

**Predella** journal of visual arts, n°56, 2024 [www.predella.it](http://www.predella.it) - Monografia / Monograph 

**Direzione scientifica e proprietà** / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*  
**Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini** - [predella@predella.it](mailto: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** / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani†, Neville Rowley, Francesco Solinas

**Redazione** / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Livia Fasolo, Silvia Massa

**Assistenti alla Redazione** / *Assistants to the Editorial Board:* Teresa Maria Callaioli, Angela D'Alise, Flaminia Ferlito, Giulia Gilesi, Alessandro Masetti, Domiziana Pelati, Ester Tronconi

**Impaginazione** / *Layout:* Elisa Bassetto, Sofia Bulleri, Agata Carnevale, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

**Predella** journal of visual arts - ISSN 1827-8655

*Like most polyptychs and pale executed in the late Middle Ages and the Renaissance, composite altarpieces (i.e. painted altarpieces with a sculpted image in the central compartment of the main register) had a troubled material life between the 16<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries. However, their secular history is distinguished by certain peculiarities. Interestingly, the fate of the sculptures was not the same as that of the paintings: the former often remained in their original contexts for a long time; they retained a predominantly religious function and were therefore physically adapted to liturgical changes; the paintings, on the other hand, attracted the interest of collectors and were materially modified to suit their new functions. The present work includes case studies, mainly from central Italy, and analyses the obstacles that the material life of these particular works pose to the art historian's work today. It also draws some methodological lines of research.*

Smembrati, scorniciati, resecati: rispetto ad altri generi, i polittici e le pale d'altare si prestano particolarmente bene a fornire esempi per scrivere una storia della ricezione sulla lunga durata e attraverso il filtro della materialità. Ecco perché essi ricorrono frequentemente non solo nelle più avvedute storie del restauro, ma anche in certe ricerche di antropologia dell'arte.

Lo studio della "vita materiale" dei polittici ha consentito di prendere sempre più coscienza di quanto, nel corso dei secoli, il loro processo di patrimonializzazione artistica – ossia di iscrizione in un canone di beni dall'alto valore simbolico – sia stato accidentato, non lineare, o in alcuni casi incompiuto. Tra la distruzione – la più forte risposta negativa – e la conservazione dei manufatti nella loro integralità – l'estremo opposto, di segno positivo – si dispiega un ventaglio abbastanza ampio di casi: in essi, le alterazioni corrisposero a nuove funzioni, spesso a nuovi pubblici ai quali le opere (o più spesso parti di esse) venivano ormai destinate.

A tal riguardo, può essere utile considerare i destini dei polittici e delle pale d'altare "composite". Queste particolari ancone dipinte ospitano una figura scolpita nello scomparto centrale del registro principale, come nella celebre pala di san Sebastiano a Empoli (fig. 1), commissionata dalla famiglia Capacci ed eseguita in collaborazione da Antonio Rossellino e Francesco Botticini (oltre all'anonimo legnaiolo responsabile dell'eccezionale cornice). Sebbene abbiano conosciuto una certa fortuna in Italia (e non solo) tra il crepuscolo del Medioevo e il Rinascimento, esse sono state a lungo dimenticate. Le ragioni della marginalizzazione sono molteplici, non da ultimo una certa propensione a scrivere la storia dal punto di vista del vincitore, ovvero a limitare il campo d'indagine alla sola pala d'altare

dipinta, vera protagonista di alcuni dei principali centri artistici della Penisola. Oltre ai condizionamenti storiografici, preme qui sottolineare soprattutto quelli materiali. In effetti, se alcune pale composite si conservano integre ancora oggi – *in primis* in contesti periferici e in particolare in piccoli centri del Nord-Est della Penisola – in Toscana o in Umbria esse sono state perlopiù smembrate o distrutte. A Siena, ad esempio, più di dieci vennero realizzate tra l'inizio del XV e il secondo decennio del XVI secolo, spesso destinate a spazi prestigiosi e prodotte da artisti di primo piano, ma nessuna di esse è giunta intatta sino a noi, e solo il paziente lavoro sulle fonti scritte ha permesso di abbozzare una prima visione d'insieme<sup>1</sup>.

