


Predella journal of visual arts, n°35, 2014 - Monografia / *Monograph* 

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*
Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /
Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini,
Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Riccardo Venturi

Cura redazionale e impaginazione / *Editing & Layout:* Paolo di Simone

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

pubblicato nel mese di Ottobre 2015 / *published in the month of October 2015*

**Sano di Pietro e una replica
dell'Assunta di Camollia
di Simone Martini**

A devotional panel of the Assumption painted by Sano di Pietro (Siena, 1405-1481) in the 1470s, and which almost a century ago was in the prestigious collection of Charles Loeser (Florence), has recently reappeared on the art market. The settlement of the painting follows the example of a lost Assumption conceived by Simone Martini for the Antiporto di Camollia (the northern entrance to the city wall of Siena): a Trecento image which enjoyed particular success in the Sienese art of the 15th century, also because it was beloved by the famous preacher Saint Bernardino, who asked Sassetta for a sort of copy to stay in his church of the Osservanza (later Berlin, Kaiser Friedrich Museum; destroyed in 1945). The recurrence of the small Assumption offers the occasion to summarise the interest of the most important Sienese painters of the Quattrocento for Simone Martini's Assunta di Camollia. Sano di Pietro was a leading figure of this typical phenomenon of reception of the Trecento in the Renaissance; as the paper explains, during his long career he painted in fact at least five versions of the theme in devotional panels and altarpieces.

Grazie a una buona sedimentazione di studi, è ben noto che, nei primi anni trenta del Trecento, Simone Martini dovette delineare, sul fronte dell'Antiporto di Camollia a Siena, una grandiosa immagine dell'Assunzione della Vergine, che il trasferimento ad Avignone gli impedì di ultimare con i colori. Il geniale maestro volle rinnovare la tradizionale iconografia dell'Assunta in senso veristico e dinamico, collocando Maria al centro di una affollata turba angelica ordinata in più registri, che ai piedi della Vergine andava a disporsi a cerchio, dando sia il senso dello spazio, che quello del movimento ascensionale della protagonista della storia. A questa straordinaria invenzione, al soggetto connesso con l'*advocata Senensium* e la sua principale festività civica e all'ubicazione sul prospetto di uno dei luoghi simbolici della città, l'immagine martiniana – che intorno al 1360 fu colorata verosimilmente da Bartolomeo Bulgarini – dovette la sua enorme fama, ben attestata dalle molte repliche trecentesche e quattrocentesche; queste permettono di intendere l'originale assetto di un dipinto che non è giunto fino a noi, perché sostituito alla fine del Cinquecento da una nuova Assunta di Alessandro Casolani, che oggi si conserva in stato frammentario, insieme con i lacerti degli emblemi araldici delle contrade senesi visibili nel portico, frutto di un successivo rifacimento di Giuseppe Nicola Nasini (1699). La pittura martiniana fu peraltro oggetto della devozione del giovane Bernardino da Siena, che nelle prediche l'avrebbe quindi richiamata come immagine esemplare, rilanciandone così la fortuna; e per l'altare della primitiva chiesa bernardiniana dell'Osservanza,

sorta su di un colle poco lontano dall'Antiporto, il Sassetta avrebbe dipinto la replica/variante più illustre e sintomatica di quel modello, che fu tra i capolavori del Kaiser Friedrich Museum di Berlino prima di andare distrutta durante la Seconda Guerra Mondiale (fig. 5).

Nel corso del Quattrocento, infatti, il tema fu tanto popolare da essere riproposto nella scena centrale di diverse pale d'altare, tra le quali mi limito a ricordare la tavola del Vecchietta nel Duomo di Pienza (1462), il monumentale trittico compiuto nel 1474 da Matteo di Giovanni per la chiesa di Sant'Agostino ad Asciano, che aveva al centro l'*Assunta* ora nella National Gallery di Londra, o il polittico di Santa Petronilla di Sano di Pietro ora nella Pinacoteca Nazionale di Siena, firmato e datato 1479 (fig. 2)¹. Oltre a originare la curiosa tipologia di una sorta di icona del solo volto della Vergine di Camollia (documentata dall'*Assunta* del Refugio di Domenico di Bartolo e dalla *Madonna delle grazie* di Matteo di Giovanni nel Duomo di Grosseto, dove l'effigie mariana è accompagnata da otto angeli)², la diffusione del culto per l'immagine martiniana generava tutta una serie di repliche e varianti destinate alla devozione privata, tra le quali si distingue per precocità una ben nota testimonianza quanto mai vicina ai tempi in cui Simone lavorò all'Antiporto di Camollia: l'*Assunta* di Lippo Memmi nell'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera (inv. W.A.F. 671). Per il Quattrocento tale fenomeno è attestato quasi da una decina di dipinti, a partire da una tavola della Gemäldegalerie di Berlino da datare al primo quarto del secolo e indirizzare verso il nome del raro Gregorio di Cecco (fig. 10)³; ben nota agli studi è l'*Assunta* del Keresztény Múzeum di Estzergom dipinta sul finire degli anni trenta da Pietro di Giovanni d'Ambrogio (fig. 11)⁴. Regge quindi una datazione agli inizi del quinto decennio la tavola di una collezione milanese da riferire a Sano di Pietro (fig. 6)⁵, che entro la metà degli anni quaranta dovette dipingere l'*Assunta* n. 227 della Pinacoteca Nazionale di Siena (fig. 7)⁶. Dal momento che non la conosco dal vero, rimango cauto sulla datazione di un'anconetta che si trovava in una collezione romana quando fu riconosciuta a Giovanni di Paolo da Adolfo Venturi, al quale appariva «un miracolo d'oreficeria [...] come un vetro dorato» (fig. 12)⁷; piacerebbe ritrovare questo dipinto, per capire innanzi tutto l'identità dei due personaggi in miniatura inginocchiati in basso: quello di destra, per la veste francescana e la tipica custodia degli occhiali alla cintura, si direbbe Bernardino da Siena, ormai dotato di nimbo. Un simile attributo dovrebbe indicare una datazione posteriore alla canonizzazione del 1450, o al limite di pochi anni prima, perché in qualche raro caso Bernardino è effigiato con l'aureola già a ridosso della morte del 1444. Eppure l'estrema preziosità del gruppo

