

Predella journal of visual arts, n°37, 2015 - Miscellanea / *Miscellany* ■

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, Neville Rowley, Francesco Solinas, Riccardo Venturi

Coordinamento editoriale / *Editorial Assistant:* Paolo di Simone

Impaginazione / *Layout:* Nikhil Das, Giulia Del Francia

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Emanuele Zappasodi

Corpus of Sienese Paintings in Hungary, 1420-1510

Recensione a Dóra Sallay,
Corpus of Sienese Paintings in Hungary, 1420-1510,
Firenze, Centro Di, 2015, 368 pp., € 130,
ISBN 9788870385106

Review of the catalogue of Sienese early Renaissance paintings (1420-1510) in Hungarian museums and collections, written by a renowned specialist in the field, Dóra Sallay. The volume contains notable historical and critical novelties, and it will be followed by two other catalogues, dedicated respectively to late Medieval and late Renaissance paintings.

Frutto maturo di anni di ricerche sulla pittura senese del Rinascimento, il volume inaugura un progetto editoriale ambizioso dedicato al nutrito *Corpus of Sienese Paintings in Hungary*. A questa prima uscita che indaga sistematicamente le opere scalabili lungo tutto il Quattrocento, seguiranno altri due volumi, il primo incentrato sui dipinti databili tra il 1250 e il 1420, il secondo su quelli realizzati tra il 1510 e il 1650.

In apertura un saggio corposo dedicato alla storia della collezione, premessa indispensabile al catalogo ragionato dei dipinti, chiarisce le vicende che hanno preceduto e seguito l'ingresso delle opere nei musei pubblici ungheresi. Il nucleo più consistente era stato riunito da Johann Anton Ramboux nella prima metà dell'Ottocento e dopo la sua morte raggiunse l'Ungheria grazie all'acquisto da parte di Arnold Ipolyi. Entrambi, pur animati da sensibilità e finalità molto diverse, ebbero un'importanza capitale nella costituzione del *corpus* di dipinti discussi nel volume, come dimostra lo spazio preponderante dedicatogli nel saggio.

L'instancabile attività disegnativa del Ramboux documenta in maniera straordinaria il suo interesse per i primitivi, incoraggiato certo dai contatti con l'ambiente nazareno tra Lazio e Umbria e dai legami con Johann Friedrich Böhmer, Johann David Passavant e Carl Friedrich von Rumhor, debitamente ricostruiti nel testo. La Sallay mette a fuoco con grande efficacia la sua consuetudine con le figure di spicco dell'Istituto di Belle Arti di Siena (Francesco Nenci, Gaetano e Carlo Milanesi, Carlo Pini) e la pratica assidua con le importanti novità editoriali di quegli'anni (i testi del Romagnoli e del Gaye) che poterono favorire la predilezione verso la pittura senese di cui fu un profondo conoscitore¹.

La finalità essenzialmente commerciale che animò verso il 1837-1838 la sua imponente collezione, riunita in massima parte alla fine dell'ultimo soggiorno italiano (1833-1842)² – speso a documentare graficamente opere anteriori al Cinquecento, tra Veneto, Marche, Umbria e Toscana – ha finito per condizionare significativamente il nucleo di dipinti senesi conservato in Ungheria, costituito principalmente da opere di piccole dimensioni e frammenti di polittici, che nei suoi piani avrebbero dovuto garantire le risorse necessarie a finanziare la dispendiosa attività grafica³. Tornato in Germania nel 1843, Ramboux divenne curatore del Wallraf-Richartz Museum di Colonia, pubblicando nel ventennio successivo numerose litografie tratte dai disegni realizzati durante il soggiorno in Italia. La maggior parte della collezione fu dispersa in realtà solo un anno dopo la sua morte, all'incanto presso Heberle (Lempertz), il 23 maggio 1867. Alcune opere furono acquisite dal Wallraf-Richartz Museum, altre da T.W. Jackson per la sua raccolta di Oxford, altre ancora finirono nel G.W. von Heukelum di Utrecht, ma la maggior parte dei primitivi, circa novanta, fu acquistata, come detto, da Arnold Ipolyi (1823-1886), allora canonico di Eger.

Di questo instancabile patrono delle arti, membro dell'Accademia ungherese delle scienze, protettore e mecenate, la Sallay delinea un ritratto vivido da cui emerge il carattere polimorfo degli interessi che spaziavano dall'etnografia, all'archeologia cristiana, all'arte e all'architettura medievale, favoriti da stimolanti frequentazioni intessute fin dagli anni universitari a Vienna, di cui si dà conto nel saggio. È però nel cuore degli anni sessanta del secolo che si concentrano gli interessi dell'autrice: è questo il periodo in cui Ipolyi fu maggiormente coinvolto nella vita accademica ungherese, dopo che l'arcivescovo di Eger gli offrì il canonicato della città. Dal 1863 Ipolyi dispose di entrate più cospicue da destinare all'acquisto di dipinti per la sua collezione, indagata solo episodicamente dalla critica prima delle ricerche della Sallay. Passo dopo passo sono ricordate le acquisizioni che si susseguirono fino all'incanto Ramboux, che doveva presentarsi ai suoi occhi come un'occasione impagabile per soddisfare la vocazione onnicomprensiva della raccolta. Giunsero così in Ungheria oltre sessantacinque dipinti italiani, alcuni dei quali di straordinaria importanza, come i frammenti del polittico di Monte Oliveto di Spinello Aretino e la Tebaide dell'Angelico e, tra i senesi, la *Vergine col Bambino* frammentaria di Ambrogio Lorenzetti, i *Due profeti* di Bartolomeo Bulgarini e l'*An-nunciazione* di Bartolo di Fredi.