Nonostante le nostre conoscenze siano ancora lacunose, i dati sinora emersi sulle travagliate vicissitudini delle pale composite della Toscana e dell'Umbria tra Cinque e Ottocento offrono spunti di riflessione per una storia patrimoniale studiata dal punto di vista della vita materiale. Se esse furono segnate da smembramenti e distruzioni, i pannelli dipinti e le statue che li accompagnavano conobbero assai di frequente destini separati. Sono proprio tali divergenze e le ragioni che le guidarono che verranno messe in luce.

#### 1.

Realizzate principalmente nel Quattrocento e ancora nel primo terzo del Cinquecento, le pale composite andarono incontro ad alterazioni radicali sin dagli anni della Controriforma. In alcuni rari casi furono i soggetti e i contenuti dottrinali veicolati dalle opere a essere censurati. Così avvenne in San Francesco a Siena, ove esistevano in antico due ancone composite dedicate a frati minori: una, innalzata dall'Arte dei Ligrittieri sull'altare del transetto destro in onore di san Bernardino e un'altra, collocata in posizione perfettamente speculare nel transetto sinistro, sull'altare di Sant'Antonio da Padova di patronato dei Piccolomini<sup>2</sup>. Nell'ultimo quarto del Cinquecento, quest'ultimo fu ridedicato al Crocifisso per volontà del detentore di diritti di patronato, Francesco Maria Piccolomini, vescovo di Montalcino e di Pienza: il nuovo titolo fu allora esplicitato da una pala di Alessandro Casolani raffigurante la *Crocifissione* (Siena, Pinacoteca Nazionale)<sup>3</sup>, che prese il posto della precedente, probabilmente distrutta. In quello stesso frangente anche l'altare di San Bernardino veniva ridedicato all'Immacolata Concezione: la pala composita del francescano fu allora spostata su un altare della navata<sup>4</sup> per far posto a un'immagine antica della Madonna dipinta su tavola, inquadrata da due statue bronzee realizzate intorno al 1600 da Fulvio Signorini<sup>5</sup>.

In entrambi i casi, la rimozione delle antiche pale composite va messa sul conto del nuovo clima culturale controriformato. Sebbene un'epigrafe, datata 1590 e

murata ancora oggi sul pavimento del transetto sinistro, attribuisca il gesto del vescovo Piccolomini all'ingiuria del tempo, responsabile del degrado materiale della vecchia ancona («aram [...], in ampliorem ac elegantiore formam redactam, posuit et exornavit, monumentis iis consanguineorum instauratis temporis iniuria prope deletis»), il cambiamento di intitolazione dell'altare tradisce soprattutto la volontà di sostituire il culto particolare del santo di un ordine con quello universale del Cristo. Così avveniva anche nel sacello gemello, passato dall'intitolazione francescana a quella mariana<sup>6</sup>.

Se a San Francesco a Siena le pale composite vennero rimosse e spostate o addirittura distrutte, altrove esse vennero colpite diversamente dall'onda lunga postridentina. Quando i cambiamenti liturgici provocarono delle modifiche all'arredo, a un eventuale smembramento della pala composita fece perlopiù seguito la conservazione e la riutilizzazione della scultura quale immagine d'altare. Vi fu insomma spesso una continuità culturale, seppur parziale. L'esempio della chiesa di San Jacopo di Galliciano, in Garfagnana, è particolarmente ben documentato. Qui una pala composita era stata realizzata tra il 1535 e il 1537 per l'altare maggiore della parrocchiale<sup>7</sup>; un secolo più tardi fu proprio la sua collocazione a causare indirettamente lo spostamento e lo smembramento della macchina. Come attestato dai verbali di una visita pastorale, nel 1638 il rettore della chiesa, padre Alessandro Micheli, si risolse a ridisegnare lo spazio dell'abside secondo le nuove pratiche postridentine, spostando il coro al di dietro dell'altare maggiore e avanzando quest'ultimo verso la navata:

Rector retulit se animum habere dictum altare, quod est positum in fornice, exterius per xx circiter brachia versus populum protrahere, ut post dictum altare remaneat spacium construendi chorum capacem cleri, quod quidem esset valde decens, et ecclesia ipsa, sublato coro, de medio ampliaretur et prospectus altaris esset decentior<sup>8</sup>.

