

NUOVI STUDI

RIVISTA DI ARTE ANTICA E MODERNA

19



2013 anno XVIII

REDAZIONE

ANDREA BACCHI DANIELE BENATI ANDREA DE MARCHI FRANCESCO FRANGI
GIANCARLO GENTILINI ALESSANDRO MORANDOTTI

Si ringrazia Milvia Bollati per l'aiuto nella redazione di questo volume

COMITATO CONSULTIVO INTERNAZIONALE

KEITH CHRISTIANSEN EVERETT FAHY MICHEL LACLOTTE JENNIFER MONTAGU
MAURO NATALE SERENA ROMANO ERICH SCHLEIER ANNE MARKHAM SCHULZ

TABULA GRATULATORIA

Silvana Bareggi Antonio Barletta Ezio Benappi
Edoardo Bosoni Luigi Buttazzoni e Roeland Kollewijn Maurizio Canesso
Carlo Cavalleri Giancarlo e Andrea Ciaroni Ferdinando Colombo
Giovanni Cova Minotti Fabio De Michele Gerolamo Etro Gianni e Cristina Fava
Paola Ferrari Enrico Frascione con Federico e Sasha Gandolfi Vannini
Marco Galliani, Profilati spa Luigi Gambaro Matteo Lampertico Silvano Lodi jr.
Mario, Ruggero e Marco Longari Jacopo Lorenzelli Silvio Maraz Sascha Mehringer
Alfredo e Fabrizio Moretti Gianna Nunziati Carlo Orsi Walter Padovani
Andreas Pittas Huberto Poletti Luca e Patrizia Pozzi Davide Sada
Alvaro Saieh Simonpietro Salini Giovanni Sarti Tiziana Sassoli
Pier Francesco Savelli Mario Scaglia, Sit spa Bruno Scardeoni
Rob e Paul Smeets Edoardo Testori Marco Voena

Si ringrazia per il sostegno
Intesa Sanpaolo

© 2014 TIPOGRAFIA EDITRICE TEMI S.A.S. - *Tutti i diritti riservati*

Direttore responsabile: Luca Bacchi

Registrazione nr. 912 presso il Tribunale di Trento

Pubblicazione annuale. Euro 60,00

Progetto grafico: Paolo Fiumi e Gabriele Weber. Realizzazione a cura della redazione

Selezioni colore e bicromia: Tipolitografia TEMI - Trento

Redazione: 20121 Milano - Via Fatebenefratelli, 5 - Tel. e Fax 02/6599508

Distribuzione e abbonamenti: Libro Co. Italia, 50026 San Casciano V.P. (Firenze)

Tel. 055/8228461 Fax 055/8228462 e-mail: massimo@libroco.it

ISBN 978-88-97372-73-8

INDICE

- 5
EMANUELE ZAPPASODI
Ambrogio Lorenzetti
“uomo di grande ingegno”: un polittico
fuori canone e due tavole dimenticate
- 23
GIOVANNI GIURA
Una fotografia per Ghirlandaio
- 31
ANTONIO BUITONI
Percorso di Giovanni Antonio Bazzi
tra Reggio, Bologna e Parma
- 51
DAVID LUCIDI
Contributi a Baccio da Montelupo
scultore in terracotta
- 103
FRANCESCO DE CAROLIS
«Per sua divotione». Il Crocifisso Berenson
nel Libro di spese diverse di Lorenzo Lotto
- 109
ANNE MARKHAM SCHULZ
The Life and Works of Jacopo Fantoni,
Venetian Sculptor
- 123
LUCA SIRACUSANO
“Egli supererà ogni aspettazione”.
Il giovane Girolamo Campagna
fra il collezionismo d’Oltralpe
e la basilica del Santo
- 145
FERNANDO LOFFREDO
Il Pan Barberini, Giacomo da Cassignola
e la scultura in marmi colorati
nella cerchia di Pirro Ligorio
- 175
GONZALO REDÌN MICHAUS
Un ritratto di Boncompagno Boncompagni
di Bartolomeo Passerotti
nella *colección casa de Alba*
- 181
STEFANO PIERGUIDI
Gian Lorenzo Bernini e Antonio Raggi
alla cappella Alaleona
nei Santi Domenico e Sisto
- 193
SILVIA MASSARI
Giuseppe Maria Mazza e l’‘accademia’ di
palazzo Fava: nuovi documenti, nuove opere
- 211
GIOVANNI SANTUCCI
Un disegno di Giovacchino Fortini
per il soffitto della chiesa
di San Filippo Neri a Firenze
- 223
MARCO RICCÒMINI
Rossi e Piola: un’inedita combine
- 227
ABSTRACTS

*AMBROGIO LORENZETTI “HUOMO DI GRANDE INGEGNO”:
UN POLITICO FUORI CANONE E DUE TAVOLE DIMENTICATE**

Ambrogio Lorenzetti è ricordato dalle fonti più antiche per le sue doti di audace narratore e abile compositore, che ne fanno un “singularissimo maestro”, ben “altrimenti dotto che nessuno degli altri”¹. Nella sua arte, Ambrogio si rivela capace di scarti linguistici sorprendenti, che contemperano in un ristretto torno d’anni la “sosta contemplata”² delle *Storie di San Nicola degli Uffizi* – esito squisito delle congiunzioni fiorentine-senesi del quarto decennio del Trecento – con il “geroglifico di movimento”³ della battaglia apocalittica di Asciano; lo sguardo vivido sul mondo urbano e rurale degli affreschi della Sala della pace in Palazzo pubblico, con la *gravitas* ed il rigore morale dei protagonisti delle sue prove mature; l’immota frontalità arcaizzante, omaggio consapevole alla tradizione duecentesca, degli *Apostoli* di Roccalbegna, con le esperienze spaziali tra le più audaci di tutto il Trecento, dalla piccola *Maestà* della Pinacoteca nazionale all’*Annunciazione* per l’Ufficio della Gabella del Comune di Siena⁴. Questa libertà sperimentale della sua pittura, questa singolare dottrina di “uomo di grande ingegno”⁵, Ambrogio sembra riversarla anche nell’elaborazione di macchine d’altare complesse, inclinando spesso in favore di soluzioni innovative nient’affatto scontate che hanno generato notevoli difficoltà di lettura, specie se manomesse in età moderna.

La *Presentazione al tempio* della Galleria degli Uffizi è un esempio autorevole della disinvolta capacità inventiva del pittore, davvero sorprendente se si considera il prestigio e la rilevanza dell’opera, licenziata nel 1342 per l’altare di San Crescenzo nel Duomo di Siena, uno dei quattro altari dedicati ai “nostri avvocati”⁶. L’impresa decorativa di assoluto rilievo, virtuoso sforzo corale dal chiaro valore civico, era stata inaugurata dall’*Annunciazione* firmata da Simone Martini e Lippo Memmi nel 1333, e proseguita da Pietro Lorenzetti con la *Natività della Vergine*, all’oga due anni più tardi – destinate rispettivamente agli altari di Sant’Ansano e di San Savino⁷ –, entrambe orchestrate intorno alla novità del campo centrale unificato con un episodio narrativo di soggetto mariano, articolato in alto da tre archi scalari e fiancheggiato ai lati da santi a figura intera. Pur aderendo alla novità martiniana, Ambrogio si smarca sensibilmente dai precedenti. Accentua in maniera rilevante il formato verticale dello scomparto centrale, crea una sorta di piramide, un *hapax* senza seguito, programmaticamente organizzato sull’interferenza tra lo spazio reale e lo spazio figurato, tra la micro-architettura della cornice lignea e i partimenti architettonici del tempio dipinto. Il raffinato gioco illusivo che ne consegue, ancor più sofisticato rispetto alle sperimentazioni già ambiziose del fratello, conferma il ruolo propulsivo, da assoluto protagonista, giocato da Ambrogio nella progettazione stessa della carpenteria lignea⁸.

Ma la primizia della riflessione del maestro sul nuovo modulo martiniano è il *Trittico* di Badia a Rofeno, oggi nel Museo di Asciano, eseguito intorno alla metà del quarto decennio del Trecento, concluso il soggiorno fiorentino⁹. La parziale manomissione subita dal dipinto nel Cinquecento con la realizzazione della nuova incorniciatura – notevole lavoro d’intaglio di Fra Raffaele da Brescia – ha finito per alimentare dubbi ingiustificati sulla coerenza dell’opera, comprovata ora senza incertezze dall’ultimo restauro che ha permesso di riconoscere la continuità tra il ta-

volato dei laterali del trittico e le rispettive cuspidi, segate proprio in occasione dell'intervento cinquecentesco, ma che in origine erano state previste molto più in basso ¹⁰. Così, anche la pertinenza della cuspidale centrale triloba, messa spesso in discussione, è dimostrata dalla presenza di due fasce diagonali punzonate – mascherate dalla ridoratura cinquecentesca – che all'altezza degli angoli superiori, probabilmente decorati, rastremavano in alto il registro centrale, ricordandolo visivamente al gruppo della *Vergine con il Bambino*, grandioso e quasi incombente sull'*Arcangelo* in lotta con il drago dalle sette teste, tutto un fremito nell'attimo prima di sferrare il colpo con la spada già sguainata, mentre il manto cremisi si scampana sopra la lorica filettata d'oro ¹¹. Il fatto che un *connoisseur* straordinario del calibro di Miklós Boskovits, proprio riflettendo sul rapporto tra le dimensioni insolite delle cuspidi e dei pannelli laterali del trittico, ancora di recente, confessasse tutta la sua perplessità sulla pertinenza originale dell'opera, deve essere un monito chiaro sulle insidie che le scelte progettuali compiute dal Lorenzetti possono riservare alla critica, anche la più agguerrita ¹².

* * *

In nome di una stereotipa autografia monocorde, la complessa sintassi del maestro è stata spesso restrittivamente giudicata “too remote from Ambrogio”, censurando opere riconosciute più tardi di sicura paternità ¹³. In questo senso il polittico proveniente dal convento di Santa Petronilla, oggi smembrato nella Pinacoteca nazionale di Siena, può essere un esempio molto efficace delle tormentate vicende conservative e della miopia critica che hanno talvolta interessato l'attività del pittore. La manomissione subita dall'opera, documentata da alcuni scatti

1. Lombardi e Alinari di fine Ottocento, ha favorito pesanti perplessità sulla pertinenza originaria dei singoli scomparti ad un unico polittico, incoraggiate dall'insolito scarto proporzionale tra le figure laterali e quelle a mezzo busto del registro centrale, condizionando il restauro del 1932 guidato da Cesare Brandi. In quest'occasione, infatti, l'opera fu smembrata perché giudicata un assemblaggio arbitrario di pezzi di varia provenienza, di cui solo il gruppo della *Vergine con il Bambino* e le due *sante* laterali potevano dirsi *ab antiquo* appartenenti ad un unico complesso ¹⁴,
2. ricostruito sollevando la tavola centrale di circa dieci centimetri per far coincidere gli alloggi dei cavicchi dei tre scomparti, assottigliati e sottoposti ad una parchettatura molto invasiva, più tardi rimossa ¹⁵. Inoltre, furono espulsi dal polittico il *Compianto sul Cristo morto* – a torto ritenuto resecato su tutti e quattro i lati per conformarlo alla larghezza delle tre tavole del registro centrale – ed i santi laterali, *Giovanni evangelista* e *Giovanni battista*, per il Brandi troppo deboli rispetto alla “pittura potente e sostenuta degli altri scomparti” ¹⁶, e perciò incompatibili con la piena autografia lorenzettiana. Analoga sorte fu riservata anche ai *Santi Massimino* – in abiti agostiniani – e *Antonio abate*, assegnati dallo studioso al Maestro di Montefalco, e ritenuti con certezza granitica i pannelli laterali di un complesso disperso, sebbene la loro pertinenza al polittico fosse ricordata fin dal catalogo del 1852 della galleria senese ¹⁷.

Le conclusioni dell'intervento degli anni trenta sono state accolte da gran parte della critica successiva, fino a tempi recenti ¹⁸, quando l'opera è stata oggetto di importanti chiarimenti iconografici che hanno riconosciuto nella figura a sinistra della Vergine, avvolta nel manto vinaccia, colta nel gesto di porgere il mazzo di fiori al Bambino, *Marta di Betania*, sorella di *Maria Mad-*

dalena – quest’ultima dipinta in controparte –, correggendo la tradizionale identificazione della santa con Dorotea¹⁹. Questa proposta esce avvalorata dalla presenza di entrambe le figure – riconoscibili senza incertezze grazie all’iscrizione sui nimbi –, anche nel concitato *Compianto sul Cristo morto*, una delle composizioni più fortunate di Ambrogio, replicata più volte a Siena fra Tre e Quattrocento, particolarmente apprezzata nella bottega di Bartolo di Fredi e Andrea di Bartolo²⁰. Ai piedi della croce, sotto il declivio dolce del Golgota, la Vergine sorregge in un tenero abbraccio il corpo esangue del Cristo, mentre Marta, sfigurata dal dolore, ne serra con forza la mano al volto. Maria Maddalena ne bacia i piedi, alludendo così all’episodio giovanneo dell’unzione di Betania, richiamato anche dal vaso baccellato degli unguenti retto con la destra nel registro principale. Dietro di lei, poco discosta, dinanzi alla quinta rocciosa scalata in profondità, una donna soffoca il pianto coprendosi il volto con il mantello sollevato col braccio; vicino due dolenti osservano in silenzio commosse la scena. Dalla parte opposta, si accalcano Giuseppe d’Arimatea e Nicodemo, poco oltre Giovanni, dall’espressione aggrottata dal dolore, la mano portata al volto, chino verso Cristo. Lo affiancano Lazzaro e Massimino, i cui nomi sono iscritti nel compasso delle aureole. La loro presenza del tutto insolita in questo episodio, si spiega in virtù dello stretto rapporto che li lega alle due sante del registro centrale, confermando così la coerenza iconografica del polittico, cui evidentemente appartenevano fin dall’origine, come ripetuto dalle fonti ottocentesche, anche il *San Massimino* e il *Sant’Antonio abate* della Pinacoteca nazionale.

Questa pertinenza è sfuggita a Fabio Bisogni che, tuttavia, riflettendo sulla peculiare connotazione agostiniana di *Massimino* e sul suo legame biografico con la santa di Betania, ha suggerito per le due tavole una provenienza dal monastero di Santa Marta²¹, importante insediamento femminile fondato nel 1329 da Milla de’ Conti d’Elci presso Porta San Marco, posto “sub observatione regule almi patris doctorisque Sancte Matris Ecclesie beatissimi Augustini”²², e disciplinato da un rigido regime claustrale, espressamente richiesto fin dall’atto di fondazione, in cui la comunità si sottopose alla diretta autorità del vescovo Donusdeo Malavolti. L’importante apertura dello studioso trova conferme significative se riletta alla luce dell’intero programma del polittico, tutto incentrato sulla declinazione marcatamente femminile del registro centrale. Marta è presentata per la prima volta nell’insolita iconografia con i fiori, inaugurata qui da Ambrogio e destinata ad affermarsi a Siena ben oltre il secolo. Maria Maddalena in posizione d’onore rimarca il primato della vita contemplativa – propria della reclusione claustrale – sulla vita attiva, in linea con la catechesi del Vangelo di Luca (10, 43). Maria incarna il primato dell’amore mistico, assoluto, verso Cristo, ribadito dal particolare raro del *Mandylion* indossato sul petto, che la connota come *Cristophora*, e sembra alludere al *topos* letterario del ritratto in cuore dell’amato, un tema caro, a un tempo, alla lirica profana e religiosa²³. Singolare è anche la scelta del cartiglio tenuto dal Bambino – Beati pauperi [*sic*] sp[iritu] –, abbrivio del discorso della montagna nella lezione data da Matteo (5, 3), contraddistinta da una forte connotazione morale spesso sottolineata dagli esegeti, primo fra tutti Agostino, per cui nel passo evangelico “intelliguntur pauperes spiritu humiles et timentes Deum”²⁴. Proprio nell’*humilitas* per Agostino alligna la carità, guardiana della castità e “custos virginitatis”²⁵, valore centrale per ogni comunità monastica, specie femminile.