Nel testo emerge con chiarezza la finalità didattica e pubblica della collezione Ipolyi, inquadrata entro un progetto più ampio, lucidamente delineato in un discorso tenuto dinanzi alla grande assemblea della società di San Ladislao a Esztergom nel 1867, in cui, tra l'altro, è rimarcata l'esigenza della creazione dei musei cri-

stiani, pensati con un chiaro intento educativo per i fedeli, ispirandosi ad analoghi modelli europei, come il museo di Colonia. Un programma vero e proprio che nel culto delle vestigia del passato individuava un viatico per la rinascita intellettuale e spirituale della nazione, cui Ipolyi fu molto sensibile, come sintetizza il motto *Deus et Patria* adottato nel 1872, anno in cui donò i pezzi più significativi della sua collezione, già parzialmente esposta al pubblico nel seminario cittadino, alla neonata Országos Képtár di Pest – dalla quale nascerà più tardi il Szépművészeti Múzeum – fondata in seguito all'acquisto del governo della straordinaria collezione Esterházy. L'acquisizione suggellò il nuovo *status* di seconda capitale dell'Impero vissuto da Pest dopo il 1867, a seguito della politica di compromesso con l'Austria. La donazione Ipolyi, "a Gift to the Nation", avrebbe integrato la raccolta Esterházy, sostanzialmente sprovvista di primitivi.

Il resto della collezione fu trasferito nel 1886 a Nagyvárad, dove rimase fino all'inaspettata invasione della Romania nella Grande Guerra. Nel 1920, dopo varie vicissitudini, fu ricoverata al Keresztény Múzeum di Esztergom. Qui integrò la raccolta del primate János Simor (1813-1891), riunita a partire dagli anni del suo episcopato a Győr e notevolmente arricchita in seguito all'acquisto (1878) della collezione del canonico Raffaele Bertinelli (1802-1878), composta da sessanta dipinti in prevalenza reperiti sul mercato romano. Quest'ultima, già oggetto di uno studio specifico da parte della Sallay⁴, rispecchiava il carattere zelante del canonico, che l'aveva pensata per la propria edificazione spirituale e dunque per una fruizione rigorosamente privata, antitetica rispetto alla sensibilità e alle idee di Ipolyi e Simor. La raccolta suscitò gli interessi di collezionisti e direttori di musei – tra i quali Otto Mündler, Charles Eastlake, Nicholas Wiseman, arcivescovo di Westminster, Josip Juraj Strossmayer, vescovo di Djakovo, e la granduchessa di Russia Maria Nikoloievna – ma fu Simor ad acquisirla ed esporla nel Keresztény Múzeum di Esztergom, già aperto al pubblico da qualche anno. L'acquisto va letto in continuità con gli insegnamenti di Ipolyi che dovettero influenzare il primate, anche se non si conosce molto del rapporto tra i due. Un ruolo fondamentale nella trattativa lo rivestì, infatti, Béla Tárkányi, canonico di Eger e collezionista poco noto, legato da profonda amicizia proprio ad Arnold Ipolyi, che di fatto è il vero ispiratore del *Corpus of Sienese Paintings in Hungary*.

La discussione sulle vicende collezionistiche è seguita dal catalogo sistematico dei dipinti. Le opere sono scalate cronologicamente, proponendo un racconto per immagini degli svolgimenti della pittura senese da Sassetta a Girolamo di Benvenuto. Sono schedati trentatré *panel paintings* realizzati da sedici differenti personalità. Di ogni maestro il volume offre un profilo biografico snello ma completo, chiuso da una bibliografia selezionata piuttosto densa. Le opere sono illu-

strate da buone riproduzioni a colori; in bianco e nero tutti i retri delle tavole - anche quelli parchettati o trasportati - e i punzoni. In apertura ogni scheda ricorda schematicamente le misure della superficie dipinta, del supporto comprensivo di cornici originali, e dello spessore delle tavole, un dato non sempre segnalato in simili imprese editoriali, rivelatore dell'interesse dell'autrice per tutti i dati materiali delle opere. Seguono poi le informazioni sulla provenienza, sulle esposizioni temporanee e sulla documentazione presente sul retro dei dipinti (scritte, timbri, cartellini, ceralacche, quest'ultime riprodotte se di particolare interesse). Il commento vero e proprio è preceduto da puntuali annotazioni tecniche: i supporti, le condizioni di conservazione della superficie pittorica, la *varietas* della lavorazione delle lamine metalliche sono analizzate con una messe di argomentazioni che rischiano talvolta di sopraffare il lettore, ma si rivelano uno di pregi più evidenti del volume.

Nella natura stessa di un *corpus* sistematico, emergenze eccezionali si accompagnano a una produzione più ordinaria (cat. nn. 13, 15, 19, 25), talvolta di bottega (cat. nn. 6, 7, 10), che tuttavia consente scandagli su questioni specifiche, tecniche, conservative, iconografiche, di volta in volta messe in luce.

Aprire il catalogo nel miglior modo possibile la splendida *Visione di Tommaso d'Aquino* (cat. n. 1), scomparto della predella della pala del Corpus Domini dipinta dal Sassetta tra il 1423 e il 1425 per l'Arte della Lana. Gli studi di Machtelt Israëls hanno chiarito molti aspetti materiali e iconografici di questa macchina lignea, esposta su un altare posticcio nella piazza antistante il palazzo dell'Arte solo durante la festività del Corpus Domini⁵. La lucidità tutta empirica con cui è reso l'interno conventuale, perlustrato con affondi spaziali acerbi quanto ambiziosi, memori dell'esempio dei fratelli Lorenzetti⁶, si accompagna a stesure vellutate e all'uso sapiente delle lamine metalliche, concentrate nella vetrata in argento della biblioteca, nel fondo oltre l'orto arato dietro al chiostro e nell'*antependium* trapuntato dell'altare a sinistra, realizzato con lacca rossa a sgraffito sull'oro. Il suo effetto prezioso è un po' depresso nella foto pubblicata nel volume, che si riscatta però grazie agli ingrandimenti in bianco e nero del finto polittico e della visione celestiale che lo sovrasta, realizzati sulla lamina incisa e dipinta.