Arretrato il coro al di dietro della mensa, la pala cinquecentesca avrebbe impedito al clero di partecipare pienamente alla messa e fu pertanto rimossa. Micheli decise, tuttavia, di conservare almeno il monumentale *San Jacopo* scolpito e di presentarlo – ormai isolato dai dipinti, il destino dei quali rimane ignoto – all'interno di una nuova nicchia al centro dell'abside (fig. 2): la figura mantenne pertanto la sua antica funzione di immagine dell'altare maggiore. Il reimpiego fu forse in parte giustificato da argomenti economici, ma è anche spia dell'efficacia liturgica e devozionale della statua, raffigurante il titolare della parrocchiale e patrono cittadino. A differenza di quanto si verificò in San Francesco a Siena, a Galliciano il culto particolare di un santo non venne frenato e sostituito dal modello, più ortodosso e universale, della Madonna.

Rare furono le distruzioni complete anche quando i rifacimenti degli spazi ecclesiastici non furono più dettati da esigenze liturgiche ma estetiche: a uno smembramento della pala composita fece di solito seguito la conservazione e la riutilizzazione della scultura quale immagine d'altare. La continuità culturale registrata a Galliciano incarna insomma uno schema assai frequente in età moderna. In certi casi, essa si manifestò anche nelle pratiche paraliturgiche, come dimostrato dal *San Francesco* al centro della pala della cappella Randoli in San Francesco al Prato, terminata da Fiorenzo di Lorenzo nel 1487. La statua veniva infatti portata in processione nel giorno della festa del santo, secondo quanto attesta un calendario dell'anno liturgico di Perugia, redatto prima del 1671: «la statua che qui si riverisce, e si porta hoggi processionalmente per la città»<sup>9</sup>. In seguito allo smembramento della pala avvenuto probabilmente alla metà del Settecento, in concomitanza con il rifacimento della chiesa di Pietro Carattoli, mentre la tavola dipinta venne resecata in più "quadri", dapprima appesi in sacrestia e poi confluiti nelle collezioni della Galleria Nazionale dell'Umbria<sup>10</sup>, la statua rimase in chiesa sull'altare della cappella di San Francesco e mantenne pure la sua funzione di immagine processionale<sup>11</sup>.

In un caso, una scultura inizialmente concepita per stare al centro di un'ancona venne addirittura investita della capacità di operare miracoli. Si tratta dell'altorilievo in legno dipinto della *Madonna col Bambino* conservato ancora oggi nella parrocchiale dei Santi Quirico e Giulitta di Vergemoli, in Garfagnana (fig. 3). Grazie alla scoperta dell'inedito contratto di commissione, sappiamo che ai piedi della Madonna col Bambino stava in origine anche un san Giovannino scolpito; il gruppo troneggiava al centro di una pala composita, circondata dalle figure dipinte di san Pietro e dei santi Quirico e Giulitta ai lati, e di Gesù Cristo in una lunetta. L'insieme venne eseguito da Ambrogio Pucci tra il 1510 e il 1514<sup>12</sup>. La macchina, ancora integra nel 1650<sup>13</sup>, fu probabilmente smembrata quando, negli anni Venti del Settecento, la scultura assurse al rango di opera miracolosa. Il cambiamento di statuto simbolico comportò diverse alterazioni: la soppressione del san Giovannino trasformò il rilievo centrale in una più consueta Madonna col Bambino, ovvero l'iconografia associata dal pubblico del tempo a un'immagine miracolosa; l'apposizione di attributi quali corone, orecchini e collane sottolinearono i nuovi poteri della «*Maria gratiarum*»; distrutta la carpenteria cinquecentesca e smembrati i pannelli dipinti, la scultura venne inquadrata all'interno di una nuova, notevole cornice tardobarocca, datata 1727. Episodi del genere sembrano essere stati eccezionali: secondo quanto sinora emerso, in Italia centrale e settentrionale le pale composite incorniciavano perlopiù la statua di un santo, meno atta di un'immagine mariana o cristologica a essere investita di poteri miracolosi<sup>14</sup>.

2.

