particolare: come si è ricordato, nel giorno della festa del santo la processione cittadina cominciava e terminava alla chiesa e una messa veniva celebrata davanti al suo altare, in presenza delle magistrature civiche. In altri casi documentati, le ancone composite erano in rapporto diretto con delle reliquie, talora al centro di un culto attivo. L'esecuzione della pala di San Nicola da Tolentino in Sant'Agostino era stata preceduta dal

progetto di un reliquiario per il dito del santo, per il quale gli agostiniani chiesero nel 1467 una sovvenzione al comune;⁸⁴ nella stessa chiesa si conservavano inoltre il velo e il dito della protagonista di un'altra ancona, santa Monica.⁸⁵ In Santo Spirito, il cilicio di santa Caterina fu esposto in un reliquiario d'argento, per il cui completamento il comune concesse un'elemosina nel 1470.⁸⁶ Esso operò rapidamente dei miracoli e, a distanza di una quarantina d'anni, alla santa

istituzionale dello Scisma d'Occidente, quando il papato esercitò un più fermo controllo sulla santità, funzionale anche a riaffermare una gerarchia verticale in seno alla Chiesa (cfr. *idem* [nota 64], pp. 446–448).

⁸³ Una riflessione sui mezzi adoperati a Siena per rimediare all'assenza dei resti mortali di san Bernardino si trova in Mauro Mussolin, "Aquila ladra innamorata di Bernardin beato: culto di san Bernardino, Osservanza france-

scana e identità civica tra Siena e L'Aquila nel Quattrocento", in: *Architettura e identità locali*, a cura di *idem et al.*, Firenze 2013, II, pp. 103–152: 128–130.

⁸⁴ Monika Butzek, in: *Die Kirchen von Siena* (nota 4), I, p. 152, no. 4, nota 15.

⁸⁵ I reliquiari del velo e del dito della santa sono menzionati in un inventario del 1491, pubblicato *ibidem*, p. 216, no. 13, nota 77 e p. 239.

⁸⁶ Mussolin (nota 58), p. 48 e nota 113.

fu dedicata una pala composita; la visita apostolica di Francesco Bossi attesta che, almeno nel 1575, il cilicio era esposto proprio sotto la pala.⁸⁷ È assai probabile che, in occasione delle festività, la liturgia stringesse maggiormente il legame tra immagini e reliquie, ma l'assenza di fonti invita a non elaborare ulteriormente l'ipotesi.

7. Conclusione

A Siena le ancone composite si radicarono inizialmente quale mezzo di affermazione e di autopromozione di determinati gruppi di laici (corporazioni e probabilmente confraternite), per poi conoscere un più largo successo soprattutto come strumento di celebrazione del culto dei santi degli ordini mendicanti. Gli usi della scultura, dalla funzione processionale al rapporto con le reliquie, chiariscono le ragioni del ricorso a una forma composita, divergente dalla tradizione del polittico dipinto. La chiave per spiegare la fortuna della nuova tipologia lungo l'arco di più di un secolo sta nella risposta del pubblico, tuttavia difficile da ricostruire appieno.

Come il caso senese ricorda, l'importanza simbolica della pala d'altare nel tardo Medioevo e nel Rinascimento – conseguenza della centralità del fatto religioso per le società del tempo – ne fa un terreno privilegiato per analisi attente alle funzioni delle opere, alla dialettica tra artisti, committenti e pubblico, e alle complesse dinamiche che, a seconda dei contesti, stimolarono il consolidamento di tradizioni artistiche o al contrario incentivarono sperimentazioni e rotture. In quest'ottica, dei buoni risultati possono venire da un approccio di tipo storico quantitativo. Ciò da un

lato implica di privilegiare lo studio dell'intera 'serie' a quello dei casi singoli – e dunque di impegnarsi innanzitutto a ricomporre la serie, spesso decimata nel corso del tempo e giunta profondamente incompleta sino a noi. Dall'altro rende necessario un certo allargamento del campo di indagine: nel caso di studio qui preso in esame, il peso delle ancone composite è misurabile solo nel quadro, ben più ampio, delle immagini destinate agli altari.