Un altro caso rilevante è il *Ritratto della Vergine* (cat. n. 3) di Pietro di Giovanni Ambrosi conservata al Keresztény Múzeum di Esztergom (fig. 1). In questo capolavoro tagliente e inquieto, l'immagine mariana isolata, piuttosto insolita, ma ben comparabile con un dipinto di Lorenzo Monaco al Rijksmuseum di Amsterdam – riprodotto nella scheda – è una replica libera e ridotta delle immagini acheropite romane, come quella dell'Aracoeli. Il taglio ravvicinato suscita un coinvolgimento diretto e intimo del fedele e soddisfa pienamente la funzione propria dell'*An-*

dachtsbild, condivisa da altre immagini mariane dipinte a Siena, come la tavola di Domenico di Bartolo già in San Romualdo e quella, dal taglio più dilatato, di Matteo di Giovanni nel Duomo di Grosseto⁷. Il raffinato intarsio a finti marmi del tergo dell'opera, che doveva evidentemente poter essere maneggiata e ammirata anche sul retro, mi pare ne escluda un'originaria relazione con un'immagine di San Luca - forse una statua - adombrata pur con estrema cautela nel testo.

Dello stesso Ambrosi, sempre a Esztergom, la malconcia *Assunzione della Vergine* (cat. n. 2) è un esempio paradigmatico dell'acribia profusa nella mappatura delle condizioni conservative delle opere discusse, che consente una lettura più serena anche per un dipinto ormai fortemente compromesso come questo. Il fascino dei profili unghiati degli Angeli e del paesaggio sassettesco può ancora intuirsi sotto le estese ridipinture che interessano l'intera superficie, ridorata nella parte alta, mossa dalle razzature – tutte di restauro – promananti dal Dio Padre che plana sopra la Vergine.

L'indagine puntuale dei dati materiali si rivela uno strumento formidabile per ricostruire i complessi originari, poi smembrati, da cui provengono molte delle opere discusse, per lo più frammenti. Di questi recuperi sono pubblicate ricostruzioni grafiche suggestive estremamente precise. In questo senso, un caso magistrale è offerto dal *San Matteo* del Szépművészeti Múzeum (cat. n. 12), opera tarda di Giovanni di Paolo, collegata da tempo al *San Luca*, al *San Giovanni* e al *San Marco* rispettivamente nell'Art Museum di Seattle, nello Stichting Collectie P. en N. de Boer di Amsterdam e nella Pinacoteca Nazionale di Siena (fig. 2). La serie doveva essere completata al centro da un *Cristo Benedicente* perduto, secondo una tipologia iconografica che rimonta al secolo precedente – dal Lorenzetti ad Andrea di Bartolo – anticipata dallo stesso Giovanni nelle cuspidi già in collezione Toscanelli, oggi nella raccolta Salini a Gallico⁸. Da queste ultime la serie ungherese si differenzia per l'altezza scalare delle tavole, collocate in origine sotto una nicchia lunettata, un arrangiamento particolarmente fortunato a Siena nel corso del Quattrocento. Prima di essere dipinte le tavole furono dotate di cornice solo lungo i timpani e sulle brevi sezioni orizzontali ai lati di questi, mentre i margini verticali furono gessati e incisi per delineare l'area da dorare. Se ne deduce che i lati lunghi furono muniti di cornici solo dopo aver terminato la stesura pittorica e che i cinque pannelli dovevano essere contigui e ricevere una cornice comune, come negli *Evangelisti* di Martino di Bartolomeo della Pinacoteca Nazionale di Siena (inv. 110). Queste tavole non erano quindi cuspidi libere di un polittico – altrimenti munite di cornice su tutti i lati prima della gessatura – ma sormontavano una pala d'altare a coronamento orizzontale. Una continuità stilistica impressionante, sostanziata in catalogo da confronti parlanti, li lega alla *Grande Maestà*

della Pinacoteca di Siena, oggi sormontata da un'*Annunciazione* lunettata, pure di Giovanni di Paolo, non pertinente al registro centrale. Sul tergo della *Maestà*, la Sallay ha messo in valore le tracce di cinque *ponticelli* destinati ad alloggiare i regoli verticali di sostegno alle cuspidi, evidentemente previste. Se allineati in asse con le tracce dei regoli, i quattro *Evangelisti* sarebbero perfettamente contigui tra loro, a ulteriore riprova dell'originaria provenienza dalla *Maestà* senese.

Ancora su Giovanni di Paolo, le osservazioni della Sallay⁹ confermano definitivamente la proposta di Laurence Kanter di una comune pertinenza della *Natività* del Keresztény Múzeum di Esztergom (cat. n. 11) e dei due *Santi* – forse Vittorino e Ansano – del Petit Palais di Avignone, accettata da Michel Laclotte e Esther Moench¹⁰. I segni di cerniere e di quattro incisioni diagonali, infatti, corrono in continuità sui retri di queste tre tavole non lasciando dubbi sulla loro provenienza da una stessa macchina lignea, di cui facevano parte, come suggerito da Federico Zeri, anche le quattro sante femminili del Metropolitan Museum di New York, collegate da Pope-Hennessy alla *Maddalena* e alla *Santa Agnese* oggi in collezione Salini¹¹. La connotazione muliebre dei pilastri lascia pensare a una destinazione femminile per questo polittico, esemplato sul modulo trecentesco delle pale dei santi avvocati, che visse una fortuna inesausta fra Tre e Quattrocento a Siena.