Delle pale di Gallicano e di Vergemoli è ignoto il destino dei pannelli dipinti, forse eliminati assieme alla carpenteria oppure resecati, ridotti ad autonomi "quadri", poi alienati e ancora da rintracciare. La storia materiale delle ancone composite della Toscana e dell'Umbria mostra che lo smembramento comportò la distruzione oppure la dispersione degli elementi dipinti, ma non il loro reimpiego all'interno dello spazio liturgico. Una rarissima e significativa eccezione alla regola è offerta dalle sorti della pala di san Nicola da Tolentino, lavoro di collaborazione tra Nanni Unghero (con l'aiuto di Jacopo Sansovino) e Franciabigio, già custodita nella cappella dell'agostiniano Nicolao Bicchielli in Santo Spirito a Firenze (1513-1515 circa)<sup>15</sup>. Di un rifacimento dell'arredo si cominciò a parlare sin dal testamento del nuovo detentore di diritti di patronato, Giovanni Maria della Vacchia, redatto nel 1607, dunque sull'onda degli ammodernamenti liturgici posttridentini<sup>16</sup>; fu tuttavia solo nel 1690 che, giusta l'epigrafe murata ancor oggi sotto l'altare, i fratelli Pier Francesco, Luigi e Liborio Alessandrini portarono a compimento il disegno. La macchina di primo Cinquecento aveva la forma di un arco di trionfo all'antica con la statua lignea di *San Nicola da Tolentino* al centro e, ai lati, due *Angeli* recanti gli attributi del santo, sormontati rispettivamente dall'*Arcangelo Gabriele* e dalla *Vergine annunciata*; una predella con i miracoli di Nicola completava l'insieme. Nel nuovo sfarzoso assetto di fine Seicento vennero reimpiegati non solo l'effigie scolpita del santo ma anche i pannelli dipinti degli *Angeli* (fig. 4). Per qualche decennio si conservarono invece nel convento *l'Annunciazione* e *i Miracoli del santo*, forse ancora alloggiati entro la carpenteria cinquecentesca<sup>17</sup>; questi ultimi dipinti entrarono più tardi nel circuito del mercato dell'arte e finirono così in collezioni private e musei<sup>18</sup>. Il riuso dei dipinti nella decorazione di fine Seicento affondava le radici in terreni diversi: religiosi, poiché gli *Angeli* di Franciabigio reggevano gli attributi iconografici (il giglio, il sole, il libro) necessari per la corretta identificazione del santo, ma anche artistici. Da Vasari (1550 e 1568) a Raffaello Borghini (1584), fino alla guida di Bocchi-Cinelli (1677), la storiografia e la guidistica avevano infatti iscritto i dipinti nella memoria del pubblico colto fiorentino quali opere maggiori di Franciabigio, senza omettere di ricordare la statua<sup>19</sup>: il reimpiego degli *Angeli* nel disegno moderno della cappella deve pertanto essere interpretato anche come segno di autocoscienza culturale. Nel territorio fiorentino, del resto, il medesimo processo di patrimonializzazione artistica ha contribuito a conservare praticamente integre due pale composite, entrambe dedicate a san Sebastiano e commentate, in modo ora disteso ora succinto, già da Vasari: quella già citata di Empoli (fig. 1), e un'altra, tuttora in

Santa Maria Maddalena dei Pazzi a Firenze, opera di collaborazione tra Raffaellino del Garbo e uno scultore fiorentino (1507-1511 circa), che ha smarrito solo due *Angeli* scolpiti, in origine appoggiati verosimilmente sopra la trabeazione<sup>20</sup>.