Il monastero di Santa Marta, da subito aperto alle famiglie più in vista dell’aristocrazia senese, acquistò in breve tempo un grande prestigio, intessendo contatti ripetuti con i più importanti protagonisti della vita religiosa cittadina, come il Beato Pietro Petroni, Santa Caterina e più tardi San

Bernardino²⁶. Nel Cinquecento il complesso fu interessato da importanti lavori di riammodernamento che culminarono con l'edificazione nella metà degli anni trenta di una nuova chiesa ad opera di Anton Maria Lari detto il Tozzo²⁷. Il nuovo edificio si sviluppava perpendicolarmente al fianco della chiesa precedente, trasformata nell'occasione in chiesa interna o coro delle monache, un ambiente cioè riservato alla clausura²⁸. Proprio il precoce ritiro del polittico di Ambrogio in uno spazio claustrale potrebbe spiegare il silenzio delle fonti più antiche; né può escludersi che conseguentemente ai lavori si sia deciso di trasferire l'opera in altra sede, da cui può aver raggiunto in seconda battuta la chiesa di Santa Petronilla, dove è documentato solo dalla fine del Settecento²⁹.

- Victor Schmidt ha suggerito di ricondurre al monastero agostiniano il polittico di Andrea di Bartolo conservato in Pinacoteca nazionale, raffigurante la *Vergine con il Bambino tra i santi Stefano e Giovanni evangelista, Marta e Girolamo*. L'opera, esito tardo del pittore, è significativamente una vera e propria riflessione programmatica sull'illustre precedente di Ambrogio, di cui perpetua le peculiari scelte iconografiche sia nella raffigurazione dell'evangelista Giovanni, col singolare attributo del disco su cui si staglia il volto di Cristo fanciullo dal nimbo crucigero – richiamo all'incarnazione del Verbo del prologo del Vangelo giovanneo –, sia nella Santa Marta, a sinistra della Vergine, qui tuttavia dipinta a figura intera³⁰. Quest'ultimo particolare aveva spinto Cesare Brandi, cui non sfuggirono simili prestiti, ad ipotizzare un taglio consimile anche per la santa dipinta da Ambrogio, che sarebbe stata rimaneggiata solo in seguito³¹. Questa soluzione è stata rilanciata più di recente da Diana Norman per cui “the most plausible design for this polyptych would have been an arrangement where the five panels”, tutti della medesima altezza, ad eccezione del centrale, “would have functioned as the principal tier”³². Eppure, la proporzione sensibilmente maggiore delle figure femminili è incompatibile con l'altezza degli scomparti laterali, a tutta evidenza troppo modesta per accogliere debitamente le sante – non a caso ritenute dal Brandi pertinenti ad un altro complesso –, se non prevedendone un taglio qualche centimetro sotto il ginocchio del tutto improbabile, che peraltro negherebbe la promessa di pienezza monumentale dei volumi implicita in quelle mezze figure³³. Nondimeno, uno sviluppo verticale maggiore per i tre scomparti centrali rispetto ai due esterni, inevitabili per accogliere le figure femminili in piedi, sarebbe un *unicum* non altrimenti documentabile, difficile da accettare. Partendo da tali premesse, Victor Schmidt ha proposto di riabilitare “l'aspetto precedente lo smantellamento del 1932”, ritenendolo vicino all'assetto originario del dipinto, “molto curioso e fuori dalla norma”³⁴, ma nelle corde di un pittore come Ambrogio. Tuttavia, la perfetta coincidenza della distanza tra gli alloggi dei cavicchi nello spessore degli scomparti laterali e quelli delle sante a mezzo busto, tutti ancora visibili, confermano senza incertezza che in origine l'Evangelista e il Battista erano solo leggermente scalati rispetto alla Maddalena e a Marta, a loro volta poste poco al di sotto del pannello centrale a formare una sorta di struttura piramidale non unica nella produzione del Lorenzetti, come nella *Presentazione* degli Uffizi e nel trittico di Rofeno. Al contrario, proprio nell'assetto precedente l'intervento degli anni trenta, lo spostamento dei santi laterali così in basso ha comportato uno sfalsamento del tutto incongruente degli alveoli per i cavicchi, che aveva fuorviato a suo tempo l'intervento del Brandi³⁵.

Ad uscire da questa *impasse* concorre ora in maniera decisiva la descrizione dell'opera registrata in un inventario del 1823 delle Belle Arti, pubblicato da Silvia Colucci. Nel documento è ricordata una “tavola grande con un vano ed uno sportello in mezzo sopra di detto sportello è

dipinto la Madonna con Gesù Bambino, non molto bella rammenta i caratteri di Ambrogio di Lorenzo, o di questo sembrano addirittura le due sante dai lati, paragonandoli alle virtù della Sala del Concistoro. In altri spartimenti sono San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista. Di sotto vi è a guisa di gradino la Deposizione di Gesù Cristo, quadro di eccellente e ricca composizione, che nelle parti non ritoccate o scrostate non lascia verun dubbio, che questa tavola sia uno dei più belli avanzi dell'opere di Ambrogio di Lorenzo. S. Antonio abate e S. Ambrogio nei lati”³⁶, quest'ultimo evidentemente confuso con *Massimino*. L'opera subì presto una parziale manomissione. Come mi segnala Dóra Sallay, infatti, il dipinto è descritto in un inventario del 1840 in termini analoghi a quelli usati nella menzione precedente, con ancora in opera i due santi laterali della predella, privata però del *Compianto sul Cristo morto*: una “tavola antica divisa in sette compartimenti e vuota nel mezzo dalla parte di sotto in fondo d'oro, rappresentante nel mezzo la Vergine col Bambino, in braccio mezza figura; ai due lati presso la d(ett)a Vergine S(ant)a M(ari)a Maddalena, ed altra santa con fiori in grembo, ed in mano, mezze figure: ai due lati estremi due figure virili in piedi, sotto le quali altre due in mezza figura”. È proprio per questa insolita carpenteria, allora, che il polittico “va ricomposto diversamente”³⁷, riadattato così nella struttura unitaria documentata dalla scatto Alinari. Quest'ultimo significativo rimaneggiamento fu realizzato entro il 1842, quando l'opera è ricordata già manomessa nel catalogo della galleria senese redatto in quell'anno; non nel Settecento come spesso ripetuto anche di recente dagli studi³⁸.

Se debitamente valutata, la descrizione del 1823 mi pare rivesta un'importanza decisiva per ricostruire l'aspetto originario del polittico. Il ricordo di un vano e di uno sportello al centro della tavola e la sua probabile provenienza da un insediamento femminile, lasciano pensare ad una carpenteria insolita ideata per inquadrare il comunichino attraverso cui le monache, recluse nel proprio coro, ricevevano l'eucarestia. Questa specifica esigenza liturgica può spiegare il carattere fortemente sperimentale del polittico, frainteso spesso dagli studi, e l'importanza anche dimensionale accordata alla predella, sopra la quale insisteva il comunichino, aperto in asse con il *Compianto*, in cui il valore eucaristico dell'estremo sacrificio di Cristo è sottolineato debitamente³⁹. Inoltre, proprio la presenza del vano mi pare chiarisca al meglio e stemperi il macroscopico cambio di proporzione tra i santi a figura intera e le sante centrali, fin dall'origine pensate sopra allo sportello a mezzo busto, e perciò quasi “risarcite” aumentandone in maniera scalare le dimensioni.

Non è semplice, specie ad una cronologia così alta, documentare simili carpenterie dalla forma insolita, determinata da specifiche esigenze liturgiche, che ne hanno condizionato profondamente le vicende conservative⁴⁰. Un esempio eccezionale, ricostruito con virtuosismo filologico solo di recente, è il polittico proveniente dalla chiesa femminile agostiniana di San Gaggio a Firenze. Licenziato dal giovane Lorenzo Monaco in occasione della conclusione dei lavori di ammodernamento della chiesa, terminati nel 1388, il complesso è oggi diviso tra la collezione Gambier Parry del Courtauld Institute di Londra, gli Staatliche Museen di Berlino, il Museum of Fine Art di Santa Barbara e la Galleria dell'Accademia di Firenze⁴¹. La cuspide londinese con l'*Incoronazione della Vergine* s'impostava sopra ai santi titolari *Caterina* e *Caio*, conservati all'Accademia, in modo da lasciare al centro del polittico un varco che inquadrava la *fenestra monialium*, ancora presente sulla parete dell'altare maggiore nel riassetto della chiesa promosso dal

1.

4.

15.

Cigoli nel Seicento. Lo conferma il ricco motivo a pastiglia a tutt'oggi visibile sullo spessore interno dei due laterali dell'Accademia, evidentemente previsto per raccordarsi alla grata. Altrettanto insolito e problematico è il polittico di Giovanni di Paolo, dipinto intorno alla metà degli anni trenta del Quattrocento, tradizionalmente identificato con la pala citata dalle fonti sull'altare di San Giacomo, nella cappella Tondi in San Francesco a Siena. La sua provenienza è stata però messa in dubbio di recente da Dóra Sallay. Nel polittico, l'imposta dell'ogiva triloba che incorniciava il pannello centrale non poteva cadere più in basso di quella degli archi che inquadravano i santi laterali; di conseguenza, lo scomparto centrale era collocato troppo in alto per accogliere il solo gruppo con la *Vergine e il Bambino*, suggerendo così alla studiosa la possibilità che nella zona inferiore si aprisse un'apertura destinata a qualche specifico uso liturgico, forse un repositorio per le reliquie⁴², o piuttosto un vano che inquadrava una *fenestra monialium*⁴³.

L'inventario del 1823 ricorda la predella del polittico del Lorenzetti ancora in opera, con i *Santi Massimino e Antonio abate* ai lati del *Compianto*. Come di prassi, gli scomparti erano stati dipinti su di un'unica asse con venatura orizzontale, segata solo in seguito. Lo dimostra inequivocabilmente la sverzatura che parte all'altezza del nodo del baculo retto dal santo vescovo e prosegue in continuità sul panno bianco portato da Giuseppe d'Arimatea nello scomparto con il *Compianto*⁴⁴. Quest'ultimo è stato resecato della sola cornice nei lati corti, senza tuttavia che sia stata toccata la superficie dipinta che conserva lungo tutto il perimetro la barba del gesso. Al contrario, i due santi a mezzo busto sono stati grossolanamente decurtati di qualche centimetro alla base, ma non sono stati rifilati in larghezza. Significativamente, questa è uguale a quella dei due san Giovanni corrispondenti del registro centrale, a conferma dell'unità progettuale dell'opera, ribadita, del resto, dalla larghezza pressoché identica di tutti gli scomparti principali⁴⁵ – eccezion fatta per la *Vergine con il Bambino* –, e dalla coerente punzonatura che orna le aureole dei santi e incornicia i singoli pannelli, pur nella *varietas* propria del linguaggio mai ordinario di un maestro come Ambrogio⁴⁶.

I due San Giovanni presentano sul retro cinque inserti lignei lungo tutta la larghezza del supporto, applicati durante un intervento di restauro di cronologia incerta, seguendo l'andamento verticale della venatura del legno, probabilmente per tamponare le tracce delle traverse originali rimosse, e forse anche per cercare di raddrizzare la tavola, descritta all'inizio dell'Ottocento dall'abate De Angelis "alquanto convessa nell'estremità"⁴⁷. A causa dell'assottigliamento pronunciato subito nell'intervento degli anni trenta dalle tre tavole centrali, non è possibile verificare l'eventuale continuità degli stessi segni anche su questi scomparti. Tuttavia, una di queste tassellature insiste poco sotto il cavicchio più alto, in corrispondenza dei volti dei santi, in una posizione compatibile con la presenza di una traversa. Inoltre, due ulteriori tasselli in pioppo sono stati applicati sul retro all'altezza dei fianchi e delle ginocchia dei due santi laterali. Il più alto coincide con la presenza nello spessore della tavola dell'alloggio del cavicchio centrale. L'altro, posto poco più in basso, potrebbe corrispondere alla traversa rimossa che in origine correva lungo il margine inferiore delle figure femminili, sotto le quali si apriva il vano e lo sportello ricordato ancora nel 1823. Se così fosse, questa traccia consentirebbe di riconoscere l'ingombro originario degli scomparti centrali che durante il rimaneggiamento ottocentesco furono evidentemente decurtati di alcuni centimetri in corrispondenza del margine inferiore, così da consentire la sistemazione del *Compianto sul Cristo morto*, serrato ai lati dai *Santi Giovan-*

ni evangelista e Giovanni battista, quest'ultimi collocati molto più in basso rispetto al disegno trecentesco. Recuperate nel loro ingombro originario, le figure femminili dovevano avere un taglio in tutto analogo ad altri dipinti del maestro, come i laterali del trittico di San Procolo, già Bandini, oggi agli Uffizi. Alla base degli scomparti laterali del polittico sul retro corre un'altra tassellatura, anch'essa in una posizione di prassi occupata da traverse. Questa, inoltre, coincide con il segno per l'alveolo di un terzo cavicchio, verosimilmente realizzato per giuntare una tabella che correva lungo la base del vano, magari destinata ad accogliere un'iscrizione perduta. Come mi suggerisce Andrea De Marchi, un quinto tassello posto sul retro in corrispondenza del colmo dell'arco, poco più in alto del volto dei santi, cela forse l'impronta per l'ammorsatura di una centina entro cui s'inscrivevano le cuspidi, che dovevano essere vistosamente scalate. Una simile soluzione potrebbe tradire una riflessione attenta sulla tavola simoniana del beato Agostino Novello, precedente illustre per la pala lunettata da incasso, una tipologia che ebbe un seguito grandioso a Siena nel corso del Quattrocento, documentato precocemente dalla tavoletta con il *Miracolo dell'Ostia* dipinta dal Sassetta per il polittico dell'Arte della Lana, ed oggi nella collezione Bowes a Barnard Castle ⁴⁸.

* * *

Il modellato largo dei volumi delle sante femminili riconduce senza indugio alla fase tarda del pittore, nel mezzo degli anni quaranta del Trecento. Maria e Marta si dispongono liberamente nello spazio, con una torsione potente di un'audacia che rimarrà intentata fino a Masaccio ⁴⁹. Voltate di tre quarti, con gesti misurati, le due *sante* si rivolgono al gruppo centrale, che è una variazione sul tema dell'Eleusa, tanto caro al pittore e più volte frequentato negli anni della sua maturità. La vicinanza tra il profilo sicuro di Marta e quello più aguzzo della Vergine dell'*An-nunziata* del 1344 è tale da non lasciare dubbi sulla prossimità cronologica tra le due opere. 11-12. Così nel polittico, i panneggi ampi indossati dalle sante, solcati da pieghe profonde, dall'appiombamento netto, mi paiono gli stessi che paludano la Vergine e l'ancella nella *Presentazione al Tempio* del 1342 ⁵⁰. Se gli studi hanno riconosciuto, salvo rare eccezioni, la piena autografia delle figure a mezzo busto e del *Compianto sul Cristo morto*, le altre parti del polittico sono state giudicate 6. con una freddezza ed un riserbo ingiustificato ⁵¹. Basti osservare la resa attenta del decoro complesso della mitria scorciata di Massimino, tutta sull'argento, l'esuberanza decorativa dell'enorme fibbia del piviale rosso, animato da un motivo floreale e dagli stoloni operati, e nell'Antonio abate l'idea notevole della mano sinistra ciondolante appoggiata sul bastone. Proprio il santo eremita nel volto corrugato, la barba canuta, le ciglia aggrottate, ispide, il naso aguzzo, s'apparenta da presso al profeta Malachia della *Presentazione* degli Uffizi – uno dei vertici indiscutibilmente autografi del maestro –, con cui pare condividere quell'intonazione arcaizzante, volutamente neo-duecentesca, evidente nel volto tutto un frastaglio di grafismi insistiti, che lascia il passo ad improvvisi *exploits* naturalistici, come la descrizione minuziosa e puntuale della cucitura dell'alamaro, con il bottone spinto fino a metà nell'occhiello e la resa della venatura delle tempie e del dorso delle mani senili del santo. Simili finenze ritornano anche nei due San Giovanni del registro centrale, specie nel Battista che nel volto aquilino, scavato, provato dalla vita eremitica, ricorda da vicino l'umanità irsuta e rude dei santi dipinti della *Maestà* di Massa 9. 10. 13-14.