À rebours, risalendo fino agli anni quaranta del secolo, ancora a Esztergom si conserva della stessa mano il *Sant'Ansano che battezza i senesi* (cat. n. 9), fin dai tempi del Pope-Hennessy accostato alla *Decollazione di Ansano* della collezione Carrand al Bargello¹². Non è semplice capire la funzione originaria di questi due dipinti, ma giustamente la loro provenienza da una predella è scartata per l'andamento verticale della venatura del legno¹³. Per la Sallay il sistema di fenditure delle due tavole sembra essere correlato, così da rendere lecito prospettare che le scene fossero dipinte su un'unica tavola, non in continuità, ma separate da una cornice in aggetto che sicuramente doveva serrare il pannello di Budapest, dove si conservano tracce di barba e qualche frammento di doratura lungo i margini. Solo un'indagine radiografica potrà far chiarezza sul complesso di provenienza dei due frammenti, ma le correlazioni tra i danni del legno non mi paiono molto evidenti e non si può escludere che le scene fossero dipinte su tavole separate e si affiancassero decorando il registro basso di una struttura verticale a più ordini – che poteva includere gli episodi di *Protasio che battezza Ansano in presenza di Massima e Ansano dinanzi al giudice*, che avrebbero completato il ciclo agiografico dedicato al santo senese¹⁴ – con andamento narrativo dall'alto verso il basso. In un sistema verticale a coppie è verosimile pensare a una *Vita Icon*, ma ad eccezione della *Storie di San Nicola* di Ambrogio Lorenzetti non ci sono esempi simili per dimensioni, come opportunamente rilevato nel testo, dove si adombra pruden-

temente l'eventualità, credo molto condivisibile, che le tavole decorassero una custodia o un'urna destinata ad alloggiare una scultura o delle reliquie.

Fra i dipinti presi in esame, il nucleo più numeroso è composto da sei opere di Matteo di Giovanni realizzate nell'arco di un trentennio. In alcuni casi se ne offrono precisazioni importanti. Così per i due *Angeli* conservati al Szépművészeti Múzeum (cat. n. 21), già oggetto di intervento da parte della Sallay¹⁵ e solo di recente riconosciuti a ragione al pittore da Alessandro Angelini¹⁶. Nel *Corpus* se ne ribadisce il collegamento col *Battesimo di Cristo* del Museo Puskin di Mosca che ha permesso di recuperare la funzione dell'opera, in origine una lunetta, ed emendare la tradizionale identificazione del frammento ungherese con la raffigurazione di Raffaele e Tobio. Il *Battesimo*, oggi trasportato su tela, è stato dipinto su assi a venatura orizzontale, una caratteristica tecnica incompatibile col registro centrale di una pala d'altare, ma a Siena utilizzata di prassi per le lunette. L'impronta passante sul petto del Cristo marca la committitura tra le tavole del supporto originario, coincidente con il margine inferiore del frammento di Budapest, consentendo alla Sallay di recuperare l'esatta posizione dei due *Angeli*, suggerita anche dalla presenza di frammenti di doratura della cornice originale visibili in alto a sinistra, in prossimità dell'angolo spurio che riquadra il frammento ungherese.

Altrettanto convincenti sono le osservazioni tecniche su un'altra lunetta, quella della pala degli Innocenti dipinta da Matteo di Giovanni nel 1482 per la chiesa di Sant'Agostino¹⁷. Al Keresztény Múzeum di Esztergom se ne conserva frammentaria la parte centrale con la *Vergine col Bambino e Angeli* (cat. n. 23), affiancata in origine dal *Sant'Agostino* d'ubicazione ignota e dal *San Francesco* della collezione Saibene, mutili anch'essi. L'andamento della fascia punzonata al sommo della tavola ungherese che ritorna identica negli altri frammenti - tutti oggetto di riquadratura - consente di recuperare il profilo della lunetta, che eccedeva consistentemente il registro centrale su entrambi i lati. L'arrangiamento è frequente a Siena nel corso del Quattrocento e fu presto ripreso, pur con varianti strutturali, nel coronamento del *Battesimo di Cristo* licenziato per la cappella Orlandini a Sinalunga nel 1483 da Guidoccio Cozzarelli, oggi al Princeton University Art Museum.

Più spinosa e discussa rimane la provenienza del *San Girolamo* di Matteo di Giovanni del Keresztény Múzeum (cat. n. 20), che fa serie con il *San Nicola* del Lindenau-Museum di Altenburg, a esso speculare, e che le puntuali osservazioni della Sallay¹⁸ dimostrano senza dubbio aver decorato gli estremi di una predella, come suggerisce, tra l'altro, la doratura solo su un lato dello spessore delle tavole, rispettivamente a destra del santo di Esztergom e a sinistra del pannello di Altenburg, e la presenza sul tergo di quest'ultimo di un frammento ligneo a venatura orizzontale, resto dell'asse della predella su cui i due santi erano incollati e