Questo articolo nasce da una ricerca cominciata ormai molti anni fa, che si concluderà con la pubblicazione di un libro sulle ancone composite in Italia a cui sto lavorando attualmente. Numerosi colleghi e amici hanno riletto il testo o formulato critiche e suggerimenti preziosi, in particolare Machtelt Brüggem Israël, Lorenzo G. Buonanno, Monika Butzek (†), Fulvio Cervini, Giulio Dalvit, Giampaolo Ermini, Gabriele Fattorini, Matteo Ferrari, Massimo Ferretti, Corinna T. Gallori, Christa Gardner von Teuffel, Anne Lepoittevin, Wolfgang Loseries, Daniel Russo, Philippe Sénéchal, Gail E. Solberg e Michele Tomasi. Sono inoltre grato a Luisa Berretti, Axel Hémerly, Fabio Pagani, Laura Teza e al personale del Centre d'Histoire "Espaces et Cultures" dell'Université Clermont Auvergne, della Biblioteca di Santa Croce dei Francescani Minori Conventuali di Firenze, del Kunsthistorisches Institut in Florenz, dell'École française de Rome e, a Siena, dell'Archivio arcivescovile, dell'Archivio di Stato, della Biblioteca comunale degli Intronati e della Pinacoteca Nazionale.

Nelle trascrizioni, la separazione tra le singole parole, l'uso della punteggiatura e la distinzione tra maiuscole e minuscole sono stati adattati all'uso moderno corrente; le parole abbreviate sono state sciolte; 'j' e 'y' sono stati assimilati a 'i', mentre 'u' e 'v' sono stati distinti. Le locuzioni in volgare presenti nei documenti in latino sono state segnalate in corsivo.

⁸⁷ "[...] subtus eam [iconam] et in ipsius pede" (*Visita apostolica* [nota 4], fol. 707r).

Abbreviazioni

AAV	Città del Vaticano, Archivio Apostolico Vaticano
ASS	Siena, Archivio di Stato
BCI	Siena, Biblioteca comunale degli Intronati

Abstract

This paper investigates the diffusion in Siena of a particular composite type of altarpiece, namely painted altarpieces in whose central compartment a sculpture took the place of the panel painting. These works were somewhat at odds with the dominant model of the entirely painted polyptych, of which Siena had been a centre of development and export. The article therefore investigates the reasons why the composite typology spread precisely in Siena. Thanks also to new archival documents, it first shows that more than ten examples were produced in Siena between the beginning of the fifteenth and the second decade of the sixteenth century. The key to understanding the success of the typology lies in the analysis of the patrons and contexts of destination, i.e. the functions of these works. While in an early phase (ca. 1400–1450) the choice of composite altarpieces corresponded above all with the desire for social self-promotion of the guilds and confraternities, later on (ca. 1450–1510) they were exploited especially by the mendicant orders for the promotion of the cult of saints, in particular those recently canonised, such as Bernardino, Catherine of Siena, Nicholas of Tolentino, or Vincent Ferrer. In these cases, the statue of the titular saint to a certain extent also compensated for the absence of his bodily relics.

Referenze fotografiche

© 2016 Musée du Louvre / Hervé Lewandowski, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010094419>; Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie (foto Jörg P. Anders); National Gallery of Ireland, Dublino; Glasgow Life Museums; Toledo Museum of Art, Toledo (Ohio); The Clark Art Institute, Williamstown (Massachusetts); elaborazione grafica dell'autore: fig. 1. – Direzione regionale Musei della Toscana, Firenze (su concessione del Ministero della Cultura): fig. 2. – Archivio Pinacoteca Nazionale di Siena (su concessione del Ministero della Cultura): fig. 3. – Da Fattorini (nota 10): fig. 4. – Fabio Lensini, Siena: figg. 5, 6, 9–12. – Archivio Pinacoteca Nazionale di Siena (su concessione del Ministero della Cultura); Fabio Lensini, Siena; elaborazione grafica dell'autore: fig. 7. – Da Teza (nota 69): fig. 8.