degli angeli pare degna di un'opera precoce di Giovanni di Paolo, ancora degli anni venti; il pittore, dato il soggetto, potrebbe allora essersi attenuto fedelmente allo stile martiniano del prototipo, mentre le figure della corte celeste rimandano in effetti a un momento più maturo del "quattrocentista" senese. Rientra nel giro di Giovanni di Paolo pure l'*Assunta* della Hyde Collection di Glens Falls (NY) che Cesare Brandi assegnava a Pellegrino di Mariano (fig. 13) e qui merita la citazione perché soltanto un'attenta analisi della carpenteria (che non mi è stato possibile fare) potrà chiarire se si tratti davvero della cuspide di un polittico o se in origine non fosse un dipinto per devozione privata poi rimaneggiato⁸. Un'inclinazione più moderna denota invece l'*Assunta* del Museo di Casa Siviero a Firenze (fig. 14), che nel carattere crudo e pungente delle figure ricorda le opere del giovane Matteo di Giovanni negli anni cinquanta, senza tuttavia raggiungerne la qualità⁹; Federico Zeri la credeva di Giovanni Lotti (o meglio di Lotto): una personalità ancora da ricostruire sulla base di una *Annunciazione* firmata e datata 1494 che appartenne a Elia Volpi e pare testimoniare di un artefice dello stretto giro di Matteo di Giovanni molto più evoluto rispetto all'autore della tavola Siviero¹⁰. Netto è d'altronde il contrasto con un delizioso prodotto della bottega di Matteo di Giovanni databile agli anni ottanta, ovvero una tavoletta che fu di Albert von Kaufmann in cui la Vergine assunta è incoronata da due angeli e adorata dalla figura sottodimensionata di un giovane francescano (fig. 15): un soggetto che, nel contesto senese, dovrebbe rimandare inevitabilmente alla devozione del giovane Bernardino per la *Madonna di Camollia*¹¹.

Una variante di quest'ultima fu dipinta pure dal vecchio Sano di Pietro verso la seconda metà degli anni settanta: mi riferisco a un dipinto che stava nella collezione di Charles Loeser e recentissimamente è riapparso in una collezione privata (courtesy Matteo Lampertico), accompagnato dalla conferma dell'attribuzione a Sano da parte di Andrea De Marchi (fig. 1).

L'inaspettata ricomparsa di una tavola rimasta per lungo tempo *homeless* mi stimola dunque ad aggiungere qualche osservazione su questo dipinto e sul contegno che il pittore tenne di fronte all'autorevole modello martiniano. La fortuna bibliografica della tavola è abbastanza scarna: quando stava ancora nella residenza fiorentina di Loeser, la Villa Torri Gattaia, l'*Assunta* fu pubblicata nella prima monografia dedicata al pittore senese nel corso del Novecento da Émile Gaillard che, oltre a fornire le misure (cm 50 x 37), ebbe a sottolinearne le qualità

miniaturistiche, riservandole anche una bella riproduzione a tutta pagina in bianco e nero¹². Assente nella monografia su Sano di Pietro che Jörg Trübner dette alle stampe due anni dopo – *Die stilistische Entwicklung der Tafelbilder des Sano di Pietro (1405-1481)*, Strassburg 1925 – l'*Assunta* non sfuggì invece a Raimond van Marle, che la ricondusse giustamente alla tarda attività di Sano, accostandola alla scena centrale del polittico di Santa Petronilla del 1479¹³; a partire dal 1932 è quindi elencata tra i dipinti di Sano di Pietro nelle liste di Bernard Berenson¹⁴. Nelle giornate di studio dedicate a Sano di Pietro tra Siena e Asciano nel dicembre 2005, ebbi quindi a recuperare la foto pubblicata da Gaillard per confrontarla con la più vasta Assunzione dipinta da Sano di Pietro nel 1479 per lo scomparto centrale del polittico di Santa Petronilla, rispetto alla quale la tavola ex Loeser si distingueva per le dimensioni consone a un dipinto da devozione privata; notavo allora che entrambe le composizioni erano dedotte dal prototipo martiniano di Camollia, ma rinunciavano a rendere il tridimensionale cerchio angelico dell'originale composizione trecentesca¹⁵. La ricomparsa dell'*Assunta* ex Loeser e la possibilità di valutarne i valori cromatici, conferma in pieno l'impressione che avevo avuto qualche anno fa.

La tavola misura cm. 50,5 x 37,5 ed è indubbiamente un oggetto delizioso e molto ben conservato, in cui le peculiarità linguistiche degli esiti finali di Sano di Pietro si esprimono al meglio, esaltandosi nell'accuratissima lavorazione dei ricami in oro che impreziosiscono le candide vesti della Vergine e degli angeli, oltre che nel raffinatissimo gioco dei colori, ben recuperati da un recente restauro di Carlotta Beccaria (Milano), capace di eliminare il consueto tono giallastro delle vecchie vernici. L'intenso blu notte della metà superiore della tavola è infatti il fondale perfetto nel quale fare risaltare il dorato sfolgorio dei protagonisti del sacro evento, mentre in basso l'oscurità si rasserena e si attenua nell'evanescente chiarore di un cielo in cui risalta il dettaglio accuratissimo della lussuosa cintura mariana, della quale Sano di Pietro definisce con perizia di miniatore perfino la fibbia d'oro. Ad attendere il miracoloso cingolo è la piccola figura di un San Tommaso dalla folta chioma bionda, effigiato di profilo in abisso, facendo risaltare il suo manto purpureo al centro di un brullo paesaggio collinare, punteggiato di cespugli e di alberelli aguzzi e chiuso sul fondo dallo skyline vermiglio di una città murata, che col suo tono acceso segna perfettamente il confine col tono crepuscolare del cielo. È quell'immagine "da cartolina" del territorio senese del Quattrocento tanto cara al repertorio del pittore, che ricorre con identiche modulazioni cromatiche in certe scenette della predella del polittico di Santa Petronilla del 1479, come

il *Miracolo del monte Gargano* (fig. 3), la *Storia di Sant'Eustachio* e la *Samaritana al pozzo* (fig. 4). A conferma di una datazione prossima a questa pala sono pure altre corrispondenze: la Vergine seduta e orante, col capo velato, abbigliata di una veste bianca coperta quasi integralmente da un candido mantello bordato d'oro che dalle spalle cala a poggiare sulle ginocchia, così come l'aspetto delle schiere angeliche oranti e musicanti, che pur variate nel numero e nell'assetto (diciotto su tre registri contro quattordici su quattro nell'*Assunta* del 1479), appaiono indubbiamente della stessa famiglia per fisionomie e posture, riproponendo in entrambi i casi, sul lato d'onore di Maria, la successione dal basso dell'angelo con la viella e di quello col tamburello. Concordanza estrema è pure nell'innaturale pallore dei volti di tutte le figure; un pallore quanto mai peculiare per la pittura matura di Sano di Pietro, che non ha nulla di funereo, ma sarà da interpretare come segno di sovranaturale avvenenza, avendo a mente la moda del Quattrocento e la devozione del maestro per Simone Martini.