inchiodati. Nel *Corpus* è solo adombrata l'ipotesi – sostenuta con maggiore forza in passato¹⁹ – di una provenienza dei due frammenti dalla pala di Sant'Agostino ad Asciano, dipinta da Matteo nel 1474 e oggi divisa tra la National Gallery di Londra, il Museum of Art di Providence, il Museo Civico Archeologico e d'Arte Sacra di Palazzo Corboli ad Asciano e la collezione Berenson, dove si conserva l'unico scomparto di predella sopravvissuto con la *Conversione di Sant'Agostino*, dall'altezza eccezionale (ca. 42.5 cm) singolarmente compatibile con quella dei due frammenti. Questi sono stati avvicinati più di recente ai *Santi Agostino, Gregorio, Margherita d'Antiochia e Caterina d'Alessandria* in collezione privata, resi noti da Eliot W. Rowlands che ne ha suggerito una comune provenienza dai pilastri laterali di una pala d'altare²⁰. Verso questa soluzione sembra incoraggiare l'altezza di questi ultimi (ca. 42.2 cm) pressoché identica a quella dei frammenti di Esztergom e Altenburg, che sono però consistentemente più larghi (25 cm ca. contro i 10.8 e gli 11.5 cm dei quattro santi) come di norma accade per gli scomparti alla base dei pilastri. Tuttavia, la proposta incontra notevoli obiezioni iconografiche e materiali – rilevate dalla Sallay – ed anche stilistiche. Mi pare davvero difficile, infatti, spiegare la presenza di estesi frammenti lignei a venatura orizzontale sul retro della *Santa Margherita* se non pensando che scandisse gli scomparti di una predella. I quattro santi, inoltre, mostrano falcature ancora tardogotiche e tenezze sassettesche, specie nelle cedevoli figure femminili, che li ancorano agli inizi degli anni sessanta, prima dei lavori di Pienza, e che sono sconosciute alle figure di Esztergom e Altenburg, paludate in panni animati da un plasticismo più accentuato che ritorna analogo nel piviale ritorto del *Sant'Agostino* di Asciano e nelle tunichette svolazzanti degli angeli intorno all'*Assunta* della National Gallery (figg. 3-4), confermandone la pertinenza dalla pala del 1474²¹.

Problematica è pure la provenienza del *Tiberio Gracco* del Maestro di Griselda (cat. n. 30), giunto al Szépművészeti dalla collezione Esterházy e parte di un ciclo più ampio di *Uomini e Donne virtuosi*, indagato di recente in maniera esaustiva da Luke Syson, Jill Dunkerton e Carol Christensen (fig. 6). I risultati più importanti delle loro ricerche riguardano l'assetto e la sequenza originaria delle tavole, affiancate tra loro per genere e spartite entro un'incorniciatura centinata²². In quell'occasione è stata anche dimostrata la provenienza Spannocchi delle tre spalliere della National Gallery di Londra con *Storie di Griselda* che danno il nome all'anonimo, già collegate al doppio matrimonio di Antonio e Giulio Spannocchi, celebrato tra il 17 e il 19 gennaio 1494, da Vilmos Tátrai che aveva ricondotto alla stessa commissione anche il ciclo dei virtuosi²³.

Tuttavia la contestualità non mi pare dimostrata dalle analogie tecniche e materiali, né dalle contiguità stilistiche rilevate in quella occasione, giustificabili in

ogni caso dalla breve distanza di tempo – non più di un anno – che separa le due imprese: credo resti ancora valido, infatti, il collegamento della serie dei virtuosi al matrimonio tra Silvio di Bartolomeo Piccolomini, nipote di Pio II, e Battista di Neri d'Aldello Placidi nel gennaio 1493. Lo lasciano pensare i crescenti ai lati delle *tabulae* con le iscrizioni metriche dei piedistalli, come argomentato efficacemente a suo tempo da Bartalini che ha ben inquadrato il ciclo, «bruciante risposta a caldo ai murali della cappella Bichi», riconoscendone, al di là delle differenze, la «fattiva intesa tra i pittori» pressati dai «tempi ristretti»²⁴ della commissione.

Nel volume, differentemente da ciò che avviene in altre biografie – magistrale quella di Pellegrino di Mariano, sul quale la Sallay ha in c.d.s. una monografia – si affronta forse un po' troppo velocemente il delicato problema della formazione del Maestro di Griselda (cfr. cat. n. 30). I passi iniziali del pittore sono talvolta interpretati nell'orbita di Francesco di Giorgio con cui collabora fattivamente in posizione subordinata nello *Scipione* del Bargello, tavola che per il forte sperimentalismo tecnico dovette avviare la serie degli *Uomini e Donne virtuosi*²⁵.

Nonostante la subalternità iniziale, il Maestro di Griselda si mostra fin da questo momento un pittore maturo, capace di meditare sul prorompente plasticismo del Signorelli come nessuno a Siena. I volumi espansi del cortonese sono declinati in un linguaggio squisito che sembra in debito con le eleganze addolcite del Perugino, tanto da suggerirne un precoce transito umbro. In questo senso è suggestiva la proposta di Roberto Longhi di riconoscerlo al fondo del *Testamento e morte di Mosè* nella Sistina, frutto della collaborazione di Signorelli e Bartolomeo della Gatta²⁶. La suggestione longhiana – che credo vada tenuta ancora aperta – è tanto affascinante quanto difficile da dimostrare, ma al di là dell'effettiva validità chiarisce in maniera perentoria la ricchezza della parlata dell'anonimo, su cui giocò un ruolo determinante anche Bartolomeo della Gatta. La luminosità crepitante e l'estro instancabile della sua pittura non può spiegarsi in altro modo e la sua formazione va letta d'un fiato con l'esempio di Bartolomeo, come ben evidenziato da Angelini che ne ha proposto un'identificazione con Pietro d'Andrea da Volterra, individuandone gli esordi nelle opere riunite sotto l'etichetta di Maestro dei putti bizzarri, di cui si può rintracciare *ab antiquo* un'attività volterrana²⁷.