Marittima, un'opera che segna l'abbrivo del linguaggio più maturo di Ambrogio, a un tempo potentemente plastico e sottilmente variegato, proprio della sua fase estrema, in parallelo con la *Maestà* di Sant'Agostino – realizzata intorno al 1338 – e gli affreschi della Sala della pace⁵².

19-20. Sul crinale della fine degli anni trenta del Trecento si collocano anche la *Sant'Agnese* del Fogg Art Museum di Cambridge (Massachusetts) e la *Sant'Elisabetta d'Ungheria* dell'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston, due brani notevoli, colpevolmente dimenticati dagli studi che hanno dedicato loro attenzioni sporadiche⁵³. Entrambe le sante sono raffigurate con gli attributi consueti: Agnese regge con le mani un disco su cui si staglia l'*Agnus Dei*, secondo l'iconografia prediletta a Siena, dalla *Maestà* senese di Duccio – ma anche nel polittico inv. 47 della Pinacoteca nazionale – alla predella del polittico di Pisa di Simone Martini; Elisabetta d'Ungheria, con la corona che ne ricorda il rango regale, veste l'abito da terziaria francescana, con il cordiglio ben teso sopra il bigello grigio, trattenendo sul grembo i fiori con la veste.

A giudicare dal formato triangolare, dalla dimensione, dalla resa dei nimbi, e dall'incorniciatura del tutto simile, i due pannelli costituivano in origine le cuspidi ai lati opposti di uno stesso polittico⁵⁴.

20-21. Nel rendere nota la *Sant'Agnese*, l'Edgell richiama a ragione le strette affinità con la *Concordia* dell'*Allegoria del Buon Governo*, insistendo sull'analogia dei volti dall'espressione assorta. Entrambe le figure indossano un abito del tutto simile, con ampie fasce decorate da motivi geometrici entro rombi, e da un ulteriore riquadro cucito poco sopra al gomito. La stessa veste – rara nella produzione del pittore e replicata nella sola *Annunciazione* della Pinacoteca nazionale di Siena –, ritorna negli angeli inginocchiati in primo piano nella *Maestà* di Massa Marittima, cui riconduce del resto anche la costruzione salda e sicura delle forme, pur prive di quella pienezza monumentale tipica della fase tarda del pittore. Anche lo scorcio impegnato della mano con cui, a Massa, Giovanni sostiene il libro aperto, è replicato da Agnese che regge il disco con l'*Agnus Dei*, mentre l'impugnatura energica e vigorosa con cui Elisabetta trattiene la veste non è lontana da quella del Bambino che d'istinto cerca il latte, tirando lo scollo della Vergine. Ma alla *Maestà* di Massa rimanda anche la resa dei nimbi con il decoro punzonato che si staglia sulla fascia centrale granita, contornata all'interno da una piccola fascia liscia, e all'esterno da quattro fasce concentriche⁵⁵.

19. La *Sant'Elisabetta d'Ungheria* è una delle prove più alte del pittore, uno dei suoi vertici negletti. La santa è costruita saldamente, ma sembra inquieta nell'insistito contrapposto. L'attenta indagine luministica registra, con una pennellata liquida e rapidissima, i più sottili effetti d'epidermide. La luce scivola come un velo d'acqua sulla veste tesa, profila guizzante la canna diritta del naso, bagna l'arco delle labbra e risale sul prolabio, marca il mento e si stempera sulla guancia accesa da un delicato rossore, con un effetto quasi perlaceo. L'ombra colorata, grigiastra e azzurrina, s'insinua nelle increspature sottili e animatissime del soggolo – da stacciato *avant la lettre* –, gonfio a lato per lo *chignon*. Bellissima è anche l'idea del velo che scende e s'incurva morbido all'altezza dello sterno e s'intorcina improvviso tutt'attorno al collo. La soluzione non è unica nel repertorio del pittore, ma qui, favorita dal piccolo formato, è declinata con una tale scioltezza da esaltare il carattere naturalissimo, accidentato dell'invenzione. Lo stesso profilo tagliente, acceso di luce, della santa di Boston ritorna negli angeli musicanti della *Maestà* di Massa e nella figura della Fede. Identici sono anche i frastagli insistiti dei veli leggerissimi, come il pe-

plo all'antica indossato dalla Carità. La *guimpe* della *Fede*, impalpabile, lascia trasparire una ciocca di capelli che scende sulla fronte, cinta da una sontuosa corona gigliata. La decora un motivo a cinque perle, scandite da rubini e granati neri alternati, così vicino a quello che orna la corona della *Sant'Elisabetta*, da lasciar credere d'essere uscite entrambe dalla stessa bottega orafa.

Mi chiedo, allora, se le due sante non provengano proprio dalla *Maestà* di Massa, da dove potrebbero essere state disperse conseguentemente al drammatico intervento subito dalla tavola nel corso dell'Ottocento, quando venne divisa in cinque assi, temporaneamente impiegate per contenere della cenere⁵⁶. In questo senso, particolarmente significativa, mi pare, la perfetta coincidenza tra la larghezza delle due tavole americane e la distanza dei pilastrini della cornice che a Massa inquadravano proprio le cuspidi, poste a coronamento delle arcate in cui è scompartito il registro centrale della pala⁵⁷. 17.

Il complesso programma teologico dell'opera è svolto da Ambrogio rielaborando l'idea gottesca di disporre le Virtù su di un gradino ai piedi della Vergine, affrontata dal fiorentino nella tavola Wildenstein, qui parafrasata in termini di più complessa spazialità⁵⁸. Rispetto al celebre precedente senese di Duccio, che aveva raffigurato gli angeli nelle cuspidi a coronamento della composizione, può stupire nella tavola del Lorenzetti la presenza di due figure femminili – in particolare della *Sant'Elisabetta d'Ungheria* –, specie ricordandone la probabile provenienza agostiniana. Eppure, non mancano nella tavola altre scelte singolari. Sorprende, ad esempio, l'assenza del Battista che in tutti i precedenti più celebri – da Duccio a Lippo Memmi – è presente nel registro centrale, dove peraltro è sempre raffigurata anche la martire Agnese⁵⁹.

Le tormentate vicende conservative vissute dalla tavola hanno impoverito notevolmente la superficie pittorica, non impedendo di cogliere la sintassi riccamente ornata dell'opera, impresiosita dall'esteso ricorso alla punzonatura, dalla realizzazione a graffito del piumaggio delle ali e delle vesti degli angeli. Questi, come le sante femminili, hanno le capigliature dipinte sull'oro, come sarà anche nell'*Annunciazione* del 1344, con un effetto di circonfusione luminosa che suggerisce un ideale di splendore incorruttibile, virginale e muliebre. Questo *tour de force* decorativo che non risparmia i marmi mazzati dei gradini su cui siedono le virtù, le tarsie a toppa delle vielle a cinque corde suonate dagli angeli, l'aspetto sontuoso delle vesti, è il risultato di un confronto serrato con il precedente, pur così diverso, della *Maestà* ducessa della cattedrale di San Cerbone, riletta alla luce degli esiti squisiti e più moderni raggiunti da Simone Martini nella lavorazione delle lamine metalliche. Proprio questa formidabile tensione formale anima anche la *Sant'Agnese* e la *Sant'Elisabetta d'Ungheria*, due brani eletti di Ambrogio, ben capaci di far “conoscere”, senza indugio, “quanto egli di giudizio e d'ingegno nell'arte della pittura valesse”⁶⁰.

* Desidero ringraziare Andrea De Marchi per il costante confronto su questi argomenti; Everett Fabry per le preziose puntualizzazioni; Daniela Parenti; Dóra Sallay; Alessandro Bagnoli per avere autorizzato con solerzia le verifiche necessarie sulla *Maestà* di Ambrogio Lorenzetti; Anne-Marie Eze ed Elizabeth Reluga dell'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston per avermi agevolato nello studio della cuspidi americana; Roberta Pieraccioni e Giovanna Santinucci del Comune di Massa Marittima; Giovanni Pagliarulo; Gabriele Fattorini; Daniele Rossi; Paolo Benassai; Andrea Azzanesi; Francesca Pacchiarini; Raffaella Calamini; Augusta Tosone; Mattia Vinco; Andrea Angelini; Fulvio Cervini e Guido Tigler.

¹ L. GIBERTI, *I commentarii*, edizione a cura di Lorenzo Bartoli, Firenze 1998, pp. 87, 89.

² C. VOLPE, *Ambrogio Lorenzetti e le congiunzioni fiorentine-senesi nel quarto decennio del Trecento*, in 'Paragone', II, 13, 1951, p. 43.

³ P. TOESCA, *Il Trecento*, Torino 1951, p. 578.

⁴ Le straordinarie aperture spaziali del maestro sono state evidenziate autorevolmente da E. PANOFKY, *Die Perspektive als "symbolische Form"*, in 'Vorträge der Bibliothek Warburg', 1924-1925, pp. 279-281, e ribadite da L. BELLOSI, *La rappresentazione dello spazio*, in *Storia dell'Arte Italiana. Ricerche spaziali e tecnologie*, IV, Torino 1980, pp. 17-18; IDEM, *L'esordio ducresco dei grandi pittori della prima metà del Trecento*, in *Duccio. Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*, a cura di A. Bagnoli, R. Bartalini, L. Bellosi, M. Laclotte, Cinisello Balsamo (Milano) 2003, pp. 417-419, dove si sottolinea la componente volutamente arcaizzante "che fa certo parte del modo originalissimo di Ambrogio di concepire la pittura".

⁵ Ghiberti, *I commentarii*... cit. (nota 1), p. 88.

⁶ G. ROWLEY, *Ambrogio Lorenzetti*, Princeton 1958, pp. 18-25; E. CARLI, *Ambrogio Lorenzetti. Dipinti su tavola*, Milano 1962; p. 9; E. BORSOOK, *Ambrogio Lorenzetti*, Firenze 1966, pp. 16-17; 35-36; L. MARCUCCI, *Cataloghi dei Musei e delle Gallerie d'Italia. Gallerie Nazionali di Firenze. I Dipinti Toscani del secolo XIV*, Roma 1965, p. 164, con bibliografia precedente; L. BELLOSI, "La presentazione al Tempio" di *Ambrogio Lorenzetti*, in *Lecture in San Pier Scheraggio*, Firenze 1991, pp. 31-43; S. CHIODO, *Attorno a un dipinto inedito di Ambrogio Lorenzetti*, in 'Arte cristiana', XCI, 814, 2003, pp. 1-6; E. SKAUG, *Two New Paintings by Ambrogio Lorenzetti: Technical Criteria and the Complexity of Chronology*, in 'Arte cristiana', XCI, 814, 2003, pp. 7-17, in cui i due autori propongono a ragione di risarcire l'opera con una cuspidi frammentaria raffigurante *San Giovanni battista* in collezione privata.

⁷ Sugli altari dei santi avvocati cfr. H. VAN OS, *Marias Demut und Verherrlichung in der sienesischen Malerei 1300-1450*, Gravenhage 1969, pp. 3-6; IDEM, *Sienese Altarpiece 1215-1460. Form, Content, Function*, I, Groningen 1984, pp. 77-89; H. B. J. MAGINNIS, *The World of the Early Sienese Painter*, University Park 2001, pp. 139-142; M. BUTZEK, *Le pale di Sant'Ansano e degli altri Protettori della città nel Duomo di Siena. Una storia documentaria*, in *Simone Martini e l'Annunciazione degli Uffizi*, a cura di A. Cecchi, Cinisello Balsamo (Milano) 2001, pp. 35-59. A. DE MARCHI, *Il programma e l'allestimento delle pale per le "cappelle dei nostri avvocati" nel duomo di Siena*, in *Medioevo: l'Europa delle cattedrali*, atti del convegno di studi internazionali di Parma (19-23 settembre 2006), a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 573-585, con ampia bibliografia precedente. Alla pala di Simone e Lippo Memmi, datata 1333 (cfr. P. LEONE DE CASTRIS, *Simone Martini*, Milano 2003, pp. 274-286; A. DE MARCHI, *La parte di Simone e la parte di Lippo*, in 'Nuovi studi', XII, 2007, pp. 5-24, con relativa bibliografia precedente), fece seguito la pala di san Savino (cfr. C. VOLPE, *Pietro Lorenzetti*, a cura di M. Lucco, Milano 1995, pp. 48-54, 153-155), commissionata nel 1335 e terminata nel 1342, che ha dimensioni identiche rispetto all'*Annunciazione* (188 x 183 cm la prima; 183,5 x 184,1 cm la seconda). Al contrario l'opera di Ambrogio ha uno sviluppo verticale molto più consistente (257 x 168 cm). L'impresa decorativa degli altari dei santi patroni fu terminata da Bartolomeo Bulgarini con la *Natività di Cristo*, destinata all'altare di San Vittore, ed eseguita dopo il 1351, anno in cui si ricorda l'unico pagamento in favore del pittore (cfr. E. H. BEATSON - NORMAN E. MULLER - J. B. STEINHOFF, *The St. Victor Altarpiece in Siena Cathedral: A Reconstruction*, in 'The Art Bulletin', LXVIII, 4, 1986, pp. 610-631, e la diversa proposta di ricostruzione di R. HILLER VON GAERTRINGEN, *Italianische Gemälde im Stadel, 1300-1550: Toskana und Umbrien*, in *Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main*, VI, Mainz 2004, pp. 83-96).

⁸ Effetti di "illusionismo architettonico" erano stati notati da L. MARCUCCI, *Cataloghi dei Musei e delle Gallerie d'Italia*... cit. (nota 6), p. 164; H. B. J. MAGINNIS, *Ambrogio Lorenzetti's Presentation in the Temple*, in 'Studi di Storia dell'arte', II, 1992, pp. 33-40; A. DE MARCHI, *La tavola d'altare*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Trecento*, a cura di M. Seidel, Firenze 2004, pp. 29-31; IDEM, *Il programma e l'allestimento delle pale*... cit. (nota 7), pp. 577-578, poi ribadito in IDEM, *La pala d'altare. Dal paliotto al polittico gotico*, Firenze 2009, p. 145.

⁹ La continuità con il trittico degli Uffizi è evidenziata da L. BECHERUCCI, *ad vocem*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, VIII, Roma 1962, coll. 688-700; e da E. CARLI, *La Pittura Senese del Trecento*, Milano 1981, pp. 178-180, che tuttavia anticipa l'opera al 1330, anche se la dipendenza dallo schema delle pale dei santi avvocati presuppone l'*Annunciazione* di Simone Martini - e dunque il *post quem* del 1333 - richiamato debitamente da G. PREVITALI, *L'Ambrogio Lorenzetti di G. Rowley*, in 'Paragone', XI, 127, 1960, pp. 72-73; M. BOSKOVITS, *Qualche riflessione sul trittico di Badia a Rofeno*, in *Ambrogio Lorenzetti: il Trittico di Badia a Rofeno. Studi, restauro e ricollocazione*, a cura di M. Ciatti e L. Gusmeroli, Firenze 2012, pp. 17-21. Non così VOLPE, *Ambrogio Lorenzetti e le congiunzioni fiorentine-senesi*... cit. (nota 2), p. 47, che colloca l'opera dopo il 1340.