Semmai è da notare che la differenza di misure si riflette negli esiti qualitativi: anche per Sano di Pietro, così come per le generazioni senesi di secondo Trecento e primo Quattrocento, vale la regola che la finezza miniaturistica dei dipinti di piccole dimensioni non regge assolutamente l'ingrandimento¹⁶. E infatti l'*Assunta* del 1479 appare esageratamente semplificata rispetto alla tavola ex Loeser: non solo manca della preziosissima lavorazione martiniana dell'oro delle vesti, ma soprattutto nel cambiamento di proporzioni le figure diventano rigide e imbambolate, perdendo quel gotico *appeal* che nel dipinto più piccolo, grazie anche alla finissima combinazione cromatica, riesce quasi a fare dimenticare il grave difetto dell'assenza di tridimensionalità. Un tale difetto emerge invece con evidenza una volta che alle nostre due *Assunte* si accosti l'immagine di quella sassettesca un tempo a Berlino (fig. 5), dove la tridimensionalità appare come l'elemento cardine della composizione, tanto nel cerchio angelico martiniano ai piedi della Vergine, quanto nella metodica disposizione delle soprastanti schiere degli angeli e dei santi, ordinati razionalmente a semicerchio, quasi a ricomporre una spaziosa abside virtuale, al centro della quale si innalza la solida immagine mariana.

Il precoce interesse di Stefano di Giovanni per le questioni di spazio e prospettiva, d'altronde, è attestato dalle scenette che un tempo componevano la predella del polittico dell'Arte della Lana del 1423-1424 e sorprende che Sano di Pietro, suo fedele allievo ed erede spirituale, non abbia rincorso pedissequamente simili predilezioni, prendendo spunto essenzialmente dagli aspetti lirici della pittura sassettesca per offrirne una versione più accomodante e onirica¹⁷.

Nato nel 1405, Sano di Pietro dovette dipingere più volte il popolare episodio dell'Assunzione della Vergine; oltre alla tavola ex Loeser e allo scomparto centrale del polittico di Santa Petronilla, ne conosco almeno altre quattro versioni: un paio di dipinti per devozione privata (l'una di collezione milanese e l'altra nella Pinacoteca Nazionale di Siena, n. 227; figg. 6-7) e un paio di scene di predella (l'*Assunzione* che appartenne alla pala dei Signori e oggi è nel Lindenau-Museum di Altenburg e quella che conclude il gradino della pala della Collegiata di San Quirico d'Orcia; figg. 8-9). Merita dunque osservarle in successione cronologica, per comprenderne le varianti. Il dipinto più antico è certo la tavola di collezione milanese, databile ai primissimi anni quaranta e già inclusa nel catalogo di quel Maestro dell'Osservanza che ormai sappiamo corrispondere al giovane Sano di Pietro. È un'opera in uno stato di conservazione non eccellente che mette insieme, entro un'aurea sassettesca, il modello martiniano del cerchio di angeli con i preziosismi gentiliani e ghibertiani che tanto andarono di moda nella Siena artistica degli anni trenta¹⁸. E ben coincide con questi tempi il tardogotico coronamento mistilineo dell'*Assunzione* della Pinacoteca senese, che non credo possa oltrepassare il 1445, perché stilisticamente è quanto mai in armonia con la tavola precedente, pur con qualche variazione nell'assetto. Qui, infatti, il cerchio magico martiniano si è già sciolto e gli angeli si dispongono in quattro schiere ai fianchi di Maria; nel loro guizzante atteggiarsi, tuttavia, permane una minima allusione allo spazio che si riesce a riscontrare pure nei sei santi inginocchiati sul proscenio, quando ci si accorge che non sono perfettamente allineati: Agostino, il Battista, Pietro e Girolamo stanno un po' più avanti rispetto agli altri due. In fondo, davanti al sepolcro vuoto, Tommaso si getta sulla cintola: è già di profilo, com'era già nell'*Assunta* più antica e come lo ritroveremo nella tavola ex Loeser¹⁹.

Nelle due scene di predella il pittore si trovò a dovere adattare a un formato orizzontale un episodio svolto di norma in senso verticale come quello dell'Assunzione. La tavoletta di Altenburg fu eseguita per uno dei complessi più emblematici del fenomeno della fortuna dei grandi prototipi trecenteschi nella pittura senese del Quattrocento. La storia è ben nota: su commissione del Concistoro, tra il 1448 e il 1452 Sano di Pietro partecipò al riallestimento della pala della cappella di Signori in Palazzo Pubblico, dipingendo una predella che andò a completare un soprastante pentittico di formato quadrato in cui Simone Martini, più di un secolo prima, aveva effigiato la *Madonna col Bambino* (New York, Metropolitan Museum Lehman Collection) e i *Santi Ansano* (*ibidem*), *Pietro* (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza), *Andrea* (New York, Metropolitan Museum)

e *Luca* (Los Angeles, Getty Museum). La commissione prevedeva che nel gradino Sano dipingesse “cinque storie di Nostra Donna alla similitudine di quelle che sono a capo le porte dello Spedale della Scala, mettendo in mezzo l’Assunzione et da ogni lato due storie”²⁰; si trattava dunque di attenersi al modello dell’illustre ciclo di affreschi che un tempo risaltava sulla facciata dell’ospedale senese, andato definitivamente distrutto nel 1720. Attenendosi alle molte repliche trecentesche e quattrocentesche del ciclo e alle notizie delle fonti, a partire da Ghiberti, la storiografia artistica ha potuto ricostruire le vicende e l’assetto del ciclo, in cui i tre “grandi” della pittura senese del Trecento, per volontà del rettore Giovanni di Tese Tolomei, avevano narrato negli anni trenta del Trecento le storie della Vergine precedenti l’Annunciazione. Si iniziava da sinistra con la *Nascita di Maria* di Pietro Lorenzetti (la replica di Sano di Pietro per la pala dei Signori è nello University of Michigan Museum of Art di Ann Arbor), proseguendo con la *Presentazione al tempio* di Ambrogio Lorenzetti (con replica di Sano alla Pinacoteca Vaticana), il *Matrimonio della Vergine* e il suo *Ritorno alla casa dei genitori*, entrambi di Simone Martini (le scene di Sano sono rispettivamente nella Pinacoteca Vaticana e nel Lindenau-Museum di Altenburg). L’*Assunta* che Sano di Pietro doveva “mettere in mezzo”, infine, è oggi nel Lindenau-Museum di Altenburg e ha fatto talvolta ipotizzare che pure questo episodio fosse raffigurato sulla facciata dell’ospedale, andando così a completare il ciclo²¹.