Meritano qualche ulteriore osservazione i numerosissimi affondi iconografici che si susseguono tra le pagine del *Corpus*. La fortuna di alcuni temi d'origine trecentesca e quattrocentesca – dall'Assunta di Camollia (cat. n. 2) alla raffigurazione di San Bernardino (cat. n. 7) – sviscerati con dovizia, si affianca a una discussione più puntuale delle singole opere, che mette in luce le peculiari scelte figurative (cat. n. 24), propone chiarimenti sui soggetti raffigurati (cat. n. 8) e, in alcuni casi, consente di formulare nuove ipotesi sulla loro provenienza. Come nel caso del

Banchetto di Erode del Szépművészeti di Budapest (cat. n. 4) che, insieme agli scomparti conservati nel Columba Diözesanmuseum di Colonia, nel Musée des Beaux-Arts di Strasburgo, nella National Gallery of Art di Washington, nel Museo Puskin di Mosca e nel Metropolitan di New York, Lehman Collection, costituiva la predella del polittico n. 231 della Pinacoteca Nazionale di Siena²⁸, dipinto da Sano di Pietro intorno al 1447 per l'insediamento femminile agostiniano dell'Abbadia Nuova, di fondazione trecentesca ma rinnovato negli anni quaranta del secolo successivo quando era badessa Bartolomea di Domenico di Francesco, raffigurata ai piedi del Battista nel registro centrale. La preminenza accordata alle scene del Precursore e l'inconsueta enfasi tributata al suo martirio – insolitamente descritto in due scomparti – è stata spiegata in relazione al culto della decollazione del Battista documentato fin dal 1368 all'Abbadia Nuova. Qui nel Cinquecento è attestato un altare laterale dedicato proprio alla decollazione del Battista di cui si ignora l'anno di fondazione, ma è ragionevole supporre ospitasse *ab origine* il dipinto di Sano, realizzato per emulare il polittico dell'altare maggiore di Luca di Tommè, oggi in Pinacoteca Nazionale di Siena²⁹, con l'intento esplicito di presentare la committente come seconda fondatrice del monastero.

Il riconoscimento della pertinenza del *San Sigismondo* ex-Bonacossa a Milano alla predella smembrata di cui facevano parte il tondo col *Sant'Alberto di Licata* del Szépművészeti (cat. n. 18), il *San Girolamo* della Huis Bergh Foundation a 's Heerenbergh, un *Santo carmelitano* e il *San Vincenzo Ferrer* del Museum of Fine Art di Boston³⁰, apre scenari nuovi per ricostruirne la provenienza originaria (fig. 5). Proprio la sua presenza e l'intonazione marcatamente carmelitana dell'opera indirizzano verso la chiesa di San Niccolò al Carmine, dove, stando alle fonti, insisteva una piccola chiesa dedicata proprio a San Sigismondo, cui fu intitolata anche la cappella funeraria della famiglia Vescovi che rinnovò l'ambiente nel primo Cinquecento, quando potrebbe essere stata commissionata la nostra predella. Nel volume se ne accoglie l'attribuzione a Benvenuto di Giovanni suggerita da Strehlke³¹, anche se la stesura un po' cedevole e la grafia meno netta indirizzano verso il figlio Girolamo, pur in un momento di fortissima vicinanza al padre. Il dipinto si colloca quindi negli stessi anni in cui cadono la sua *Madonna col Bambino e San Giovannino* (cat. n. 31) di Esztergom e il raro episodio della *Visione di San Bernardino* (cat. n. 32) di Budapest, con cui si chiude il *Corpus*, identificabile forse con lo scomparto della predella dell'*Assunzione* di Montalcino, dipinto da Girolamo intorno al 1510.

Da una predella simile a quella carmelitana provengono anche i due tondi di Neroccio di Bartolomeo con *San Francesco* e *San Giovanni Evangelista* ad Esztergom (cat. n. 16a-b), accostati ipoteticamente, rilanciando un'idea della Coor, allo

splendido trittico del 1476 della Pinacoteca Nazionale di Siena³². Questa tipologia ebbe ampia fortuna a Siena: un esempio ulteriore del decennio successivo è il tondo con la *Santa Caterina* di Pellegrino di Mariano, anch'esso nel Keresztény Múzeum di Esztergom (cat. n. 14), descritto dal Ramboux nel 1862 insieme ad un *San Nicola da Tolentino* identificato dalla Sallay coll'analogo frammento della Huis Bergh Foundation a 's-Heerenbergh, tradizionalmente riferito a Michele di Matteo.

Questi casi sono rivelatori dei molti pregi del volume, in cui l'indagine materiale, condotta con una sensibilità e un acume esemplari, segna l'avvio di una riflessione che non si esaurisce nella sola analisi tecnica, ma accoglie le sfide lanciate dai problemi specifici dello stile e dei valori formali, centrali per la storia dell'arte *stricto sensu*, interrogandosi anche sulle peculiari scelte iconografiche. Ne deriva un dialogo fruttuoso tra approcci diversi, metodologicamente vitale, che indaga queste *disiecta membra* in tutta la loro complessità.