Eccezion fatta per la pala Bicchielli, agli smembramenti delle pale composite avvenuti tra Sei e Settecento fece spesso seguito l'allontanamento degli elementi dipinti dagli altari di origine. Se conservati, essi restarono dapprima tra le mura dell'edificio ecclesiastico, ma spostati in sagrestia o nei locali deputati alla vita del clero e perlopiù privati di una funzione liturgica; spesso finirono poi nel circuito del mercato dell'arte. Condizione necessaria fu naturalmente il rapido sviluppo di un collezionismo dei primitivi tra Settecento e inizio Ottocento; non di rado incise inoltre l'esistenza di un'attribuzione. Gli esempi sono numerosi. Della pala dei Santi Leonardo e Biagio un tempo nella pieve di San Jacopo a Lammari, probabilmente smantellata alla fine del Settecento<sup>21</sup>, si perse rapidamente la memoria degli autori, Matteo Civitali per la statua e Michelangelo di Pietro Membrini per le tavole dipinte. Già nel Seicento queste ultime attiravano tuttavia l'attenzione, se Giacomo Barri le ricordò come «opera d'auttore incerto, ma tanto bella, che non cede a qualsivoglia maestro» (1671)<sup>22</sup>; ormai ridotti a «piccoli quadretti», nel 1819 i laterali godevano di un'attribuzione a Domenico Ghirlandaio<sup>23</sup> e, anche grazie all'aulica patente, passarono poi in collezione Mazzarosa a Lucca, dove si trovano ancor oggi, mentre la statua di san Leonardo non lasciò mai la chiesa. Vicissitudini analoghe segnarono la vita del polittico dei Carnaioli già in Sant'Antonio Abate in Fontebranda a Siena, completato nel 1426 e smembrato tra il terzo e il quarto decennio dell'Ottocento: la firma apposta da Martino di Bartolomeo sulla cornice assicurò non solo la memoria dell'autore delle pitture ma anche la fortuna collezionistica e dunque la conservazione di alcune tavole di medie o piccole dimensioni, ridotte a quadri da stanza; il *Sant'Antonio Abate* rimase invece sempre entro contesti ecclesiastici<sup>24</sup>.

### 3.

Rispetto a questi e ad altri esempi, la pala di sant'Antonio Abate di Filippino Lippi e Benedetto da Maiano, concepita per la cappella Bernardi in Santa Maria del Corso a Lucca (1482-1483)<sup>25</sup>, merita un posto a sé soprattutto per la singolarità della sua ricezione critica. Vasari aveva ricordato tanto i dipinti quanto la statua, ma elogiato in particolare quest'ultima, seppur facendola slittare sotto il nome di Andrea Sansovino: «un Santo Antonio bellissimo [...] cosa prontissima e bellissima» (1550)<sup>26</sup>. Lo smembramento della pala composita produsse esiti differenti. Il *Sant'Antonio Abate* venne sempre tenuto in alta considerazione negli scritti d'arte lucchesi tra Sei e Ottocento quale opera sansoviniana e non è escluso che

ciò abbia contribuito a un certo rispetto materiale: l'opera ha infatti conservato buona parte dell'originaria, raffinata policromia quattrocentesca negli incarnati e nel libro ed è stata ridipinta solo nella veste e nel manto<sup>27</sup>. Una menzione del pezzo finì persino tra le righe di un testo di storia religiosa, con un'attribuzione altisonante a Donatello che è l'ennesima riprova di una genuina attenzione per le qualità estetiche («praeclaris sculptoris sive statuarii Donatelli opus egregium»)<sup>28</sup>. Ciononostante, fino al suo spostamento in museo negli anni Novanta del Novecento essa rimase sempre in chiesa e non fu insomma spogliata della sua funzione religiosa<sup>29</sup>. Diverso fu invece il destino delle tavole laterali: una volta isolate dall'ancona, esse poterono essere facilmente assimilate a quadri da galleria e a un momento imprecisato vennero immesse sul mercato; nel 1819 erano in una collezione privata lucchese con un'attribuzione a Pinturicchio<sup>30</sup>, per poi suscitare l'attenzione di *amateurs* inglesi e statunitensi<sup>31</sup>. Neppure l'eccezionale fortuna critica del *Sant'Antonio Abate* alterò insomma il copione che accomuna la vita materiale di tante ancone.