Il significato della citata scritta con cui il Concistoro commissionò il lavoro a Sano di Pietro è indubbiamente equivoco e giustifica due differenti interpretazioni: per chi crede che gli affreschi trecenteschi fossero cinque, il pittore doveva sconvolgere l’ordine delle scene, anticipando al centro del gradino l’Assunzione; chi invece pensa che i Lorenzetti e Simone avessero dipinto soltanto quattro episodi, intende il riferimento all’Assunta come aggiunta alla serie originale, col fine di fare corrispondere i riquadri del gradino ai cinque scomparti del soprastante pentittico.

Personalmente sono tra coloro che preferiscono immaginare una scansione quaternaria del ciclo originario, per tutta una serie di buone ragioni. Innanzi tutto la commissione da parte del rettore Tolomei scaturiva dalla devozione per i genitori della Vergine Gioacchino e Anna che, a giudicare dalle repliche di Sano di Pietro, erano co-protagonisti delle storie. Una simile presenza giustifica d’altronde l’“invenzione” del raro episodio del Ritorno di Maria alla casa del padre e della

madre e tende conseguentemente a escludere la scena dell'Assunzione, che rispetto a questa fase della vita mariana appare inevitabilmente fuori contesto²². Le quattro storie sicure, inoltre, anticipano nella vicenda mariana il centrale episodio dell'Annunciazione, cui la chiesa dell'ospedale di Santa Maria della Scala era ed è ancora dedicata. Per questa ragione mi chiedo da tempo se, fin dall'origine, esse non avessero un senso nell'ambito della ricorrenza dell'Annunciazione del 25 marzo, magari come introduzione a una scenografica sacra rappresentazione dell'evento principe della giornata. Dopo il 1359 quella festa divenne l'occasione per l'ostensione di una serie di preziose reliquie acquistate dall'ospedale a Costantinopoli, tra le quali spiccava il sacro chiodo della croce di Cristo ed erano pure alcuni frammenti delle vesti della Vergine, compreso un pezzo della sua cintura; quest'ultimo cimelio avrebbe potuto giustificare una eventuale aggiunta della scena dell'Assunzione al ciclo originario²³?

Comunque sia va ribadito che Ghiberti, alla metà del Quattrocento ricorda e descrive soltanto le quattro storie sicure ed è soltanto nel secolo XVIII, con Girolamo Macchi, che si ha notizia di «n. 5 istorie della Beata Vergine Maria»²⁴. Inoltre nella serie di repliche e varianti del ciclo è sempre bene evidenziare che la copia più fedele si deve a Benedetto di Bindo, che intorno al 1411-1413 affrescò le pareti della cappella centrale della sagrestia del Duomo ripetendo la scansione quaternaria: la *Nascita e Presentazione al tempio di Maria* da un lato, il *Matrimonio* e il *Ritorno alla casa dei genitori* dall'altro; quanto mai significativamente l'*Assunzione* manca²⁵! Mi pare inoltre evidente che nella tavoletta di Altenburg Sano di Pietro riduce a un taglio orizzontale un episodio che meglio si sarebbe svolto in verticale: ne rimane sacrificato Tommaso, piccolissimo, e scompare dalla scena la corte celeste; l'esito è quello di una composizione non felicissima, o meglio molto meno felice delle altre, dove gli assetti originali erano geniali. E infatti gli altri episodi li troviamo replicati già nel secondo Trecento, mentre non si può dire lo stesso di questo²⁶. La mia idea è che Sano di Pietro, proseguendo nel percorso avviato già nelle tavolette da devozione privata, abbia qui proceduto a una semplificazione del modello dell'*Assunta* di Camollia²⁷, ripetuta in seguito – con una mano più sciolta – anche nel gradino della pala di San Quirico d'Orcia, da datare negli anni sessanta. Era piuttosto comune che nelle pale per il contado comparissero repliche o varianti di dipinti dal notevole valore civico, quale allusione al profondo legame con la capitale della Repubblica senese²⁸. Ciò vale anche per la pala di San Quirico d'Orcia, certo destinata all'altare maggiore della Collegiata, non solo per le dimensioni, ma pure dal momento che i titolari Quirico

e Giulitta affiancano la Vergine nel registro principale e che nel dado del pilastro sinistro si riconosce ancora lo stemma dell'Opera. La predella illustra cinque storie mariane: alle quattro che riprendono quelle della pala dei Signori (*Nascita, Presentazione, Matrimonio e Assunzione*, con allusione direi al ciclo dell'ospedale e all'affresco di Camollia) segue l'*Incoronazione*, evitando dunque quel *Ritorno alla casa dei genitori* che si riferiva a un episodio raro e per nulla popolare²⁹. E mi domando se, anche per l'*Incoronazione*, Sano non potesse avere preso spunto da un prototipo trecentesco, avendo a mente in particolare l'*Incoronazione della Vergine* che Simone Martini dovrebbe avere delineato sulla Porta Romana di Siena e che fu poi ridipinta dal Sassetta e dallo stesso Sano di Pietro (il quale la ultimò nel 1469). Tuttavia non è questa la sede per approfondire una vicenda complicata quanto quella dell'*Assunta* di Camollia, ma molto meno nota e indagata³⁰.

L'*Assunzione* ex Loeser e quella del polittico di Santa Petronilla del 1479 concludono al meglio questo percorso di progressivo allontanamento dalla spaziosità del prototipo martiniano di Camollia, nel quadro della personale idiosincrasia di Sano di Pietro verso le epocali novità prospettiche e naturalistiche dei più moderni maestri del Quattrocento. Al confronto della carpenteria gotica del polittico e anche dei citati dipinti devozionali degli anni quaranta, tengo a segnalare che il più concreto elemento di novità della nostra tavoletta è nell'adozione del formato centinato, ormai peculiare delle moderne pale d'altare senesi, ma che in questo caso trovava ragione d'essere pure nell'archetipo martiniano³¹.