- 1 Cfr. D. Sallay, "Pratichissimo delle scuola senese". *Johann Anton Ramboux conoscitore*, in *I conoscitori tedeschi tra Otto e Novecento*, atti del convegno (Firenze, 2013), a cura di F. Caglioti, A. De Marchi, A. Nova, in c.d.s.
- 2 C. Merzenich, "Di diletanza per un artista". *Der Sammler Antonio Giovanni Ramboux in der Toskana*, in *Lust und Verlust, 1, Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußendadler*, hrsg. von H. Kier, F. Günter Zehnder, Köln, 1995, pp. 303-314.
- 3 H. J. Ziemke, *Ramboux und die sienensische Kunst*, in «Städel Jahrbuch», n.s., 2, 1969, pp. 255-300, in particolare pp. 287-288, n. 8; W. Loseries, *La scoperta dell'arte medievale: itinerari senesi*, in *Viaggio in Toscana. Percorsi e motivi del secolo XIX*, a cura di M. Bossi, M. Seidel, Venezia, 1998, pp. 129-155, *speciatim* pp. 143-144.
- 4 D. Sallay, *Raffaelle Bertinelli és reneszánsz képtára. Egy műgyűjtemény útja Rómától Esztergomig [Raffaelle Bertinelli e la sua pinacoteca rinascimentale. Il viaggio di una collezione d'arte da Roma a Esztergom]*, Esztergom, 2009.
- 5 M.B. Israëls, *Sassetta's Arte della Lana Altar-Piece and the Cult of Corpus Domini in Siena*, in «The Burlington Magazine» 143, 2001, pp. 532-543; Eadem, *Altars on the Street. The Wool Guild, the Carmelitans and the Feast of Corpus Domini in Siena (1356-1456)*, in *Beyond the Palazzo. Urbanism and Ritual in Renaissance Siena*, ed. by P. Jackson, F. Nevola, Malden-Oxford-Carlton 2006, pp. 44-64; Eadem, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le Arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra (Siena, 25 marzo - 11 luglio 2010), a cura di M. Seidel, F. Caglioti, E. Carrara, L. Cavazzini, M. Ciatti, E. Cioni, A. De Marchi, G. Fattorini, A. Galli, L. Simonato, Milano, 2010, pp. 222-231.
- 6 K. Christiansen in K. Christiansen, L.B. Kanter, C.B. Strehlke, *La Pittura Senese nel Rinascimento*, Cinisello Balsamo, 1989, pp. 85-86.
- 7 Cfr. A. De Marchi, *Oggetti da maneggiare tra sacro e profano*, in *Da Jacopo della Quercia*, cit., pp. 357-361.

- 8 Cfr. E. Fahy in *La collezione Salini. Dipinti, sculture e oreficerie dei secoli XII, XIII, XIV e XV*, 1, Firenze, 2009, p. 310.
- 9 Le osservazioni sono anticipate in D. Sallay, *Dipinti senesi in Ungheria: Vicende storiche e nuove ricerche*, in «Accademia dei Rozzi», 14, 2008, 28, p. 7.
- 10 M. Laclotte, E. Moench, *Peinture italienne musée du Petit Palais Avignon*, Paris, 2005, p. 113, dove è ricordato il parere di Kanter (comunicazione scritta 1984 e 2003).
- 11 J. Pope-Hennessy, *Giovanni di Paolo*, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», 42, 1988, pp. 36-38. Sulle *Sante Salini* inoltre cfr. C.B. Strehlke in *La collezione Salini*, Firenze, 2008, pp. 306-309. Il parere di Zeri è ricordato da M. Laclotte, E. Moench (*Peinture italienne*, cit., p. 113), dove è pubblicata una ricostruzione della pala d'altare con i pilastri decorati dalle sante newyorkesi, ma non da quelle Salini, recuperate al complesso dal Pope-Hennessy.
- 12 J. Pope-Hennessy, *Giovanni di Paolo. 1403-1483*, London, 1937, pp. 76-77.
- 13 Questi aspetti erano stati evidenziati già in D. Sallay, *Giovanni di Paolo*, ad vocem, in *Allgemeines Künstlerlexikon: Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 55, München, 2007, pp. 55-62.
- 14 Questi episodi, insieme a quelli raffigurati negli scomparti di Esztergom e di Firenze, decoravano i rilievi realizzati probabilmente per la cappella dedicata al santo nella Cattedrale, oggi murati nell'architrave interno del portale maggiore. Come sottolineato dalla Sallay, è verosimile pensare che «the four sculpted scenes were carefully chosen to show the most important events of the saint's life». Di conseguenza «it is conceivable that», la serie Esztergom-Firenze, «which is in all likelihood incomplete» (p. 133), potesse raffigurare anche gli episodi ricordati.
- 15 D. Sallay, *A proposal for a Baptism of Christ-Lunette by Guidoccio Cozzarelli*, in «Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts», 98, 2003, pp. 31-47.
- 16 A. Angelini, *Matteo di Giovanni: Percorso di un quattrocentista senese*, in *Matteo di Giovanni: Cronaca di una strage dipinta*, catalogo della mostra (Siena, 23 giugno - 8 ottobre 2006), a cura di C. Alessi, A. Bagnoli, Asciano, 2006, pp. 14-29.
- 17 D. Sallay, *Nuove considerazioni su due tavole d'altare di Matteo di Giovanni: la struttura della pala Placidi in San Domenico e della pala degli Innocenti di Sant'Agostino a Siena*, in «Prospettiva», 2003, 112, pp. 76-93, in particolare pp. 81-88, dove sono svolti gli argomenti riproposti nel catalogo.
- 18 Le conclusioni delle osservazioni sui pannelli di Esztergom e Altenburg sono state raccolte da L. Syson in *Renaissance Siena. Art for a City*, catalogo della mostra (Londra, 24 ottobre 2007 - 13 gennaio 2008), ed. by L. Syson, London, 2007, p. 131, n. 7.
- 19 Cfr. la ricostruzione della predella proposta dall'autrice in L. Syson, D. Sallay, R. Billinge, C. Campbell, «The Reconstruction of Matteo di Giovanni's Asciano altarpiece»: http://www.nationalgallery.org.uk/upload/pdf/syson-billinge-campbell-sallay_matteo-di-giovanis-lost-altarpiece-for-sant-agostino-asciano_August_2013.pdf.
- 20 E.W. Rowlands, «A painter born». *New additions to the early work of Matteo di Giovanni*, in «Paragone», 64, 2013, 111, pp. 3-18.
- 21 Una incompatibilità cronologica e dunque stilistica tra il *San Girolamo* e la pala di Asciano è stata sottolineata di recente da G. Fattorini in C.B. Strehlke, M.B. Israëls, *The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti*, Milano, 2015, p. 434.