¹⁰ C. CASTELLI - M. PARRI - A. SANTACESARIA, *Il supporto ligneo e la cornice cinquecentesca tra tecnica, conservazione e restauro*, in *Ambrogio Lorenzetti: il Trittico di Badia a Rofeno*... cit. (nota 9), pp. 45-58.

¹¹ CIATTI, *Il progetto generale di conservazione: problemi e risultati*, in *Ambrogio Lorenzetti: il Trittico di Badia a Rofeno*... cit. (nota 9), p. 43. Questi aspetti sono stati commentati anche da DE MARCHI, *La pala d'altare*... cit. (nota 8), pp. 145-146.

¹² BOSKOVITS, *Qualche riflessione sul trittico*... cit. (nota 9), pp. 17-18, notando la presenza nella cuspidi destra di San Ludovico di Tolosa, avanzava invero con molta prudenza l'ipotesi che il trittico potesse "essere stato così composto solo nel Cinque-

cento”, assemblando “le componenti di due diverse tavole d’altare”. Il DE NICOLA, *Arte inedita in Siena e nel suo antico territorio*, in ‘Vita d’arte’, V, X, 1912, pp. 7-9; IDEM, *Il soggiorno fiorentino di Ambrogio Lorenzetti*, in ‘Bollettino d’arte’, II, 1922, pp. 49-58, riconobbe per primo l’opera con quella descritta dal Vasari e ne segnalava il rimaneggiamento. Più tardi ROWLEY, *Ambrogio Lorenzetti...* cit. (nota 6), pp. 46-49, identificò fantasiosamente nella *Vergine col Bambino* della cuspidi di Rofeno il centro del politico con i quattro santi del Museo dell’Opera di Siena, notandone, inoltre, la vicinanza con il trittico di San Procolo degli Uffizi, assegnando questo gruppo ad un fantomatico Rofeno Master. Più di recente, convengono sul carattere spurio della pala C. ALESSI, *Il nuovo Museo tra dispersioni, conferme e scoperte*, in *Palazzo Corboli. Museo d’Arte Sacra*, a cura di C. Alessi, Siena 2002, pp. 114-115 e CHIODO, *Attorno a un dipinto inedito...* cit. (nota 6), p. 2.

¹³ ROWLEY, *Ambrogio Lorenzetti...* cit. (nota 6), p. 51, giudicava “too remote from Ambrogio for comment”, il polittico di San Pietro alle Scale a Siena di cui L. CATENI, *Un polittico “too remote from Ambrogio” firmato da Ambrogio Lorenzetti*, in ‘Prospettiva’, 40, 1985, pp. 62-67, ha recuperato il ricordo dell’erudito Uberto Benvoglianti che trascrisse la firma apposta dal pittore sull’opera. Il giudizio *tranchant* di Rowley è emblematico dei limiti di “quella ossessione dei distinguo che in certi settori della critica non ha mancato di provocare sonori svarioni”, come ha scritto BELLOSI, “*La presentazione al Tempio*”... cit. (nota 6), pp. 40-41.

¹⁴ P. BACCI, *La Reale Pinacoteca di Siena*, in ‘Bollettino d’arte’, XXVI, III, 1932-1933, p. 177; C. BRANDI, *La Regia Pinacoteca di Siena*, Roma 1933, pp. 130-134.

¹⁵ Questo stadio del retro è documentato dalla foto n. 26135, negativo 11161, conservata nella Fototeca della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le Province di Siena e Grosseto. Con molta probabilità la parchettatura fu eliminata alla metà degli anni settanta, in seguito ad un ulteriore intervento promosso dall’Opificio delle Pietre Dure di Firenze ricordato da E. SKAUG, *Notes on the Chronology of Ambrogio Lorenzetti and a new Painting from his Shop*, in ‘Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz’, XX, 3, 1976, p. 316, nota 2. Del restauro, tuttavia, non si conserva documentazione né nella Soprintendenza senese, né negli archivi dell’Opificio, come mi segnala Anna Mieli che ringrazio.

¹⁶ BRANDI, *La Regia Pinacoteca...* cit. (nota 14), p. 132.

¹⁷ Nel *Catalogo della Galleria dell’Istituto di Belle Arti di Siena*, Siena 1852, p. 13, ai numeri 44 e 45 sono descritti i due *santi* “che formavano parte” del polittico di Santa Petronilla, descritto a sua volta sotto il numero 43; G.B. CAVALCASELLE - J. A. CROWE, *Storia della pittura in Italia*, III, Firenze 1885, p. 230, lamentandone il pessimo stato di conservazione, riconoscevano la piena autografia delle due tavole, identificate come *Sant’Ambrogio* e *Sant’Antonio*, che ipotizzavano avessero costituito le cimase del polittico. Così anche R. VAN MARLE, *The Development of the Italian School of Painting*, II, L’Aja 1924, pp. 423-424, che sulla scia del catalogo del 1852 identificava il *san Massimino* con *Agostino*. Al contrario BRANDI, *La Regia Pinacoteca...* cit. (nota 14), pp. 132, 142-143, liquidava la proposta, pensando che i due *santi* potessero essere i laterali di un polittico disperso, segati per i due terzi della loro altezza totale, seguito da P. TORRITI, *La Pinacoteca Nazionale di Siena i dipinti dal XII al XV secolo*, Genova 1977, p. 126.

¹⁸ Accolgono la divisione operata nel restauro degli anni trenta G. SINIBALDI, *I Lorenzetti*, Siena 1933, p. 206; E. CECCHI, *Trecentisti senesi*, Milano 1948, pp. 163-164; TOESCA, *Il Trecento...* cit. (nota 3), p. 578; CARLI, *Ambrogio Lorenzetti...* cit. (nota 6), pp. 6-8; BORSOOK, *Ambrogio Lorenzetti...* cit. (nota 6), pp. 19, 37; R. OERTEL, *Early Italian Painting to 1400*, London 1968, p. 236. Più di recente, V. ASCANI, *Pinacoteca Nazionale Siena*, Roma 1997, pp. 38-39; M. LACLOTTE, *Observations on Some Polyptychs and Altaroli by Ambrogio Lorenzetti*, in *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*, a cura di V. M. Schmidt (“Studies in the History of Art”, 61), Washington 2002, pp. 189, 194, 196, n. 7; CHIODO, *Attorno ad un dipinto inedito di Ambrogio Lorenzetti...* cit. (nota 6), p. 2; M. BECCHIS, *Pietro Lorenzetti*, Cinisello Balsamo (Milano) 2012, p. 131.

¹⁹ V. M. SCHMIDT, *Bemerkungen zu zwei toskanischen Tafelbildern der Renaissance im Städel*, in ‘Städel-Jarbuch’, 16, 1997, pp. 201-226; IDEM, *La Santa con i fiori: sul polittico di Ambrogio Lorenzetti dalla chiesa di Santa Petronilla*, in ‘Prospettiva’, 119-120, 2005, pp. 88-94; IDEM, *Sano di Pietro “artigiano”: il reliquiario di Dresda*, in *Sano di Pietro. Qualità, devozione e pratica nella pittura senese del Quattrocento*, Atti delle giornate di studio nel sesto centenario della nascita (Siena, 5 dicembre 2005 – Asciano, 6 dicembre 2005), a cura di G. Fattorini, Cinisello Balsamo (Milano) 2012, pp. 131-135. Indipendentemente ha raggiunto gli stessi risultati anche D. NORMAN, *A Case of Mistaken Identity: Ambrogio Lorenzetti’s Saint Dorothy from the Church of Santa Petronilla, Siena*, in ‘Zeitschrift für Kunstgeschichte’, 70, 3, 2007, p. 297-324.

²⁰ BRANDI, *La Regia Pinacoteca...* cit. (nota 14), pp. 32, 48, 131, ha per primo riconosciuto le derivazioni dall’opera di Ambrogio nella predella di Andrea di Bartolo (inv. n. 57) e nella tela (inv. n. 111) con il *Compianto*, sovrastato da una *Crocifissione* popolosa, entrambe nella Galleria Nazionale di Siena. In quest’ultima opera, anche la *Crocifissione* è debitrice alle idee del Lorenzetti, recuperando la soluzione della Vergine svenuta, completamente distesa a terra, elaborata da Ambrogio nella *Crocifissione* del Fogg Art Museum. La tela, tradizionalmente ascritta a Benedetto di Bindo, ha avuto di recente una proposta in favore di Gregorio di Cecco formulata da A. DE MARCHI, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le Arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra di Siena (26 marzo – 11 luglio 2010), a cura di M. Seidel, Milano 2010, p. 126, con bibliografia precedente. Due ulteriori repliche con varianti sono lo scomparto di Bartolo di Fredi della Pinacoteca nazionale di Siena (inv. 99), parte centrale del-

4, 8.

7.

la predella del polittico con l'Assunta proveniente dalla cappella dell'Annunziata in San Francesco a Montalcino, ora in deposito al Museo civico e diocesano d'arte sacra di quella città (cfr. G. FREULER, *Bartolo di Fredi Cini. Ein Beitrag zur sienesischen Malerei des 14. Jahrhunderts*, Disentis 1994, p. 472), per cui cfr. TORRITI, *La Pinacoteca Nazionale...* cit. (nota 17), p. 170, e la tavola di Andrea di Bartolo (NM 4463) conservata al Nationalmuseum di Stoccolma, per cui cfr. SCHMIDT, *La Santa con i fiori...* cit. (nota 20), p. 94, n. 26; *Nationalmuseum Stockholm. Illustrerad Katalog över äldre utländskt måleri*, Stockholm 1990, p. 4.

²¹ F. BISOGNI, *Il culto e l'iconografia di Sant'Antonio abate a Siena*, in *La Misericordia di Siena attraverso i secoli. Dalla Domus Misericordiae all'Arciconfraternita di Misericordia*, a cura di M. ASCHERI e P. TURRINI, Siena 2004, p. 180, il quale ritiene le due opere frammenti di un polittico perduto, ed attribuisce i due pannelli alla bottega di Ambrogio. Nell'occasione lo studioso ricorda il culto tributato dalle monache di Santa Marta anche ad Antonio abate, cui sono dedicati alcuni episodi affrescati nella chiesa, notando, peraltro, una più generale consonanza spirituale della comunità verso i temi di vita eremitica testimoniata dall'ampio ciclo dipinto più tardi nel chiostro del convento. Su questi aspetti cfr. M. CORSI, *Il ciclo eremitico di Santa Marta a Siena*, in *Santità ed eremitismo nella Toscana medievale*, atti delle giornate di studio (Siena, 11-12 giugno 1999), a cura di A. Gianni, Siena 2000, pp. 91-107; EADEM, *Le agostiniane di Santa Marta a Siena, in Per corporalia ad incorporalia. Spiritualità, Agiografia, Iconografia e Architettura nel medioevo agostiniano*, atti del convegno di Tolentino (22-25 settembre 1999), Tolentino 2000, pp. 233-238; EADEM, *Gli affreschi medievali in Santa Marta a Siena. Studio iconografico*, Siena 2005, pp. 43-125. Il riconoscimento della figura di Massimino nel *Compianto* ed il collegamento con le due tavole in Pinacoteca nazionale si deve acutamente a NORMAN, *A Case of Mistaken Identity...* cit. (nota 19), p. 306.

²² La documentazione è riportata da A. CIRIER, *Note sur le monastère de Santa Marta in Siena: la révision d'une fondation attribuée à Milla des Comtes d'Elci (1328-1329)*, in 'Bullettino senese di storia patria', CIX, 2002, pp. 497-513.

²³ Tra i diversi esempi possibili in cui la Maddalena è dipinta con il *Mandylyon*, per rimanere a Siena, si può richiamare la tavola cuspidata proveniente da Santa Marta, attribuita a Niccolò di Buonaccorso da F. ZERI (recensione a Pietro Torriti: *La Pinacoteca Nazionale di Siena i dipinti dal XII al XV secolo*, in 'Antologia delle Belle Arti', II, 1978, p. 151) e confermata al pittore da M. BOSKOVITS (*Su Niccolò di Buonaccorso, Benedetto di Bindo e la pittura senese del primo Quattrocento*, in 'Paragone', XXXI, 359-361, 1980, p. 5). Per l'interpretazione della Maddalena come *Cristophora*, K. L. JANSEN, *The Making of the Magdalen: Preaching and Popular Devotion in the Later Middle Ages*, Princeton 2000, p. 243; M. L. MENEGHETTI, *Il ritratto in cuore: peripezie di un tema medievale tra il profano e il sacro*, in *Riscritture del testo medievale: dialogo tra culture e tradizione*, a cura di M. G. Cammarota, Bergamo 2005, pp. 73-85.

²⁴ AGOSTINO, *De Sermone Domini in Monte*, 1.3.

²⁵ AGOSTINO, *De Sancta Virginitate*, 51-52.

²⁶ CORSI, *Gli affreschi medievali in Santa Marta a Siena...* cit. (nota 21), pp. 20-22, con bibliografia precedente; EADEM, *Il ciclo eremitico di Santa Marta...* cit. (nota 21), pp. 91-107. Il monastero fu un centro importante per la committenza di opere d'arte per cui cfr. D. NORMAN, *An Abbess and a Painter: Emilia Pannocchieschi d'Elci and a Fresco from the Circle of Simone Martini*, in 'Renaissance Studies', 14, 3, 2000, pp. 273-300. Sugli affreschi della chiesa realizzati da Martino di Bartolomeo cfr. G. FATTORINI, *La pala dei carnaiole di Martino di Bartolomeo e Francesco di Valdambriano*, in 'Nuovi studi', XIII, 14, 2008, pp. 19, 35, n. 75. Di recente C. DE BENEDICTIS, *La miniatura senese degli anni 1330-1370*, in *La miniatura senese 1270-1420*, a cura di C. De Benedictis, Ginevra-Milano 2002, pp. 134-135, ha proposto di ricondurre a Santa Marta anche l'*Antifonario* e *Graduale*, già nel Seminario Pontificio Pio XII, oggi nell'Oratorio di San Bernardino a Siena, miniato da Lippo Vanni intorno al 1350 con *Storie della Maddalena e di Marta*. Sulle miniature cfr. G. CHELAZZI DINI in *Il gotico a Siena miniature pitture oreficerie oggetti d'arte*, catalogo della mostra di Siena, Firenze 1982, pp. 268-270. Inoltre DE MARCHI, *Oggetti da maneggiare tra sacro e profano*, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello...* cit. (nota 20), p. 357, ha proposto la medesima provenienza anche per il trittico di Andrea di Bartolo della Pinacoteca nazionale di Siena (n. 153), raffigurante *Maria Maddalena, Marta*, tra *San Girolamo, la Vergine, Giovanni evangelista* e *Agostino* dipinti sugli sportelli. Come proposto da G. FREULER in *Da Jacopo della Quercia a Donatello...* cit. (nota 20), pp. 260-262, dallo stesso monastero potrebbero provenire i quattro ritagli da un antifonario agostiniano smembrato, miniato dal Maestro dell'Osservanza, il giovane Sano di Pietro, che raffigurano *La morte e la sepoltura di Santa Monica ad Ostia e la partenza di Sant'Agostino per l'Africa*, *Sant'Ambrogio che battezza Sant'Agostino in presenza di Santa Monica*, *Sant'Agostino che consegna la regola ad una suora e ad un fratello del suo Ordine* e, infine, *La Vergine circondata da tutti i Santi*, conservati rispettivamente al Fitzwilliam Museum di Cambridge, al Paul Getty Museum di Los Angeles, nella collezione Lehman del Metropolitan Museum of Art di New York, e in una collezione privata austriaca. Va ricordato che durante le soppressioni in Santa Marta confluirono opere di varia provenienza. Di conseguenza non è possibile stabilire con certezza l'origine degli scomparti di polittico dipinti da Ambrogio Lorenzetti, raffiguranti i *Santi Paolo e Giovanni battista* della Pinacoteca nazionale di Siena, per cui cfr. TORRITI, *La Pinacoteca Nazionale...* cit. (nota 17), pp. 118-119, né delle tavole del Maestro della Madonna di Palazzo Venezia, divise tra la Pinacoteca nazionale di Siena e la collezione Lehman di New York, per cui S. D'ARGENIO in *Simone Martini e "chompagni"*, catalogo della mostra (Siena, 27 marzo - 31 ottobre 1985), a cura di A. Bagnoli e L. Bellosi, Firenze 1985, pp. 112-115.