Al di là di ciò, negli anni settanta Sano di Pietro dipinse l'*Assunta* ex Loeser in una Siena artistica che aveva visto ormai l'ultimo soggiorno di Donatello, le manie antiquarie di Pio II e Antonio Federighi, i bronzi monumentali del Vecchietta, gli esordi del grande Francesco di Giorgio Martini e le conseguenze del passaggio in città dei nordici Liberale da Verona e Girolamo da Cremona. Pur giocando un ruolo da protagonista nel mercato artistico della sua città e avendo quotidiani contatti con i maestri più evoluti, Sano di Pietro volle astenersi da ogni possibile rapporto con le novità di questo fiume in piena, isolandosi anacronisticamente in una sorta di gotica torre d'avorio, ove rimase fedele ai testi della grande pittura senese del Trecento e a quanto, trasfigurato nelle vesti del Maestro dell'Osservanza, aveva dimostrato di saper comprendere della lezione del Sassetta e di Gentile tra gli anni trenta e i primi anni quaranta. Dovette trattarsi di una resistenza assolutamente

consapevole, che da un lato continuava a garantire un buon numero di prestigiose commissioni e dall'altro scaturiva da scelte e convinzioni personali. In tal senso l'*Assunta* ex Loeser appare il commovente lavoro di un vecchio devoto che, con notevole mestiere e sicurezza di sé, rinuncia orgogliosamente a comprendere la realtà del presente, rifugiandosi in un glorioso passato: una condotta neppure troppo sorprendente, se si pensa che ancora oggi Siena cerca di obliare le dolorose sventure recenti col rivivere i fasti lontani della sua antica Repubblica attraverso la rituale festa del Palio.

- 1 Sulla fortuna dei grandi modelli trecenteschi nella pittura senese del Quattrocento, mi permetto di rimandare a una mia recente sintesi (G. Fattorini, *La lezione trecentesca e le immagini dell'identità civica*, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, M. Seidel, F. Caglioti, L. Cavazzini, E. Cioni, A. De Marchi, G. Fattorini, A. Galli eds, exhibition catalogue [Siena 2010], Milano, 2010, pp. 142-147), in cui si tratta anche dell'*Assunta* di Camollia, della quale avevo riassunto peraltro le vicende trattando della sua "replica" vecchiettesca pientina (G. Fattorini, *Pio II e la Vergine di Camollia (l'Assunta di Simone Martini, la pala del Vecchietta per Pienza e una cappella di Antonio Miraballi Piccolomini)*, in *Pio II Piccolomini: il Papa del Rinascimento a Siena*, conference proceedings [Siena 2005], F. Nevola ed., Siena, 2009, pp. 324-353). A questi contributi si può fare riferimento anche per l'ampia bibliografia, da integrare con ulteriori voci recenti: M. Israëls, *Painting for a Preacher: Sassetta and Bernardino da Siena*, in *Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece*, M. Israëls ed., 2 voll., Florence-Leiden, 2009, 1, pp. 121-139; E. Penserini, *Per donna Onesta: la Madonna della cintola di Andrea di Bartolo, due documenti e nuove riflessioni*, «Notizie da Palazzo Albani», 39, 2010, pp. 5-28; G. Fattorini, *Il Polittico di Santa Petronilla di Sano di Pietro*, in *Sano di Pietro nel sesto centenario della nascita: qualità, devozione e pratica nella pittura senese del Quattrocento*, conference proceedings (Siena-Asciano 2005), G. Fattorini, A. Angelini, A.M. Guiducci, W. Loseries eds, Siena– Cinisello Balsamo, 2012, pp. 186-209, in particolare pp. 193-194, 198-199 note 32-33; M. Israëls, *La decorazione pittorica dell'Antiporto di Camollia, di Porta Romana e di Porta Pispini a Siena*, in *Fortificare con arte. Mura, porte e fortezze di Siena nella storia*, E. Pellegrini ed., Siena, 2012, pp. 200-219 (in particolare pp. 201-207); L. Syson, D. Sallay, R. Billinge, C. Campbell, *The reconstruction of Matteo di Giovanni's Asciano altarpiece*, pubblicato online nell'agosto 2013 <<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/research/matteo-di-giovanni-lost-altarpiece-for-sant-agostino-asciano>>; G. Fattorini, in *The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti*, C.B. Strehlke, M. Brügggen Israëls eds, Milano-Firenze, 2015, pp. 433-437 n. 66; D. Sallay, *Corpus of Sieneese Paintings in Hungary 1420-1510*, Firenze, 2015, pp. 80-87 n. 2.
- 2 Per la tavola di Domenico di Bartolo (ora conservata nello spazio museale attiguo alla chiesa di San Raimondo al Refugio a Siena): A. Galli, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello*, pp. 284-285 n. C.39. Sul dipinto di Matteo di Giovanni ha di recente scritto più volte S. Cardarelli: *Matteo di Giovanni nella Diocesi di Grosseto: nuove ipotesi e spunti di riflessione*, in *Contributi per l'Arte in Maremma: Arte e Storia nella Maremma Antica*, 1, O. Bruschetti ed., Roma 2009, pp.187-198; Eadem, *The Cathedral, the Church and the City: Celebrating Saints in the Statutes of Southern Tuscan Cities*, in *Art and Identity: Visual Culture, Politics and Religion in the Middle*