- 22 J. Dunkerton, C. Christensen, L. Syson, *The Master of the Story of Griselda and Paintings for Sieneſe Palaces*, in «National Gallery Technical Bulletin», 27, 2006, pp. 4-71.
- 23 V. Tátrai, *Il Maestro della ſtoria di Griselda e una famiglia ſeneſe di mecenati dimenticata*, in «Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae», 25, 1979, pp. 27-66.
- 24 R. Bartalini, in *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena, 1450-1500*, catalogo della moſtra (Siena, 25 aprile - 31 luglio 1993), a cura di L. Belloſi, Milano, 1993, pp. 462-468.
- 25 Oltre al *Tiberio Gracco* e allo *Scipione*, la ſerie ſi compone dell'*Alessandro Magno* (Birmingham, Baber Institute of Art), del *San Giuſeppe d'Egitto o Eustorgio di Tanagra* (Washington, National Gallery of Art), e dell'*Artemisia* (Milano, Museo Poldi Pezzoli), tutte del Maestro di Griselda, della *Claudia Quinta* (Washington, National Gallery of Art) di Neroccio di Bartolomeo de' Landi, della *Giuditta o Tomiri di Scythia* (Bloomington, Indiana University Museum) di Matteo di Giovanni e, infine, della *Sulpitia* (Baltimora, Walters Art Gallery) di Pietro Orioli.
- 26 R. Longhi, *Un intervento raffaellesco nella "eroica" di caſa Piccolomini*, in «Paragone», 15, 1964, 175, p. 5. Sul riquadro ſiſtino cfr. C. Martelli, *Bartolomeo della Gatta*, Firenze, 2013, pp. 115-152.
- 27 A. Angelini, *Intorno al Maestro di Griselda*, in «Annali della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi», 2, 1989, pp. 5-17; Idem, *Pinturicchio e i ſuoi: dalla Roma dei Borgia alla Siena dei Piccolomini e dei Petrucci*, in *Pio II e le Arti. La riſcoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo*, a cura di A. Angelini, Cinisello Baſamo, 2005, pp. 505-521.
- 28 W. Loseries, D. Sallay, *La predella di Sano di Pietro per il polittico di San Giovanni all'Abbadia Nuova: ricostruzione e iconografia*, in «Proſpettiva», 2007, 126-127, pp. 92-104, hanno fornito chiarimenti fondamentali per riconoscere le ſcene della predella.
- 29 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», 2007, 126-127, pp. 60-91.
- 30 Cfr. H. van Os, *Problemi ſeneſi a propoſito della moſtra "Pitture ſeneſi in Olanda"*, in «Commentari», 22, 1971, pp. 68-75.
- 31 C.B. Strehlke, Recensione a *The Early Sieneſe Paintings in Holland*, ed. by H. van Os, J.R.J. van Asperen de Boer, C.E. de Jong-Janſeen and C. Wiethoff, in «The Burlington Magazine», 133, 1991, 1056, pp. 199-200.
- 32 G. Coor (*Neroccio de' Landi. 1447-1500*, Princeton 1961, pp. 55, n. 183; 133, 199), pur non conoscendo i due frammenti di Eſztegom, ha propoſto che il *San Francesco* e il *San Giovanni dolente*, ricordati dal Ramboux inſieme a una *Crocefissione* e un *Sant'Antonio da Padova*, poteſſero appartenere al trittico del 1476, con una *Vergine dolente* perduta.



Fig. 1: PIETRO DI GIOVANNI AMBROSI, *Ritratto della Vergine*.
Esztergom, Keresztény Múzeum



Fig. 2: GIOVANNI DI PAOLO, *Grande Maestà*, ricostruzione di D. Sallay (2015)

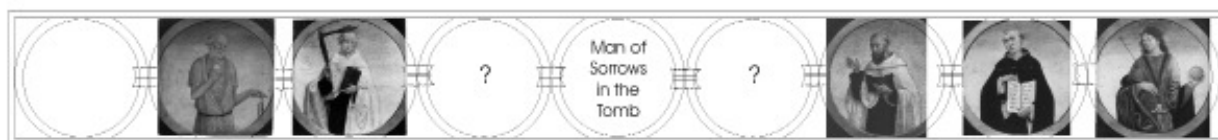


Fig. 3: MATTEO DI GIOVANNI, *San Girolamo*. Esztergom, Keresztény Múzeum.

Fig. 4: MATTEO DI GIOVANNI, *Sant'Agostino*. Asciano, Museo Civico Archeologico e d'Arte Sacra di Palazzo Corboli

Fig. 5: GIROLAMO DI BENVENUTO, predella, ipotesi di ricostruzione di D. Sallay (2015, come Benvenuto di Giovanni)



Fig. 6: MAESTRO DI GRISELDA, *Tiberio Gracco*.
Budapest, Szépművészeti Múzeum