²⁷ Gli interventi sono riferiti al Tozzo per primo da G. MILANESI, *Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, IV, Firenze 1906 (1981), pp. 602-603, n. 4. Inoltre NORMAN, *An Abbess and a painter...* cit. (nota 26), p. 275, n. 6.

²⁸ Successivamente il monastero sarà interessato da importanti lavori ancora nel Sei e nel Settecento; verrà soppresso dal governo francese nel 1808; due anni più tardi fu adibito a carcere e trasformato nel 1816 in orfanotrofio. Sul monastero di Santa Marta: P. TORRITI, *Tutta Siena contrada per contrada*, Firenze 1988, p. 217; F. ROTUNDO, *Monastero di Santa Marta in San Marco*, in *L'Università di Siena 750 anni di storia*, Cinisello Balsamo (Milano) 1991, pp. 503-505, con bibliografia precedente, in cui è proposto un resoconto dettagliato dei lavori, ipotizzando un orientamento della chiesa in direzione nord-est, verso il centro della città, diverso rispetto a quello suggerito da NORMAN, *An Abbess and a painter...* cit. (nota 26), pp. 273-300, e ricostruito più esplicitamente da CORSI, *Gli affreschi medievali in Santa Marta a Siena...* cit. (nota 21), pp. 25-27.

²⁹ Il primo a menzionare l'opera fu G. DELLA VALLE, *Lettere sanesi*, II, Roma 1785 [Treviso 1976], p. 82, n. 1, che, a proposito della collaborazione tra Simone Martini e Lippo Memmi, ricordava una tavola "nel coro delle monache" di Santa Petronilla – "dove Simone fece alcuni visi veramente angelici" –, che il DE ANGELIS, *Ragguaglio del nuovo istituto delle Belle Arti stabilito in Siena con la descrizione della sala nella quale sono distribuiti cronologicamente i quadri dell'antica scuola sanese presentato dall'abate Luigi De Angelis pubb. Prof. Nell'I. e R. Università di Siena agli illustrissimi Signori Gonfaloniere e priori residenti nella comunità civica della medesima città*, Siena 1816, p. 21, confermandone l'attribuzione a Simone Martini, identificò proprio in quest'opera di Ambrogio. Già il BRANDI, *La Regia Pinacoteca...* cit. (nota 14), pp. 132-133, notando l'assenza di riferimenti all'ordine francescano propose di non ricondurre la commissione del polittico direttamente alle clarisse di Santa Petronilla, ma agli Umiliati di San Tommaso, presso cui la comunità damianita s'insediò solo nel Cinquecento, cambiando l'intitolazione della chiesa dopo la soppressione dello stesso ordine degli Umiliati (cfr. S. COLUCCI, *Santa Petronilla tra Medioevo e Rinascimento. Vicende storiche ed opere d'arte*, in *Convivere con la storia. La nuova destinazione del complesso di santa Petronilla*, Pistoia 2006, pp. 147-153). La proposta è accolta da CARLI, *Ambrogio Lorenzetti...* cit. (nota 6), p. 26. Al contrario, C. FRUGONI, *Ambrogio Lorenzetti*, in *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, a cura di C. Frugoni, Firenze 2010, pp. 125-133, rivendica alle clarisse la commissione del polittico, interpretando in senso francescano il cartiglio del Bambino, che identifica però a torto con il passo del Vangelo di Luca – e non quindi con la lezione di Matteo –, letto come paradigma della *paupertas* minoritica. NORMAN, *A Case of Mistaken Identity...* cit. (nota 19), nel suo ampio articolo sull'opera, ne ha proposto una provenienza dall'ospizio di Santa Marta, fondato intorno al 1336 dal vescovo Donusdeo Malavolti, e destinato ad accogliere per tre giorni i religiosi indigenti giunti a Siena durante il pellegrinaggio verso Roma. La prima fondazione dell'ospizio, costruito in contrada Porta Arco, fu presto giudicata inadeguata, tanto da rendere necessaria una nuova costruzione, non ancora terminata alla morte del presule nel 1350, che fu realizzata nel terzo di Camollia, dove nel Cinquecento insisteva anche la chiesa di Santa Petronilla. La famiglia Malavolti sembra sia rimasta legata alla fondazione, mantenendo per lungo tempo la prerogativa della nomina del rettore dell'ospizio. Proprio la vicinanza tra questo ed il convento di Santa Petronilla ha suggerito alla studiosa la possibilità che il polittico sia pervenuto in questa sede grazie all'intervento di qualche esponente della famiglia stessa come, ad esempio, Maria Angela Malavolti, badessa negli anni sessanta del Seicento proprio dell'insediamento francescano. Un simile passaggio tuttavia non è documentato. Nell'ospizio fu previsto fin da subito l'insediamento di una comunità di quattordici agostiniani, dieci dei quali dovevano essere studenti, ed un maestro di grammatica. Date queste premesse, appare piuttosto blanda la connotazione eremitana dell'opera, limitata al solo abito agostiniano indossato sotto il piviale da *Massimino*, che mi pare più adatta ad un monastero femminile, in cui l'assunzione di una regola non significava automaticamente, specie nel Trecento, l'appartenenza ad un Ordine *strictu sensu*. Inoltre, il primato della vita contemplativa sotteso nel programma iconografico del polittico non mi pare del tutto coerente con la funzione assistenziale dell'ospizio, né mi sembra appropriata la declinazione marcatamente femminile del registro centrale, che oltre a *Marta*, santa titolare, presenta *Maria Maddalena* in posizione d'onore. Come detto, nel polittico il Bambino tiene il cartiglio in cui si legge la prima beatitudine, l'inizio del discorso della montagna, nella lezione data del Vangelo di Matteo, in cui la povertà celebrata è essenzialmente una condizione spirituale, differentemente dal passo di Luca, che sarebbe stato più appropriato per un istituto caritatevole come l'ospizio. Il brano citato nel cartiglio retto dal Bambino è raro, ma non unico a Siena, come testimonia la tavola del Maestro di Palazzo Venezia conservata nella collezione Berenson, a villa I Tatti. Inoltre, la presenza di *Maria Maddalena* a destra della Vergine e del presule *Massimino* non può escludere per il polittico una provenienza dal monastero femminile di Santa Maria Maddalena, fondato nel 1339 da Margherita di Benedetto o di Sanese (per cui cfr. T. HERRERA, *Alphabetum Augustinianum in quo praeclara Eremitici Ordinis germina virorumque et faeminarum domicilia recensentur*, II, Madrid 1644, p. 431; G. GIGLI, *Diario sanese*, II, Siena 1854, pp. 27-28; A. LIBERATI, *Chiese, monasteri, oratori e spedali senesi*, in "Bollettino senese di storia patria", XLVIII, XIX, I, 1941, pp. 73-80; AVANZATI, *Chiesa della Maddalena*, in *L'Università di Siena...* cit. (nota 28), pp. 469-470, con bibliografia precedente) con il concorso favorevole dello stesso vescovo Donusdeo, e posto anch'esso sotto la regola agostiniana. Tuttavia, le sue vicende non sono ricostruibili facilmente, e sembrano comunque registrare una situazione non particolarmente florida. Non è privo d'inter-

se ricordare che proprio nel Cinquecento, in seguito alla distruzione del loro monastero, avvenuta nel 1526, dopo varie vicissitudini le monache si insediarono proprio nell'ospizio di Santa Marta. Nel polittico del Lorenzetti, la presenza di *Massimino* potrebbe essere un velato riferimento al presule Donusdeo che ebbe un ruolo attivo anche nella fondazione del monastero di Santa Marta, tanto che la stessa NORMAN, *An Abbess and a painter...* cit. (nota 26), p. 299, lo indicava quale possibile committente dell'affresco con le *Esequie di Santa Marta*, dipinto proprio nella chiesa dell'omonimo monastero senese, attribuito nell'occasione, sulla scia della DE BENEDICTIS (*La pittura senese. 1330-1370*, Firenze 1979, p. 44) al Maestro di Palazzo Venezia, ma assegnato al giovane Naddo Ceccarelli da M. LACLOTTE, *Le Maître des Anges Rebelles*, in 'Paragone', XX, 237, 1969, p. 13, nota 3, e che, come mi suggerisce Andrea De Marchi, sembra piuttosto un problema aperto tra Niccolò di Ser Sozzo e Jacopo di Mino del Pellicciaio.

³⁰ SCHMIDT, *La Santa con i fiori...* cit. (nota 20), p. 92, collega al polittico n. 220, la predella n. 57 dello stesso museo, con *storie della Passione*, il cui scomparto centrale replica, come detto, il *Compianto sul Cristo morto* del Lorenzetti. Al contrario G. FREULER, *Bartolo di Fredi Cini. Ein Beitrag...* cit. (nota 20), pp. 460-461, ne ha suggerito, in precedenza, una provenienza dalla cappella del Beato Filippino Ciardelli, di patronato della famiglia Costanti, nella chiesa di San Francesco a Montalcino, per cui anche: G. FREULER – M. MALLORY, *Der Altar des Beato Philippino Ciardelli in S. Francesco in Montalcino, 1382. Malerei im Deinst der franziskanischen Ordenspropaganda*, in 'Pantheon', XLVII, 1988, pp. 21-35.

³¹ BRANDI, *La Regia Pinacoteca...* cit. (nota 14), p. 131.

³² NORMAN, *A Case of Mistaken Identity...* cit. (nota 19), p. 305.

³³ Per spiegare il forte cambio proporzionale delle figure laterali e di quelle centrali, la critica, fin dall'intervento di ROWLEY, *Ambrogio Lorenzetti...* cit. (nota 6), p. 41, ha richiamato il polittico di Luca di Tommè, conservato nella Pinacoteca nazionale, proveniente dal munisterino delle Tolfe, e già nella chiesa di San Giovanni battista all'Abbadia Nuova (cfr. G. 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). Tuttavia in quest'opera, pur così originale, la disinvoltura con cui il pittore cambia il registro proporzionale è chiara e si inserisce entro una carpenteria consueta, con i singoli scomparti della stessa dimensione, in cui tutte le figure sono presentate a mezzo busto, ad eccezione dei due santi dipinti all'estremità del polittico a figura intera. Nell'opera di Ambrogio, al contrario, l'analoga altezza di tutti gli scomparti del registro centrale comporterebbe un formato ambiguo per le *sante*, a metà tra il mezzo busto e la figura intera, mai documentabile in tutto il Trecento.

³⁴ SCHMIDT, *La Santa con i fiori...* cit. (nota 20), p. 93. Questa soluzione comporterebbe qualche problema strutturale, conseguente alle spinte divergenti del legno con venatura orizzontale del *Compianto* e le assi a venatura verticale dei *Santi*.

³⁵ Nello spessore sinistro della tavola raffigurante *Santa Maria Maddalena* oltre al segno dell'alveolo del cavicchio superiore e di quello inferiore, si osserva a mezz'altezza un ulteriore foro, forse l'alloggio di un terzo cavicchio – di difficile lettura per l'evidente irregolarità della forma – che non ha corrispondenza nello scomparto con il *San Giovanni evangelista*. Una simile situazione non è inconsueta. La coerenza tra gli alveoli dei cavicchi negli scomparti del polittico è stata notata per prima da NORMAN, *A Case of Mistaken Identity...* cit. (nota 19), p. 308.

³⁶ COLUCCI, *Santa Petronilla tra Medioevo e Rinascimento...* cit. (nota 29), pp. 158-164, 190, n. 86, sembra inclinare in favore della provenienza del polittico da Santa Marta.

³⁷ Archivio di stato di Siena, *Istituto Belle Arti, Affari Generali*, filza 3 (1838-1842), numero 32, 30 giugno 1840, carte non numerate. Sono grato a Dóra Sallay per la segnalazione e per le proficue discussioni sull'argomento. Il polittico di Ambrogio è descritto nella stanza 14, n. 8. Non è possibile rintracciare con precisione il *Compianto* che forse potrebbe essere identificato nel "Cristo deposto di Croce" ricordato nella stanza 10, n. 53, ma non nel "Cristo deposto dalla croce in grembo alla Madre, con S. Giovanni e le Marie", ricordato nella stanza 16, incompatibile per dimensioni con il nostro scomparto.

³⁸ C. PINI, *Catalogo delle Tavole dell'antica Scuola senese riordinate nel corrente anno 1842 ed esistenti nell'I. e R. Istituto di Belle Arti di Siena*, Siena 1842, p. 5, sotto il numero 43 segnala "La Madonna con G.B. s. Maria Maddalena, s. Giov. Evangelista, s. Dorotea, e s. Gio. Battista ai lati sotto la deposizione della Croce", assegnata ad Ambrogio Lorenzetti, mentre sotto i numeri 44 e 48, rispettivamente "S. Agostino" e "S. Antonio Eremita", senza ricordarne la precedente pertinenza, che verrà richiamata nel catalogo del 1852.

³⁹ L'insolita enfasi monumentale della predella è stata evidenziata a dovere da NORMAN, *A Case of Mistaken Identity...* cit. (nota 19), p. 308. Il messaggio eucaristico della predella è rafforzato dalla presenza di *Massimino*, dinanzi al quale, come ricordato nella *Legenda aurea*, la Maddalena fu trasportata dagli angeli per essere comunicata prima della morte. Carpenterie particolari, destinate a soddisfare specifiche esigenze liturgiche, pur con forme e assetti variabili, dovevano essere molto diffuse. Una struttura diversa dal polittico del Lorenzetti, ma similmente caratterizzata dalla presenza di uno sportellino per la comunicazione delle monache è il polittico di Sant'Antonio nella Galleria nazionale dell'Umbria di Piero della Francesca, per cui vedi DE MARCHI, *Dal paliotto al polittico...* cit. (nota 8), pp. 97-98. Due casi interessanti, ancora integri, sono le tavole raffiguranti l'*Incoronazione della Vergine* dipinte da Neri di Bicci, oggi conservate rispettivamente a San Giovannino de' Cavalieri a Firenze e alla Walters Art

Gallery di Baltimora. In entrambi i casi, nella parte bassa della tavola insiste uno sportello apribile dall'interno verso l'esterno, la cui decorazione richiamava senza indugio la funzione eucaristica assunta dal vano. Nella tavola in San Giovannino – realizzata alla fine degli anni ottanta del Quattrocento per le monache di San Niccolò dei Freri – sono dipinti quattro angeli inginocchiati ai lati di un finto tabernacolo eucaristico; nella tavola di Baltimora, invece, due angeli in preghiera si inginocchiano ai lati di una tavola con una *Crocifissione* dipinta in *trompe-l'oeil*. Sulla funzione di questi due sportelli cfr. A. THOMAS, *Art and Piety in The Female Religious Communities of Renaissance Italy. Iconography, Space, and the Religious Woman's Perspective*, Cambridge 2003, pp. 291-305. Inoltre EADEM, *A New Date for Neri di Bicci's S. Giovannino dei Cavalieri "Coronation of the Virgin"*, in 'The Burlington Magazine', CXXXIX, 1997, pp. 103-106.