- Ages and the Renaissance*, S. Cardarelli, E. J. Anderson, J. Richards eds, Newcastle, 2012, pp. 48-52; Eadem, *Matteo di Giovanni and the Civic Patrons of Southern Tuscany*, in *Visual Exports/Imports: New Research on Medieval and Renaissance European Art and Culture*, E.J. Anderson, J. Farquhar J. Richards eds, Newcastle, 2012, pp. 101-104; Eadem, *Opere quattrocentesche nella cattedrale di Grosseto: committenti e antichi restauri*, in *Contributi per l'arte in Maremma. III. Restauri e valorizzazione del patrimonio artistico*, O. Bruschetti ed., Grosseto – Arcidosso, 2013, pp. 85-129, in particolare pp. 94-97, 102-103.
- 3 M. Boskovits, *Gemäldegalerie Berlin. Katalog der Gemälde. Frühe Italienische Malerei*, Berlin, 1988, pp. 153-155 n. 63. Il successivo elenco di repliche per devozione privata aggiunge un paio di numeri a quello che avevo sinteticamente messo a punto qualche tempo fa (Fattorini, *Il Polittico di Santa Petronilla*, p. 199 nota 33). Merita ribadire che l'Assunta di Giovanni di Paolo già nella raccolta Servanzi Collio di San Severino Marche non dovette nascere come dipinto da devozione privata; avendola esaminata a Roma nel marzo del 2012, posso confermare quanto detto quando ebbi a schedarla in *Da Jacopo della Quercia a Donatello* 2010, pp. 160-161, n. B6: deve trattarsi del frammento di una pala d'altare originariamente di maggiori dimensioni e quanto mai rimaneggiata e restaurata nella carpenteria (ciò non permette di stabilire con certezza se fosse una tavola isolata col coronamento mistilineo di gusto tardogotico o addirittura il centro di un polittico).
 - 4 B. Bongianino-Polton, *Deux œuvres de Pietro di Giovanni d'Ambrogio au Keresztény Múzeum d'Esztergom*, «Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae», 36, 1993, pp. 41-55 e in ultimo Sallay, *Corpus of Sienese Paintings in Hungary*, pp. 80-87 n. 2.
 - 5 De Marchi, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello*, pp. 158-159 n. B6; Idem, *Sano di Pietro prima della Pala dei Gesuati e il "Maestro dell'Osservanza": aporie di una doppia identità*, in *Sano di Pietro nel sesto centenario*, p. 60; Fattorini, *Il Polittico di Santa Petronilla*, p. 199 nota 33. La tavola era attribuita in passato al Maestro dell'Osservanza, ormai da identificare nel giovane Sano di Pietro: M. Falcone, *La giovinezza dorata di Sano di Pietro. Un nuovo documento per la 'Natività della Vergine' di Asciano*, «Prospettiva», 138, 2010, pp. 28-34.
 - 6 P. Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena: i dipinti*, ed. Genova, 1990, p. 186 n. 227, da integrare con i recenti richiami di Andrea De Marchi (in *Da Jacopo della Quercia a Donatello*, p. 158; *Sano di Pietro*, p. 60 e p. 241 tav. 17a).
 - 7 A. Venturi, *Una preziosa anconetta di Giovanni di Paolo*, «L'Arte», 34, 1931, pp. 43-47. L'Assunta – che ho avuto modo di citare recentemente: G. Fattorini, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello*, p. 160 – è attestata a Monaco di Baviera nel 1927, come di proprietà di Julius Böhrer (D. Sallay, *Giovanni di Paolo*, in *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon*, 55, München-Leipzig, 2007, p. 60), e nel 1929, quando era presso A.S. Drey (lo si dice nella foto del dipinto conservata alla Witt Library di Londra dove sono fornite le misure: cm. 75 x 52; sono grato a Dóra Sallay per queste notizie). Pochi anni dopo Venturi, nel citato articolo, l'avrebbe menzionata come di una collezione romana; dalle informazioni annesse all'immagine del dipinto conservata nella Fototeca Zeri di Bologna (scheda n. 16631), si intende che il proprietario romano era Giuseppe Grassi e si ricorda che nel 1947 la tavola sarebbe appartenuta quindi alla marchesa Negrotto Cambiaso di Genova.
 - 8 C. Brandi *Giovanni di Paolo*, Firenze, 1947, p. 97, fig. 99; B.B. Fredericksen, F. Zeri, *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Cambridge, 1972, p. 160; J.K. Kettlewell, *The Hyde collection catalogue*, Glen Falls, 1981, p. 27. All'attribuzione a Pellegrino di Mariano non crede Dóra Sallay, che ha dedicato importanti studi a questo maestro senese (si veda per il momento Sallay, *Corpus of Sienese Paintings in Hungary*, pp. 156-170).

- 9 A. Sanna, *Catalogo del Museo Casa Rodolfo Siviero di Firenze: pitture e sculture dal medioevo al Settecento*, Firenze, 2006, pp. 75, 78, fig. 13.
- 10 Per l'attribuzione di Zeri, si veda la nota sul verso della fotografia schedata sotto il numero 17700 nella fototeca del grande conoscitore, ora dell'Università di Bologna. Per l'*Annunciazione* firmata e datata «OPVS.IOH/ANIS.LOTTI/DE SENIS./ M^o.CCCCL/XXXX.IIIII»: Anderson Galleries, *Illustrated catalogue of the extraordinary collection of art treasures and antiquities acquired during the past year by Professor Commendatore Elia Volpi*, catalogo della vendita, New York, 1917, lotto 437. Sostanzialmente dimenticato dalla storiografia artistica degli ultimi decenni, Giovanni di Lotto è personaggio ancora da studiare, che dovette appartenere, insieme con Pietro Orioli e Guidoccio Cozzarelli, al giro del maturo Matteo di Giovanni, come accenna giustamente Dóra Sallay (*Corpus of Sienese Paintings in Hungary*, p. 247 nota 11).
- 11 L. Syson, in *Renaissance Siena. Art for a City*, exhibition catalogue (Londra 2007-2008), L. Syson, ed., London 2007, pp. 132-133 n. 22; Fattorini, *Pio II e la Vergine di Camollia*, p. 328 fig. 5, pp. 346-347 nota 5.
- 12 É. Gaillard, *Sano di Pietro 1406-1481. Un peintre Siennois au XV^e siècle*, Chambéry, 1923, p. 158 e tav. 21. In assenza di un riferimento più preciso, sospetto che la nostra *Assunta* possa essere identificata nel «dipinto su tavola a forma di tabernacolo in cornice dorata, scuola senese del Sec. XIV, "Madonna e Angioli", con aureole dorate», registrato nel 1928 nell'inventario *post mortem* dei beni esistenti nella villa di Charles Loeser, tra le opere ubicate nella sala delle maioliche e appartenenti alla vedova Olga Lebert Kaufmann; C. Francini, *L'inventario della collezione Loeser alla villa Gattaia*, «Bollettino della società di studi fiorentini», 6, 2000, pp. 95-127, in particolare p. 100, n. 8.3. La tavola di Sano di Pietro non è neppure tra le opere appartenute a Charles Loeser che, a una ventina d'anni dalla sua scomparsa, gli eredi misero in asta da Sotheby's (*Catalogue of old master paintings including the property of the late Charles Loeser*, Londra, 9 dicembre 1959, pp. 3-22).
- 13 R. van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting. IX. Late Gothic Painting in Tuscany*, The Hague, 1927, pp. 523-524.
- 14 B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford, 1932, p. 499 (con l'ubicazione ancora a Firenze nella collezione di Charles Loeser, che pure era morto nel 1928); Idem, *Pitture italiane del Rinascimento*, Milano, 1936, p. 429; Idem, *Italian Pictures of the Renaissance. Central Italian & North Italian Schools*, 3 voll., London 1968, 1, p. 375 (ormai come "Florence, Loeser Collection (ex)").
- 15 Fattorini, *Il Polittico di Santa Petronilla*, pp. 193, 199 nota 33.
- 16 Su questo difetto dei pittori senesi tra Trecento e Quattrocento (e che vale però anche per i loro colleghi fiorentini, con particolare riferimento alle ultime generazioni giottesche) ha detto per esempio L. Bellosi (*La ripresa tardogotica in Toscana e a Siena*, in *Il Gotico a Siena: miniature pitture oreficerie oggetti d'arte*, exhibition catalogue [Siena 1982], Firenze 1982 p. 292).
- 17 Per la corretta ricostruzione della giusta successione delle scene della predella della pala dell'Arte della Lana (da cui si intende ancora meglio la passione del giovane Sassetta per la tridimensionalità) e l'anticipazione della data di esecuzione: M. Israëls, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello*, pp. 222-231 n. C.17.
- 18 Per i riferimenti bibliografici si veda *supra* nota 5.
- 19 Per l'*Assunta* della Pinacoteca di Siena si veda *supra* nota 6.

- 20 G. Milanese, *Documenti per la storia dell'arte senese*, 3 voll., Siena 1854-1856, 2, p. 257.
- 21 Su questi argomenti (affreschi dell'ospedale e predella di Sano di Pietro), oltre a una mia breve sintesi (Fattorini, *La lezione trecentesca*, pp. 145-147), mi limito per brevità a ricordare il fondamentale contributo di H.B.J. Maginnis (*The Lost Façade Frescoes from Siena's Ospedale di S. Maria della Scala*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 51, 1988, pp. 180-194) in cui sono peraltro elencate le molte fonti che trattano del ciclo, e rimando, anche per la corposa bibliografia, alla recenti schede di Wolfgang Loseries (in *Maestri senesi*, pp. 124-131 n. 21) e Andrea De Marchi (in *Da Jacopo della Quercia a Donatello*, pp. 170-173 n. B.10): il primo crede alla presenza anche di una quinta scena con l'Assunzione nel ciclo originario trecentesco, mentre il secondo ritiene che questa non vi fosse e Sano avesse offerto nella predella un adattamento del prototipo martiniano di Camollia.
- 22 Lo notava già Maginnis, *The Lost Façade Frescoes*, p. 193.
- 23 Per la possibilità che la reliquia del frammento della cintura abbia giustificato l'aggiunta al ciclo di una scena dell'Assunzione: D. Norman, *Siena and the Virgin. Art and politics in a late medieval city state*, New Haven – London, 1999, pp. 99-101. Per le reliquie acquistate dall'ospedale nel 1359 (con accenni all'ostensione nella ricorrenza mariana del 25 marzo): *L'Oro di Siena. Il Tesoro di Santa Maria della Scala*, exhibition catalogue (Siena 1996), L. Bellosi ed., Ginevra-Milano, 1996, in particolare i saggi di Isabella Gagliardi e Giovanna Derenzini alle pp. 49-78.
- 24 L. Ghiberti, *I commentarii* (1448-1454), L. Bartoli ed., Firenze, 1998, pp. 88, 89. Girolamo Macchi (come trascritto in Maginnis, *The Lost Façade Frescoes*, pp. 185-186 nota 21) cita le cinque storie, credendo che fossero state dipinte nel 1481, stile senese, da Battista e Onofrio di Frosino, che in realtà si occuparono solo di un restauro al ciclo trecentesco, per il quale ebbero pagamenti nel 1482: non è escluso che in tale occasione il "difficile" soggetto del *Ritorno della Vergine alla casa dei genitori* possa essere stato convertito in *Visitazione*, come detto in passato: G. Fattorini, *Pietro Orioli e un modello trecentesco da reinterpretare: la Visitazione per Campiglia d'Orcia*, in *Sacro e profano nel Duomo di Siena*, «Quaderni dell'Opera», 10-12, 2006-2008, pp. 210-212.
- 25 Sul ciclo della sagrestia del Duomo ha scritto recentemente W. Loseries (*Gli affreschi di Benedetto di Bindo nella sagrestia del duomo*, in *Le pitture del Duomo di Siena*, Cinisello Balsamo, 2008, pp. 98-107, in particolare pp. 104-107).
- 26 Le repliche di secondo Trecento (Lippo di Vanni e Bartolo di Fredi su tutti) sono ben note alla bibliografia sull'argomento (si vedano le voci citate alla precedente nota 21). Quanto al problema dell'adattamento dell'episodio verticale dell'Assunzione a un formato orizzontale, nel caso di cicli narrativi mariani, direi che i pittori senesi non avevano mancato di cercare soluzioni. Lo dimostra Taddeo di Bartolo, inserendo nelle *Storie della Vergine* della Cappella dei Signori nel Palazzo Pubblico di Siena (1406-1407; si vedano per tutti: G. Solberg, *Taddeo di Bartolo: his life and work*, Ph.D. dissertation [New York University, 1991], Ann Arbor 1992, pp. 961-1017; Norman, *Siena and the Virgin*, pp. 197-207) il curioso e raro episodio del *Cristo che solleva Maria dal sepolcro*: una scena da fare seguire alla *Dormitio* e al *Funerale della Vergine*, come vera e propria alternativa all'Assunzione (qui assente), tanto per il formato quanto per il contenuto: la figura del Figlio che appare a stringere le braccia della Madre per alzarla dal sepolcro e tirarla in cielo allude infatti con estrema chiarezza al futuro dogma cattolico della Madonna assunta, popolarissimo nell'Occidente cristiano medievale e tanto più a Siena. Mi chiedo tuttavia se una invenzione iconografica e compositiva tanto acuta e intelligente si debba davvero a un pittore fedele alla tradizione come Taddeo di Bartolo (che