⁴⁰ È più facile documentare queste particolari macchine d'altare a partire dal Cinquecento, quando divenne quasi normativo disporre la chiesa interna delle monache specularmente a quella esterna riservata ai fedeli, divise dalla parete d'altare. Il contesto bolognese è particolarmente ricco di esempi suggestivi, per cui si possono ricordare la pala di Prospero Fontana per il Corpus Domini e quella del Samacchini per Santa Maria degli Angeli, o ancora l'intervento di Pellegrino Tibaldi per le clarisse della chiesa dei Santi Naborre e Felice, considerati recentemente da L. CIAMMITTI, *La chiesa di Santa Maria degli Angeli. Committenzi e pittori*, in *I pittori degli Angeli. Dipinti del secondo Cinquecento per un monastero femminile a Bologna*, catalogo della mostra (Bologna 2003), a cura di L. Ciammitti, Bologna 2003, pp. 9-28. Un esempio interessante, fiorentino, è la tela con la *Visione di san Giacinto* che l'Empoli dipinse per le domenicane di San Felice in Piazza, prevedendo alla base un vano per inquadrare il comunichino che collegava alla navata il "choro delle suore da basso", ricavato sul fianco della chiesa, per cui L. MEONI, *San Felice in Piazza a Firenze*, Firenze 1993, pp. 115-138.

⁴¹ S. CHIODO, *Mariotto di Nardo, note per un "egregio pictore"*, in 'Arte cristiana', LXXXVII, 791, 1999, pp. 93, 101, nota 15; D. PARENTI in *Lorenzo Monaco. Dalla tradizione giottesca al Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, 9 maggio - 24 settembre 2006), a cura di A. Tartuferi e D. Parenti, Firenze 2006, pp. 112-117; EAD., *Qualche approfondimento su Lorenzo Monaco e sulla chiesa di San Procolo a Firenze*, in *Intorno a Lorenzo Monaco. Nuovi studi sulla pittura tardogotica*, atti del convegno di studi (Fabriano 31 maggio, Foligno 1 giugno, Firenze 2-3 giugno 2006), a cura di D. Parenti e A. Tartuferi, Livorno 2007, pp. 20-22.

⁴² SALLAY in *Da Jacopo della Quercia a Donatello...* cit. (nota 20), pp. 214-216. Il registro centrale dell'opera fu ricostruito per primo da J. POPE-HENNESSY, *Giovanni di Paolo, 1403-1483*, London-New York 1937, pp. 11-13, che affiancò la *Madonna con Bambino* detta dei *Vetturini*, di proprietà del Monte dei Paschi, ai *Santi Matteo e Francesco* del Metropolitan Museum di New York, e ai *Santi Orsola e Giovanni battista*, allora nella collezione Kelekian a Parigi, ed oggi nel Museum of Fine Arts di Houston. A queste opere A. DE MARCHI, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del Gotico*, Milano 1992, p. 211, nota 34, data la perfetta coincidenza di dimensioni, riuniti l'*Annunciazione* oggi a Washington, la *Natività* della Pinacoteca vaticana, la *Crocifissione* di Berlino, l'*Adorazione dei magi* a Cleveland e la *Presentazione al tempio* del Metropolitan di New York. Cfr. inoltre M. BOSKOVITS, in *Italian Paintings of the Fifteenth Century. The Collections of the National Gallery of Art. Systematic Catalogue. National Gallery of Art. Washington*, edited by M. Boskovits and D. A. Brown, New York - Oxford 2003, p. 329, che per primo ha riconosciuto l'insolita altezza dell'imposta del pannello centrale. La presenza di piccole grate fisse per l'ostensione di reliquie caratterizza, per rimanere a Siena, il polittico di Santa Bonda di Sano di Pietro, per cui L. PISANI, *Indagini sul Polittico di Santa Bonda*, in *Sano di Pietro...* cit. (nota 19), pp. 169-171.

⁴³ Questa proposta è suggerita con forza da A. DE MARCHI, *La pala d'altare. Dal polittico alla pala quadra*, Firenze 2012, pp. 101-102. La presenza del San Francesco nel registro centrale e la possibile pertinenza al complesso di due tavolette da pilastro con le *Sante Chiara ed Elisabetta d'Ungheria*, proposta da A. TARTUFERI in *Da Allegretto Nuzi a Perugia*, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di F. Moretti e G. Caioni, Firenze 2005, pp. 96-100, potrebbe tradire una provenienza dell'opera da un convento di clarisse o di terziarie.

⁴⁴ Una radiografia potrebbe con agio dimostrare la continuità della venatura del legno di questi tre scomparti. Nel suo articolo fondamentale sull'opera, i due *Santi* non sono presi in considerazione da SCHMIDT, *La Santa con i fiori...* cit. (nota 20), pp. 88-94; da ultimo solleva dubbi sulla loro pertinenza al complesso anche COLUCCI, *Santa Petronilla tra Medioevo e Rinascimento...* cit. (nota 29), p. 190, n. 86.

⁴⁵ La superficie dipinta dei due scomparti con *Massimino* e *Antonio abate* misura 46 x 39 cm (con le cornici, rispettivamente ca. 49,3 x 45 e 48,8 x 43 cm). Il *Compianto* invece 49,5 x 140,5 cm (con le cornici ca. 55,5 x 140,5). La distanza tra la sverzatura e il margine superiore della superficie dipinta sia nel *Massimino* sia nel *Compianto* è di 24,5 cm. Evidentemente i due scomparti laterali della predella sono stati decurtati di 3,5 cm di superficie dipinta. La larghezza del *San Giovanni evangelista* è di 39 cm (44 cm considerando la cornice); quella del *Battista* è di 37,5 cm ca. (42 cm con cornice), dunque leggermente più piccola del corrispondente scomparto di predella con *Antonio abate*. Infine, la *Maddalena* e *Marta* hanno una larghezza rispettivamente di 37,5 (41,5 compresa la cornice) e 38 cm (42 cm con cornice), mentre lo scomparto centrale con la *Vergine con il Bambino* misura cm 55,5. Di conseguenza la larghezza di questi tre scomparti è del tutto coerente con le dimensioni del *Compianto*.

⁴⁶ Già SKAUG, *Notes on the Chronology of Ambrogio Lorenzetti...* cit. (nota 15), p. 316, n. 2, notava la compatibilità delle dimensioni dei pannelli ed anche quella dei motivi decorativi.

⁴⁷ DE ANGELIS, *Ragguaglio del nuovo istituto...* cit. (nota 29) p. 21.

⁴⁸ La riflessione sulla pala del beato Agostino Novello potrebbe non essere stata un episodio isolato nell'attività di Ambrogio. Raimondo Barbi, infatti, ricorda per l'altare del Beato Andrea Gallerani in San Domenico a Siena, una pala realizzata da un Antonio Laurati, fratello di Pietro, intendendo evidentemente proprio Ambrogio Lorenzetti. L'opera è descritta dal Bossio nella sua visita come una "iconae imaginis B. Andreae cum variis miraculis per eum factis in tabulis per pulchrem et ornatam depictis subtilissimem. Cui iconae aderat cratis ferrea et post illam aderat capsula lignea deaurata in quam erat repositorium corpus supradicti B. Andreae". Stando alla descrizione del religioso, l'opera sembra parafrasare proprio il precedente allestimento martiniano del beato Agostino. Sulla vicenda cfr. R. ARGENZIANO, *La prima iconografia del beato Andrea Gallerani fondatore della Domus Misericordiae*, in *La Misericordia di Siena attraverso i secoli dalla Domus Misericordiae all'Arciconfraternita di Misericordia...* cit. (nota 21), pp. 53-63, al quale però sfugge l'analogia dell'assetto tra le due pale, in precedenza già ravvisata da H. VAN OS, *Due divagazioni intorno alla pala di Simone Martini per il Beato Agostino Novello*, in *Simone Martini*, atti del convegno di studi (Siena, 27-29 marzo 1985), a cura di L. Bellosi, Firenze 1988, pp. 81-86. Tuttavia, S. AVANZATI in *Simone e chompagni...* cit. (nota 26), pp. 78-80, identifica la pala ricordata dal Bossio e dal Barbi in quella del Maestro di Palazzo Venezia raffigurante proprio il beato Andrea Gallerani nella Pinacoteca di Siena. Sul precedente della pala del Beato Agostino Novello, la cui peculiare sagomatura era stata spiegata da E. CARLI (*Difesa di un capolavoro*, in 'Domus', 182, 1943, pp. I-VIII) con la probabile collocazione della tavola ad incasso entro un arcosolio, parere condiviso autorevolmente da A. BAGNOLI (in *Simone e chompagni...* cit. (nota 26), pp. 56-61), cfr. M. SIEDEL, *Condizionamento iconografico e scelta semantica: Simone Martini e la tavola del Beato Agostino Novello*, in *Simone Martini...* cit., pp. 75-80, che propone di ricostruire il complesso sulla base dell'arca di San Ranieri di Tino di Camaino, e dunque come una struttura con cassa sospesa su peducci e la tavola addossata al muro della navata laterale della chiesa di Sant'Agostino. Al contrario R. HILLER VON GAERTRINGEN, *Seven Scenes of the Life of Saint Stephen by Martino di Bartolomeo in Frankfurt: a Proposal for Their Provenance, Function, and Relationship to Simone Martini's Beato Agostino Novello Monument*, in *Italian Panel Painting...* cit. (nota 18), pp. 327-334, ritiene che la tavola fosse issata a filo con la fronte tripartita del sarcofago. Al centro si sarebbe aperta la grata ricordata dal Bossio nella sua visita del 1575, inquadrata ai lati dagli episodi della vita del beato, che chiudevano anche i lati corti della cassa, con una dimensione analoga agli episodi *post-mortem* dipinti sulla tavola vera e propria. Infine sulla fortuna della pala centinata a Siena cfr. H. VAN OS, *Sieneese Altarpieces 1215-1460. Contest, Function*, II, Groningen 1984-1990, pp. 175-181, A. DE MARCHI, *Norma e varietà nella transizione dal politico alla pala quadra*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Quattrocento*, a cura di G. Dalli Regoli, R. P. Ciardi, Firenze 2000, pp. 216-219; L. PAARDEKOOOPER, *Matteo di Giovanni e la tavola centinata*, in *Matteo di Giovanni e la pala d'altare nel senese e nell'aretino 1450-1500*, atti del convegno di San Sepolcro (1998), a cura di D. Gasparotto, S. Magnani, Montepulciano 2002, p. 23; DE MARCHI, *La pala d'altare. Dal politico...* cit. (nota 8), pp. 216-233.

⁴⁹ M. LACLOTTE, *Observations on Some Polyptychs...* cit. (nota 18), p. 194.

⁵⁰ La critica recente è concorde nel collocare le tre tavole nella fase estrema del pittore. Non così NORMAN, *A Case of Mistaken Identity...* cit. (nota 19), pp. 322-324, che riferendo l'opera alla committenza del vescovo Donusdeo Malavolti per il primo insediamento dell'ospizio di Santa Marta, propone una datazione verso il 1336, anno della fondazione del complesso assistenziale.

⁵¹ Oltre a ROWLEY, *Ambrogio Lorenzetti...* cit. (nota 6), pp. 40-42, che espelleva dal catalogo di Ambrogio il politico assegnandolo ad un Master of Santa Petronilla; anche BORSOOK, *Ambrogio Lorenzetti...* cit. (nota 18), pp. 19, 37, riconosceva un ampio intervento della bottega nell'opera. Il parere negativo di Brandi sui *Santi Massimino e Antonio abate* era autorevolmente censurato da VOLPE, *Ambrogio Lorenzetti e le congiunzioni fiorentine-senesi...* cit. (nota 2), pp. 51-52. Tuttavia, pareri riduttivi sono stati espressi più di recente dal TORRITI, *La Pinacoteca Nazionale...* cit. (nota 17), p. 126, ASCANI, *Pinacoteca Nazionale...* cit. (nota 18), pp. 38, 42; BISOGNI, *Il culto e l'iconografia...* cit. (nota 21), p. 180.

⁵² La *Maestà* di Sant'Agostino è databile al 1338, anno del capitolo generale agostiniano tenuto nel convento senese. La decorazione del capitolo fu realizzata grazie all'intervento munifico di Guiduccio Ruffaldi, morto nel 1339 e sepolto proprio in quell'ambiente prestigioso. Sull'argomento cfr. M. SEIDEL, *Die Fresken des Ambrogio Lorenzetti in S. Agostino*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', XXII, 2, 1978, pp. 185-252. Sugli affreschi della sala della Pace, per cui Ambrogio riceve pagamenti tra il 1338 ed il 1340 cfr. M. M. DONATO, *Il pittore del Buon Governo: le opere "politiche" di Ambrogio in Palazzo Pubblico*, in *Pietro e Ambrogio Lorenzetti...* cit. (nota 29), pp. 203-255, con bibliografia precedente.

⁵³ Sulla *Sant'Agnese* del Fogg cfr. G. H. EDGELL in *Fogg Art Museum Harvard University. Collection of Mediaeval and Renaissance Paintings*, Cambridge (Mass. Usa) 1919, p. 103; E. P. BOWRON, *European Paintings Before 1900 in the Fogg Art Museum*, Tucson 1990, p. 116, foto 496. Per la *Sant'Elisabetta d'Ungheria* invece P. HENDY, *Catalogue of the exhibited Paintings and Drawings*, Boston 1931, p. 205; G. WENDEL LONGSTREET, *The Isabella Stewart Gardner Museum Fenway Court. General Catalogue*, Boston 1935, p. 95; P. HENDY, *European and American Paintings in the Isabella Stewart Gardner Museum*, Boston 1974, p. 139.

⁵⁴ Entrambe le cuspidi hanno la venatura del legno diagonale, e sul retro mostrano i segni del regolo verticale che le giuntava al tavolato. Il primo a sottolineare la vicinanza tra le due opere fu P. HENDY, *Two Sieneese Paintings at Fenway Court*, in 'The Burlington Magazine', LX, CCXVIII, 1929, p. 109. In precedenza R. VAN MARLE, *An Early and a Late Work of Andrea Vanni*, in 'Art in America', X, IV, 1922, p. 232; e in IDEM, *The development of Italian School of Painting*, II, The Hague 1924, p. 448, l'aveva ricondotta ad Andrea Vanni, parere condiviso con qualche dubbio anche da B. BERENSON, *Italian Picture of the Renaissance*, Oxford 1932, p. 586. Tre fotografie dell'opera sono conservate nel faldone di Andrea Vanni nella Fototeca Berenson di Villa i Tatti. Anche L. VENTURI, *Pittura italiana in America*, Milano 1931, tav. LXIX, nel riprodurre la *Sant'Agnese* del Fogg riconosceva divergenze stilistiche tra le due tavole. Riconducono entrambe le opere ad Ambrogio Sinibaldi, *I Lorenzetti...* cit. (nota 17), pp. 185-186 e B. B. FREDERICKSEN - F. ZERI, *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Cambridge 1972, p. 109.