- pure ebbe ad adottarla nelle *Storie della Vergine* della sagrestia di San Francesco a Pisa del 1397 e in un frammento di predella ora nella Pinacoteca Vaticana; Solberg, *Taddeo di Bartolo*, pp. 754-757, 1135-1137, nonché da ultimo G. Solberg, *The Painter and the Widow: Taddeo di Bartolo, Datuccia Sardi Da Campiglia, and the Sacristy Chapel in S. Francesco, Pisa*, «Gesta», 49, 2010, pp. 53-74, in particolare pp. 65-68) o non possa derivare più verosimilmente da un prototipo di primo Trecento andato perduto e a noi ignoto. E in tal senso viene da pensare all'enorme talento inventivo di Ambrogio Lorenzetti.
- 27 È quanto crede anche Andrea De Marchi, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello*, p. 172.
- 28 Si veda quanto scritto da Machtelt Israëls (*Un segno di alleanza: la Natività della Vergine del Maestro dell'Osservanza (1437-1439)*), in *Capolavori ritrovati in terra di Siena. Itinerari d'autunno nei Musei senesi*, exhibition catalogue [Asciano-Siena 2005-2006], L. Bellosi, G. Fattorini e G. Paolucci eds, Cinisello Balsamo 2005 pp. 16-27) a proposito della pala della *Natività della Vergine* che i documenti attestano ormai eseguita nel 1439 da Sano di Pietro per la Collegiata di Asciano (Falcone, *La giovinezza dorata di Sano di Pietro*, pp. 28-34), confermando conseguentemente alla prima attività del nostro pittore il catalogo del Maestro dell'Osservanza.
- 29 La pala di San Quirico d'Orcia attende ancora uno studio accurato; di seguito rammento qualche citazione bibliografica: H. van Os, *Sieneze Altarpieces 1215-1460: form, content, function*, 2 voll., Groningen 1984-1990, 2, pp. 199, 206 fig. 214; K. Christiansen, in *La pittura senese nel Rinascimento 1420-1500*, traduzione italiana del catalogo della mostra *Painting in Renaissance Siena 1420-1500* (New York 1988-1989) K. Christiansen, L.B. Kanter, C.B. Strehlke, eds, Siena - Cinisello Balsamo, 1989, p. 163 n. 18b; L. Paardekooper, *Pittura e carpenteria tra retrospettiva e sperimentazione pragmatica*, in *Sano di Pietro nel centenario* cit., p. 151.
- 30 Per le vicende dell'*Incoronazione della Vergine* di Porta Romana e la questione della fortuna, anche in questo caso, del possibile prototipo martiniano: Israëls, *La decorazione pittorica dell'Antiporto di Camollia*, pp. 207-211. Il tema merita tuttavia di essere ulteriormente approfondito, prendendo spunto almeno dal sempre utile repertorio di immagini senesi dell'*Incoronazione della Vergine* raccolto da Henk van Os (*Sieneze Altarpieces* cit., 2, pp. 153-161).
- 31 Per il successo della pala centinata nella pittura senese del secondo Quattrocento: L. Paardekooper, *Matteo di Giovanni e la tavola centinata*, in *Matteo di Giovanni e la pala d'altare nel senese e nell'aretino 1450-1500*, conference proceedings (Sansepolcro 1998), D. Gasparotto, S. Magnani eds, Montepulciano, 2002, pp. 19-47 (in particolare pp. 22-23 per l'ipotesi che il formato dell'*Assunta* di Camollia abbia avuto un ruolo nella genesi di questo tipo di pala d'altare).



Fig. 1: SANO DI PIETRO, *Assunzione della Vergine*, 1470-1480. Collezione privata, courtesy Matteo Lampertico (già Firenze, Charles Loeser)



Fig. 2: SANO DI PIETRO, Polittico di Santa Petronilla, 1479. Siena, Pinacoteca Nazionale



Fig. 3: SANO DI PIETRO, *Miracolo del toro del Monte Gargano* (particolare della predella del Polittico di Santa Petronilla, 1479). Siena, Pinacoteca Nazionale

Fig. 4: SANO DI PIETRO, *Samaritana al pozzo* (particolare della predella del Polittico di Santa Petronilla, 1479). Siena, Pinacoteca Nazionale



Fig. 5: STEFANO DI GIOVANNI DETTO IL SASSETTA (con un restauro di Girolamo di Benvenuto), *Assunzione della Vergine*, 1435 circa. Già Berlino, Kaiser Friedrich Museum

Fig. 6: SANO DI PIETRO, *Assunzione della Vergine*, 1440-1444. Milano, collezione privata.

Fig. 7: SANO DI PIETRO, *Assunzione della Vergine*, 1445 circa. Siena, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 8: SANO DI PIETRO, *Assunzione della Vergine*, 1448-1452. Altenburg, Lindenau-Museum

Fig. 9: SANO DI PIETRO, *Assunzione della Vergine* (particolare della Pala di San Quirico d'Orcia), 1462-1470. San Quirico d'Orcia, Collegiata



Fig. 10: GREGORIO DI CECCO DI LUCA (?), *Assunzione della Vergine*, 1420 circa. Berlino, Gemäldegalerie

Fig. 11: PIETRO DI GIOVANNI D'AMBROGIO, *Assunzione della Vergine*, 1437-1440. Esztergom, Keresztény Múzeum

Fig. 12: GIOVANNI DI PAOLO, *Assunzione della Vergine*, 1450 circa. Ubicazione ignota (già Roma, collezione Grassi)

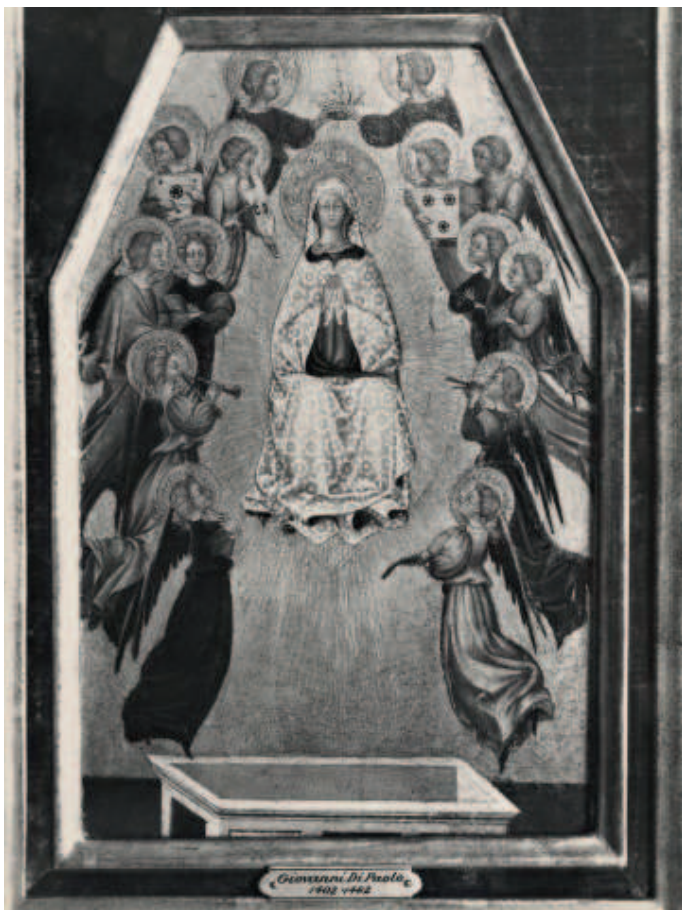


Fig. 13: PELLEGRINO DI MARIANO (?), *Assunzione della Vergine*, 1450-1465. Glens Falls, Hyde Collection

Fig. 14: MATTEO DI GIOVANNI (bottega), *Assunzione della Vergine*, 1455-1470. Firenze, Museo di Casa Siviero

Fig. 15: MATTEO DI GIOVANNI (bottega), *Assunzione della Vergine con un santo francescano (Bernardino da Siena?)*, 1480-1485. Collezione privata