⁵⁵ È Ghiberti, *I commentarii...* cit. (nota 1), p. 89, a segnalare per primo "a Massa una grande tavola et una cappella" realizzate dal Lorenzetti, ricordate più tardi, sulla scia del passo ghibertiano, anche da G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, edizione a cura di L. Bellosi e A. Rossi, Torino 1986, pp. 149-150. Sulla tavola cfr. E. CARLI, in *Arte Senese nella Maremma Grossetana*, catalogo della mostra di Grosseto, a cura di E. Carli, Grosseto 1964, pp. 13-14; IDEM, *Arte a Massa Marittima*, Siena 1976, pp. 60-62; B. SANTI, in *Mostra delle opere d'arte restaurate nelle provincie di Siena e Grosseto*, Genova 1979, pp. 60-66, con ampia bibliografia precedente; C. GARDNER VON TEUFFEL, recensione a *Sieneese altar-piece, 1215-1460, by Henk van Os*, in 'The Burlington Magazine', CXXXIII, MLVIII, 1991, p. 391, in cui si propone per l'opera una provenienza dalla chiesa di San Pietro all'Orto. Al biennio 1335-1337 viene riferita da BORSOOK, *Ambrogio Lorenzetti...* cit. (nota 18), pp. 32-33; D. NORMAN, "In the beginning was the Word": an Altarpiece by Ambrogio Lorenzetti for the Augustinian Hermits of Massa Marittima, in 'Zeitschrift für Kunstgeschichte', LVIII, 1995, pp. 577-584; FRUGONI, *Ambrogio Lorenzetti...* cit. (nota 28), pp. 47-48. Al contrario VOLPE, *Ambrogio Lorenzetti e le congiunzioni fiorentine-senesi...* cit. (nota 2), p. 50; PREVITALI, *L'Ambrogio Lorenzetti...* cit. (nota 9), p. 73; OERTEL, *Early Italian Painting...* cit. (nota 18), pp. 234-235, hanno suggerito di vedere nell'opera l'avvio dell'ultima fase dell'attività del maestro, poco dopo la *Maestà* di Sant'Agostino, parere condiviso anche da NORMAN E. MULLER, *The Development of Sgraffito in Sieneese Painting, in Simone Martini...* cit. (nota 48), pp. 147-148.

⁵⁶ Non è semplice ricostruire la storia conservativa della tavola massetana. Il PETROCCHI, *Massa Marittima. Arte e Storia*, Firenze 1900, p. 84, che vide l'opera nel palazzo comunale dove fu temporaneamente trasferita ad inizio Novecento, ne ricordava la riscoperta fortuita in una soffitta del convento degli Agostiniani intorno al 1867. La notizia, tuttavia, è smentita dalle parole di S. GALLI, *Memorie Storiche di Massa Marittima*, Massa Marittima 1873, II, p. 276, n. 1, che poco meno di trent'anni prima la rammentava regolarmente "depositata dal Municipio" presso il neonato museo di Massa, sorto nel complesso agostiniano della città. Qui è ricordata più tardi dall'ADEMOLLO, *I monumenti Medio-evali e Moderni della Provincia di Grosseto*, Grosseto 1894, pp. 126-198, che la segnala prima del temporaneo trasferimento nel palazzo comunale, dove l'opera fu vista come detto dal Petrocchi e due anni più tardi dal CAGNOLA, *Di un quadro poco noto del Lorenzetti*, in 'Rassegna d'arte', II, 9, 1902, p. 143. Quest'ultimo, riportando la testimonianza del sindaco di Massa, ricordava il pesante intervento subito dalla tavola, sezionata in cinque assi, "pressed into temporary service as an ash-bin", come ribadito poco dopo da M. PERKINS, *The Forgotten Masterpiece of Ambrogio Lorenzetti*, in 'The Burlington Magazine', XIII, V, 1904, pp. 81-84, che però vide il dipinto nell'ex convento di Santa Chiara, momentaneamente adibito a biblioteca e museo. Non è facile capire quando l'opera subì una simile manomissione, ma sembra lecito supporre che l'intervento sia stato realizzato prima del ricovero museale, forse tra gli anni trenta, quando è ricordata da Giovanni Gaye "nella cancelleria comunitativa", cioè il palazzo comunale di Massa - cfr. E. ROMAGNOLI, *Biografia cronologica de' bellaristi senesi 1200-1800*, II, [Firenze 1976], f. 256 - e gli anni settanta dell'Ottocento, quando la menziona il Galli. Non è superfluo ricordare che la *Sant'Agnese* fu acquistata da Charles Fairfax Murray - proprietario tra Otto e Novecento di un'importante collezione - nel 1880 a Siena. Da questi passò ad Edward Waldo Forbes che l'acquistò nel 1911 a Firenze. L'opera fu concessa in prestito al Fogg Art Museum, cui venne donata nel 1953. La *Sant'Elisabetta d'Ungheria*, al contrario, entrò nella collezione Gardner nel 1917, grazie ai coniugi Chapman che la donarono per commemorare il figlio morto l'anno prima. Il ricordo del Gaye è riportato anche da G. MILANESI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori et architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, Firenze 1878, I, p. 523, n. 5, e da CAVALCASELLE - CROWE, *Storia della pittura...* cit. (nota 17), p. 206, n. 5, che tuttavia non conoscono direttamente l'opera.

⁵⁷ Nella tavola di Massa, le distanze tra i pilastri che insistono sui pennacchi degli archetti acuti, ad eccezione di quello centrale, misurano da sinistra a destra: 25, 25,5, 25 cm - 25, 25,5, 26 cm. La prima arcata a sinistra è stata leggermente rifilata, tanto che si è perso anche il peduccio d'imposta. Di conseguenza la distanza tra il primo ed il secondo pilastro doveva essere maggiore, anche se non di molto. Discorso analogo anche per l'ultimo archetto, mancante anch'esso del peduccio d'imposta. La *Sant'Agnese* del Fogg Art Museum misura 39,4 x 25,5 compresa la cornice (la superficie dipinta è approssimativamente 32 x 21,6

cm); la *Santa Elisabetta d'Ungheria* dell'Isabella Stewart Gardner di Boston misura 39 x 26,5 compresa la cornice (32 x 22 cm la sola superficie). Sono debitore ad Everett Fahy per avermi fornito con generosità le misure della cuspidata conservata al Fogg Art Museum, che non ho potuto verificare personalmente.

⁵⁸ M. MEISS, *Painting in Florence and Siena After the Black Death*, Princeton 1951, pp. 115-116.

⁵⁹ Per NORMAN, "*In the beginning was the Word*"... cit. (nota 55), pp. 489-490, una prova decisiva per la provenienza della *Maestà* da San Pietro all'Orto è la presenza, in posizione d'onore a destra della Vergine, dei Santi Giovanni, Paolo e Pietro: la chiesa, infatti, oltre a Pietro - santo titolare - era dedicata anche a Paolo e Giovanni. Va ricordato, però, che questi ultimi sono raffigurati di prassi in una simile posizione, almeno a giudicare dai celebri precedenti di Duccio, Simone Martini e Lippo Memmi. La critica ha dato per acquisita la destinazione agostiniana della tavola, seguendo i suggerimenti del Petrocchi (1900). Questi, tuttavia, ne ignorava la precedente collocazione nel Palazzo comunale, concordemente ricordata da entrambe le menzioni ottocentesche, quella del Gaye e del Galli, che, al contrario, non fanno nessun cenno ad un eventuale passaggio eremitano del dipinto, aprendo nuovi scenari sulla sua destinazione originaria, forse lo stesso palazzo del comune come potrebbe suggerire l'iconografia della tavola, particolarmente adatta ad una commissione civica. Nondimeno, un argomento in favore della tradizionale provenienza sembra essere il complesso messaggio teologico alla base dell'opera, interpretato in chiave agostiniana dapprima da S. DALE, *Ambrogio Lorenzetti's Maestà at Massa Marittima*, in 'Source. Notes in the History of Art', VIII, 2, 1989, pp. 6-11 e successivamente da NORMAN, "*In the beginning was the Word*"... cit. (nota 55), pp. 481-503, tuttavia rimesso in discussione più di recente da J. MILK MAC FARLAND, "*Where the Infinite Charity of God Engulfs All: The Theological Virtues in Ambrogio Lorenzetti's Maestà at Massa Marittima*", in "*Un'insalata di più erbe*". *A Festschrift for Patricia Lee Rubin*, a cura di J. Harris, S. Nethersole, P. Rumberg, Londra 2011, pp. 113-126.

⁶⁰ VASARI, *Le Vite*... cit. (nota 56), pp. 149-150.



I. AMBROGIO LORENZETTI, *Sant'Elisabetta d'Ungheria*, BOSTON, Isabella Stewart Gardner Museum.



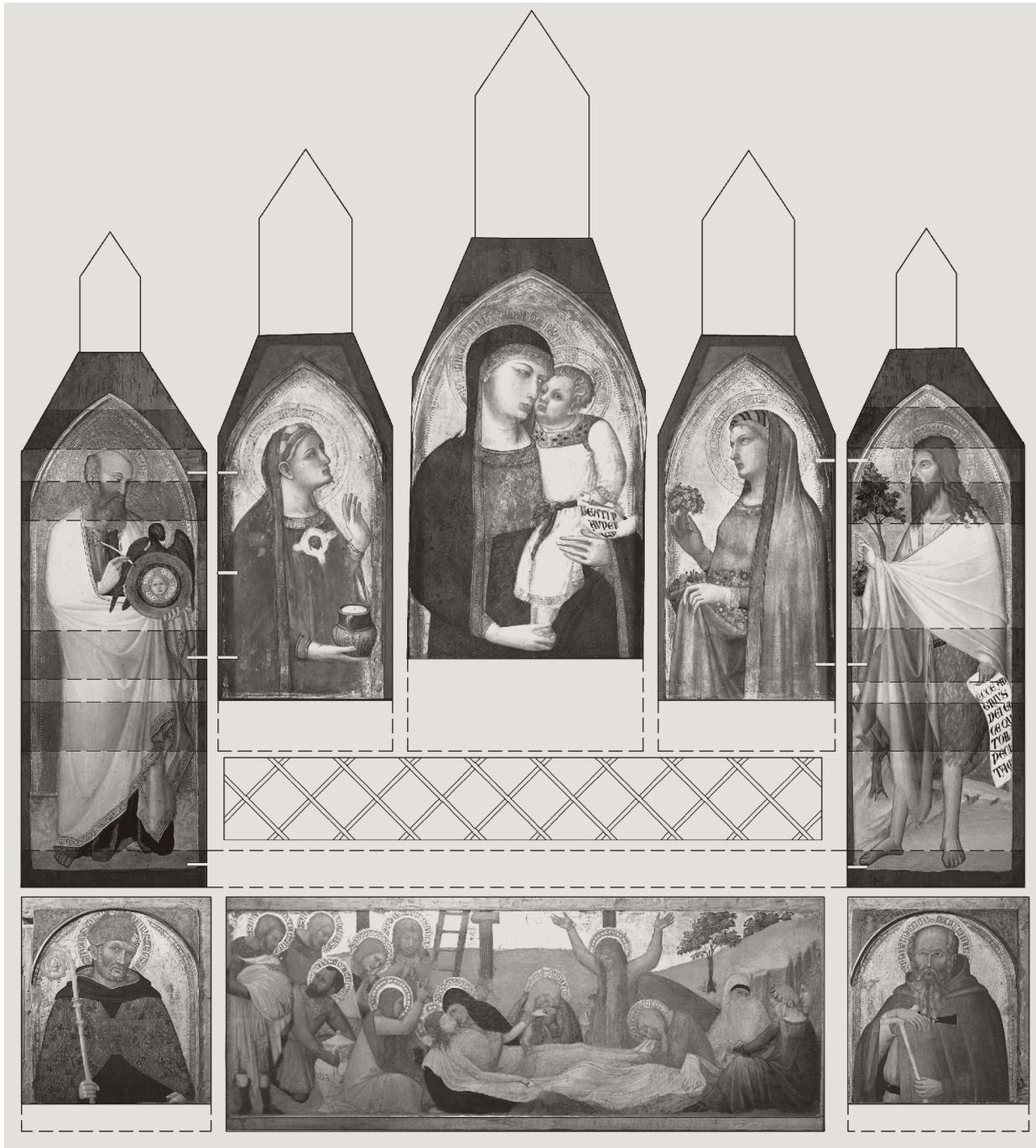
1. AMBROGIO LORENZETTI: *Madonna con Bambino, santi e compianto sul Cristo morto*, (polittico di Santa Petronilla, stato anteriore al 1932). SIENA, Pinacoteca nazionale.



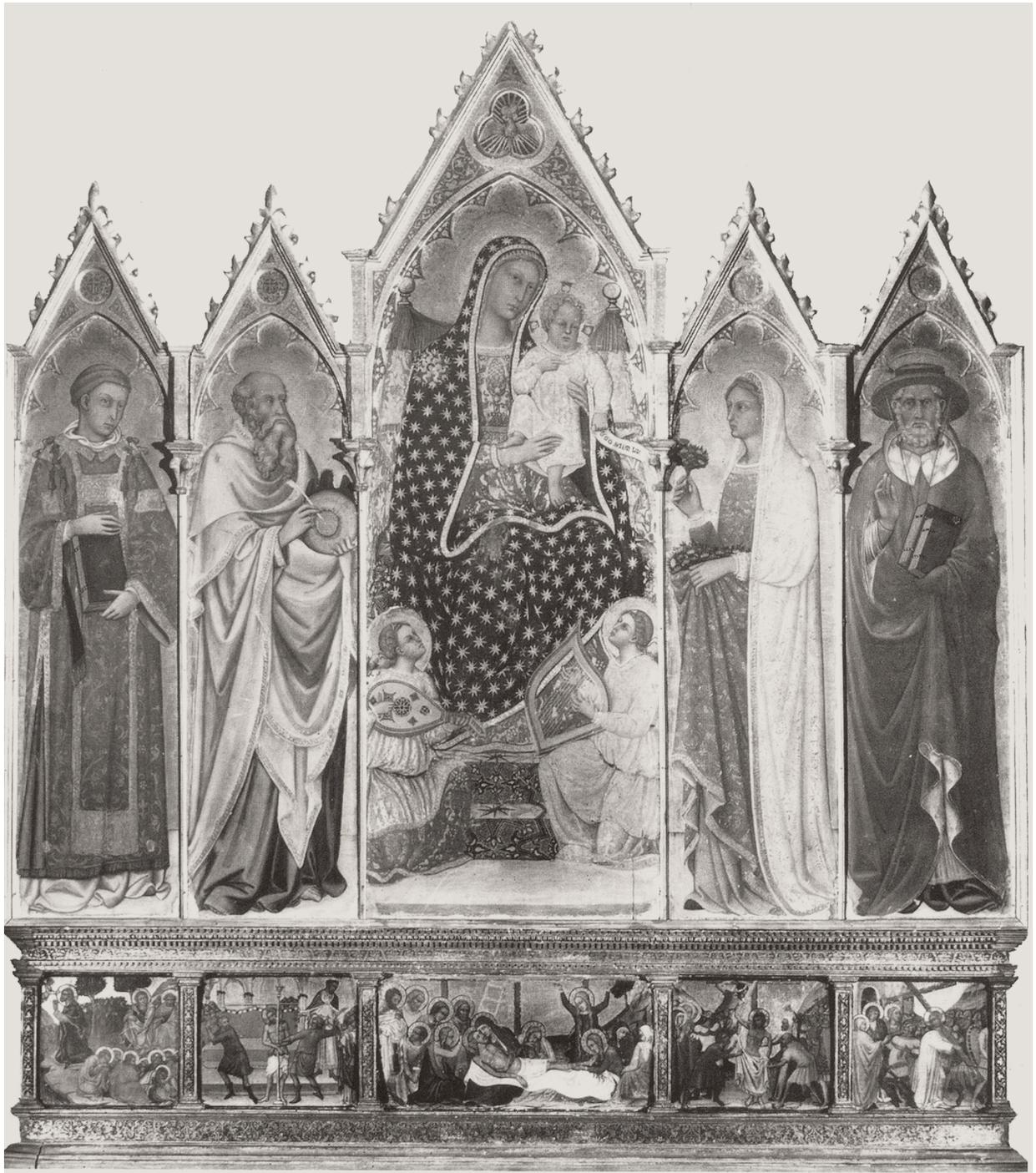
2. AMBROGIO LORENZETTI: *Madonna col Bambino, Santa Maria Maddalena e Santa Marta*. (polittico di Santa Petronilla, stato posteriore al 1932). SIENA, Pinacoteca nazionale.



3. AMBROGIO LORENZETTI: *San Giovanni evangelista*. SIENA, Pinacoteca nazionale.



4. Ipotesi di ricostruzione del polittico di Ambrogio Lorenzetti.



5. Ipotesi di ricostruzione del polittico di Andrea di Bartolo (V. M. Schmidt 2005).



6. AMBROGIO LORENZETTI: *Compianto sul Cristo morto*. SIENA, Pinacoteca nazionale.



7. BARTOLO DI FREDI: *Compianto sul Cristo morto*. MONTALCINO, Museo civico e diocesano di arte sacra.



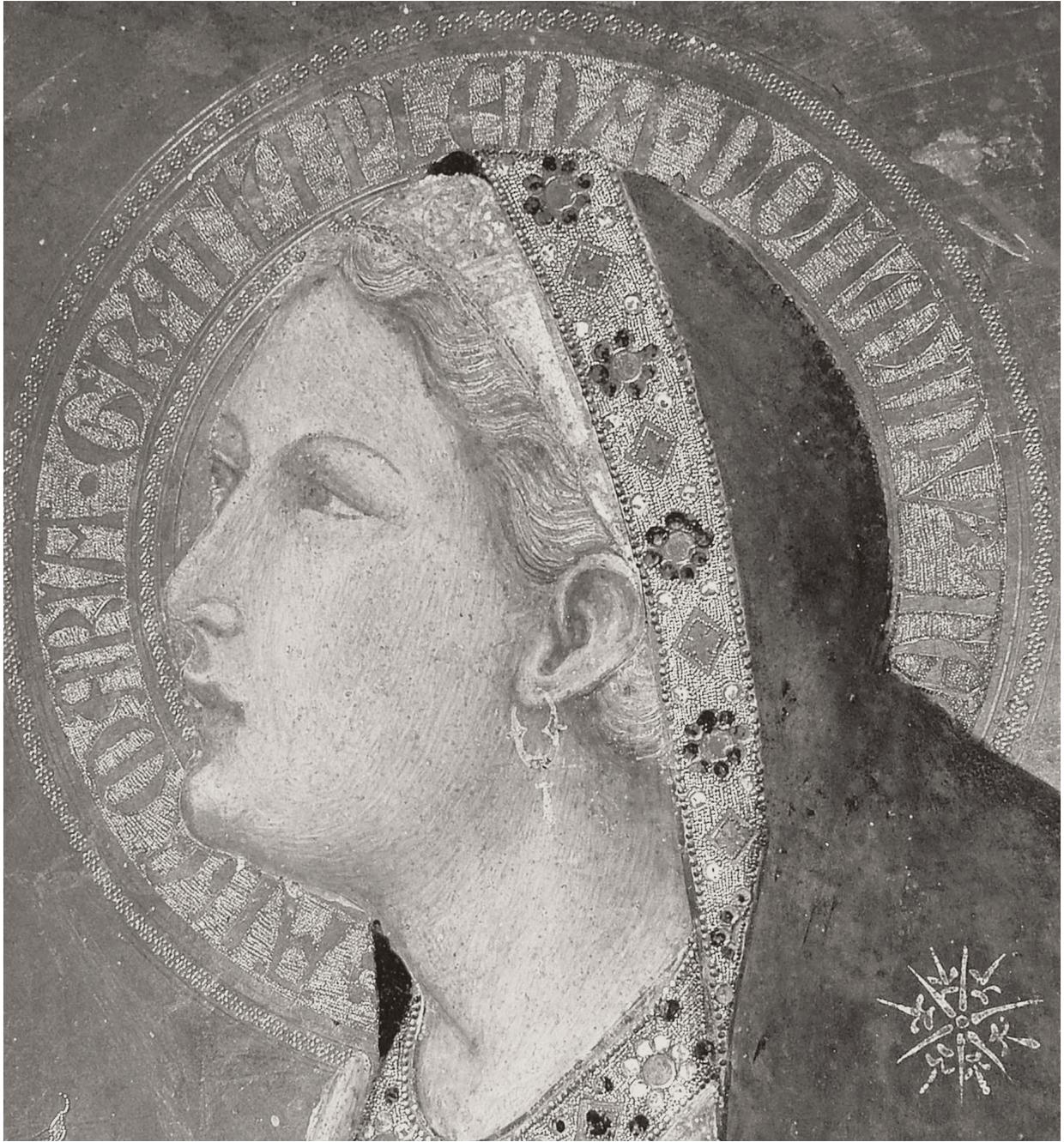
8. GREGORIO DI CECCO: *Crocefissione e Compianto sul Cristo morto*, particolare. SIENA, Pinacoteca nazionale.



9. AMBROGIO LORENZETTI: *San Massimino vescovo*. SIENA, Pinacoteca nazionale.



10. AMBROGIO LORENZETTI: *Sant'Antonio abate*. SIENA, Pinacoteca nazionale.



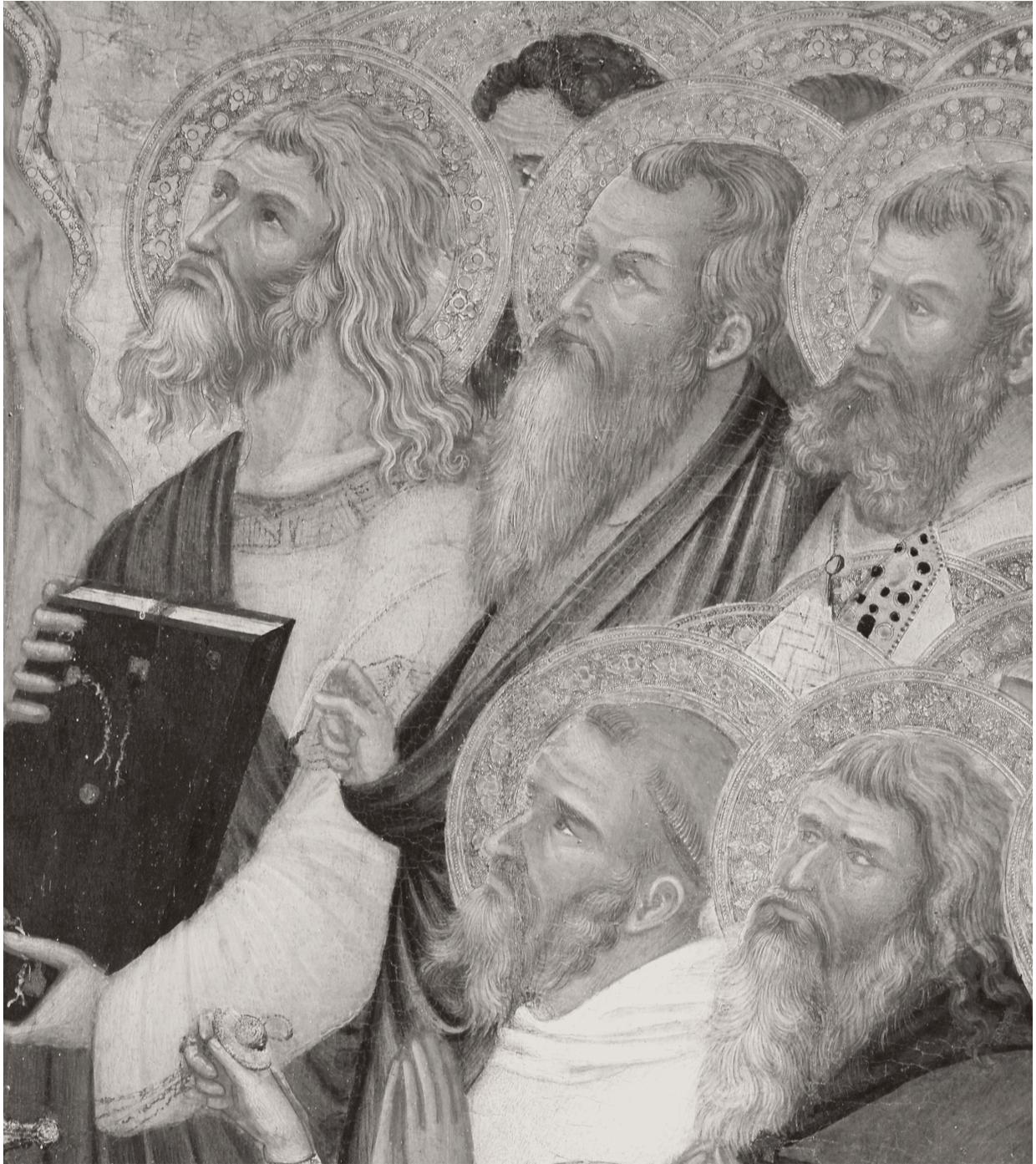
11. AMBROGIO LORENZETTI: *Annunciazione*, particolare. SIENA, Pinacoteca nazionale.



12. AMBROGIO LORENZETTI: *Santa Marta*, particolare. SIENA, Pinacoteca nazionale.



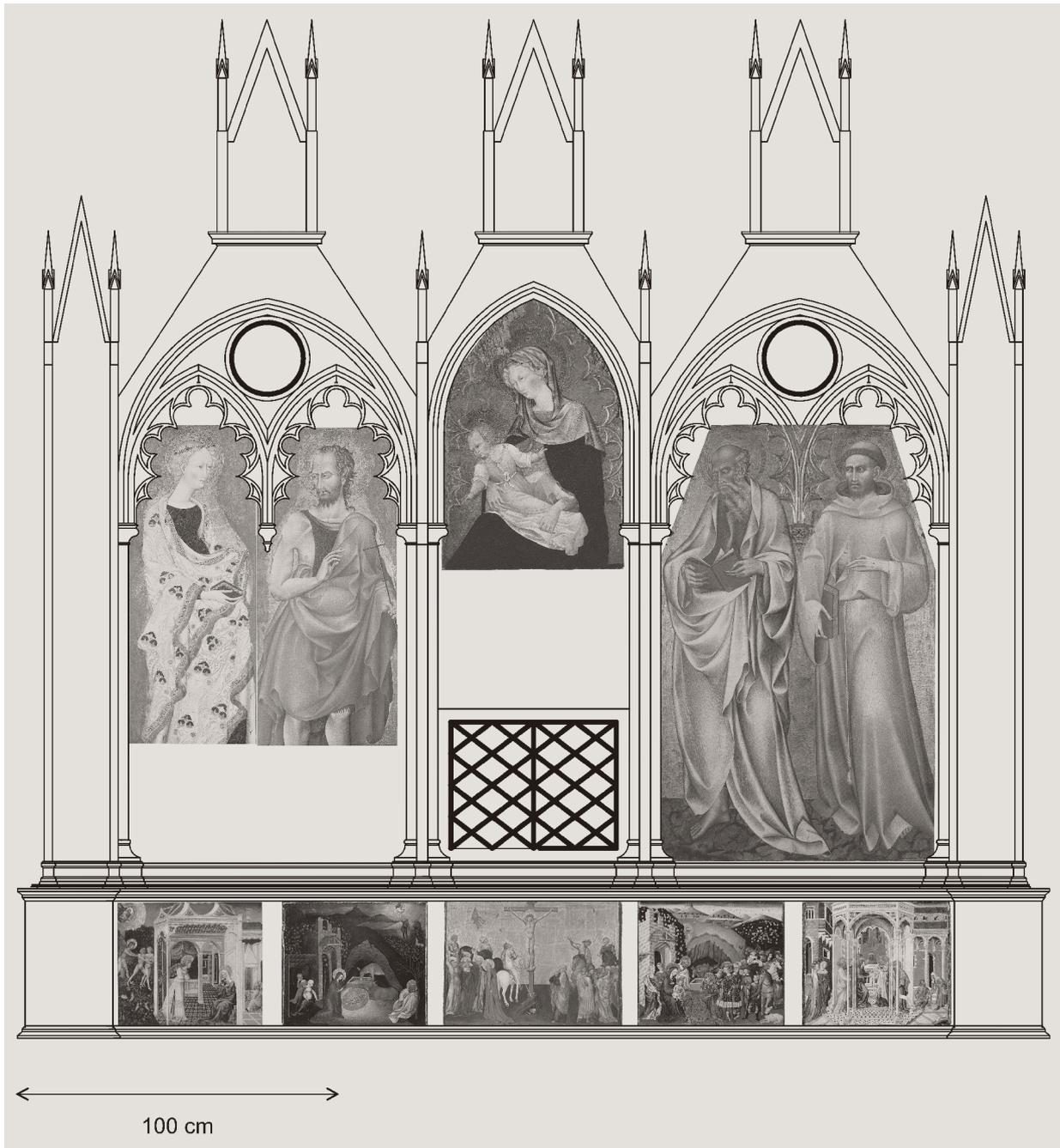
13. AMBROGIO LORENZETTI: *San Giovanni battista*, particolare. SIENA, Pinacoteca nazionale.



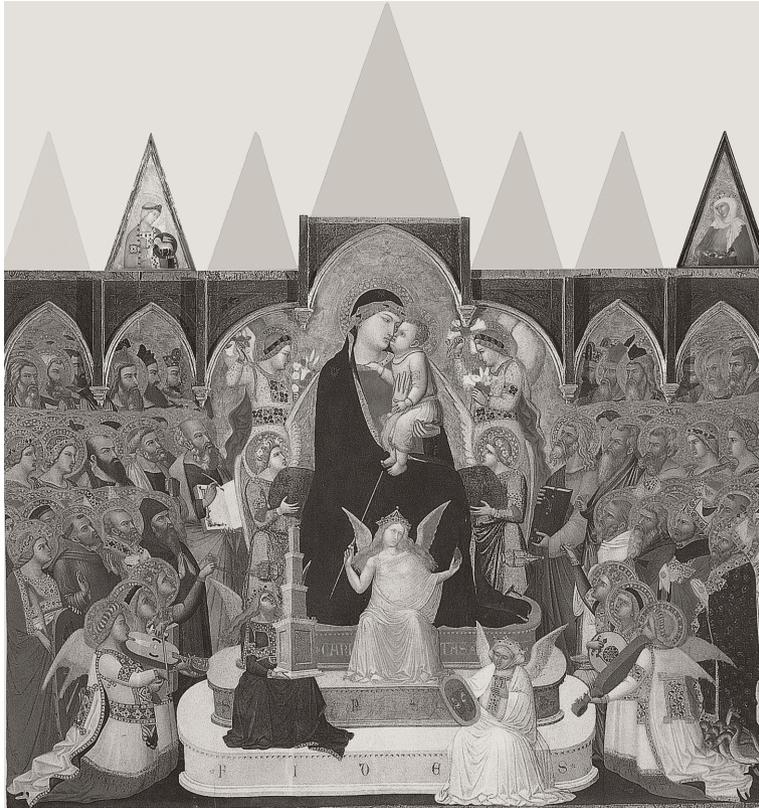
14. AMBROGIO LORENZETTI: *Maestà*, particolare. MASSA MARITTIMA, Museo di Arte Sacra.



15. Ipotesi di ricostruzione del polittico di San Gaggio di Lorenzo Monaco (D. Parenti 2006).



16. Ipotesi di ricostruzione del polittico di Giovanni di Paolo (D. Sallay 2010).



17. AMBROGIO LORENZETTI, *Maestà*. Ipotesi di ricostruzione del complesso di MASSA MARITTIMA.



18. AMBROGIO LORENZETTI, *Maestà*, particolare. MASSA MARITTIMA, Museo d'Arte Sacra.



19. AMBROGIO LORENZETTI, *Sant'Elisabetta d'Ungheria*, BOSTON, Isabella Stewart Gardner Museum.



20. AMBROGIO LORENZETTI, *Sant'Agnese*, CAMBRIDGE (Ma), Fogg Art Museum.



21. AMBROGIO LORENZETTI, *Maestà*, particolare. MASSA MARITTIMA, Museo di Arte Sacra.