Affinché le sculture entrassero nel circuito del collezionismo, erano necessari non solo lo sviluppo di un mercato, ma anche la perdita delle originarie funzioni religiose. Tali forze traspaiono dalle peregrinazioni, sulle quali siamo abbastanza ben informati, della pala della cappella Bichi in Sant'Agostino a Siena (fig. 5). Eseguita tra il 1488 e il 1489 circa da Luca Signorelli e Francesco di Giorgio Martini, l'ancona venne rapidamente riconosciuta dai contemporanei quale prodotto di straordinaria qualità artistica ed entrò nelle pagine degli umanisti: già nelle *Historiae Senenses* (1506-1528), Sigismondo Tizio celebrò le qualità dei dipinti, degni di lode per la *mimesis* delle figure umane e la retorica dei gesti («tabulam peregre iam pinxit [...] cuius imagines vivos prae se ferunt vultus. In basi praeterea imago nulla conspicitur, quae gestum aliquem probe non exprimat»<sup>32</sup>); nel 1550, fu Giorgio Vasari a sottolineare a qual punto Signorelli «acquistò molte ricchezze e molto onore» grazie alla tavola per i Bichi<sup>33</sup>. La statua, seppur ignorata a lungo nella letteratura artistica nazionale, venne tuttavia ricordata sistematicamente nella storiografia e nelle opere periegetiche locali a partire dalla "guida" di Fabio Chigi, in quanto fatica di Jacopo della Quercia<sup>34</sup> – segno di stima, nonostante l'errore di attribuzione e di cronologia. La pala fu rimossa molto probabilmente in occasione del rifacimento della chiesa di Sant'Agostino (1747-1755), e sostituita da una nuova, moderna immagine, stavolta su tela, eseguita *ad hoc* da Niccolò Franchini nel 1755<sup>35</sup>. Nella Siena della seconda metà del Settecento il commercio di primitivi conobbe un certo sviluppo, se il padre Guglielmo Della Valle poteva lamentare che «in questi ultimi tempi sono state trascurte, e disperse molte tavole»<sup>36</sup>: in un siffatto contesto, i dipinti di Signorelli

dovettero esser venduti rapidamente a privati, dal momento che, già nel 1821, i due grandi pannelli laterali entrarono nei musei berlinesi assieme alla collezione del banchiere Solly<sup>37</sup>. È soprattutto eccezionale che neppure la statua di san Cristoforo sia rimasta in chiesa<sup>38</sup>: scalzata dalla tela del Franchini, essa perse la sua funzione liturgica e finì per entrare nel mercato dell'arte. Per quanto è dato sapere, in Italia centrale è questo il primo esempio di fortuna collezionistica di una statua inizialmente al centro di una pala composita. Sebbene si ignorino i passaggi dell'opera dalla metà del Settecento alla metà dell'Ottocento, il suo ultimo proprietario a Siena fu sicuramente Pietro Giusti, professore di scultura e di disegno all'Accademia nonché commerciante d'arte<sup>39</sup>. Fu forse questi a operare un gesto al tempo materiale e critico, disarcionando il Gesù Bambino dalle spalle del san Cristoforo e vendendo separatamente quelle che erano ormai di fatto due opere d'arte: del primo si sono perse le tracce, mentre il secondo venne comprato nel 1858 da Eugène Piot, uno dei capifila in Europa della riscoperta della scultura italiana del Quattrocento<sup>40</sup>.

#### 4.

La storia delle pale d'altare composite mostra che, sul lungo periodo, i destini delle sculture e dei dipinti furono differenti. Con poche eccezioni, le prime sono spesso rimaste negli spazi di destinazione originaria e hanno mantenuto a lungo una funzione religiosa, venendo talora investite di un'aura devozionale particolare se non addirittura miracolosa; i secondi, quando non vennero distrutti, finirono invece per suscitare un interesse collezionistico. In entrambi i casi, i cambiamenti di destinazione hanno inciso sulla materia stessa delle opere attraverso ridipinture, sforbiciature, nuove incorniciature, etc. Se tali processi non mancano di interesse, ugualmente rilevanti sono le loro conseguenze sul lavoro odierno dello storico dell'arte.

Le travagliate vicissitudini occorse tra Cinque e Ottocento ostacolano in maniera particolare i tentativi di ricomposizione delle macchine prodotte alla fine del Medioevo e del Rinascimento. È certo vero che le alterazioni materiali profonde, lungi dall'essere un carattere esclusivo delle pale composite, segnano in generale l'esistenza delle immagini innalzate sugli altari<sup>41</sup>. Ciononostante, una distinzione di natura metodologica è necessaria.

In passato, la ricostruzione dei polittici e delle pale interamente dipinte è stata spesso avviata da conoscitori capaci di associare frammenti erratici, accomunati da un medesimo punto di stile. In un secondo tempo – e con un vigore particolare nell'area anglosassone – la considerazione dei dati materiali, soprattutto dei supporti lignei e della carpenteria, e il conseguente dialogo tra storici dell'arte e

restauratori sono venuti a corroborare, a correggere o a rimettere in discussione ipotesi di ricomposizione, che assumono spesso un carattere polifonico proprio per via delle differenti competenze ormai richieste<sup>42</sup>. L'eventuale assenza di documenti d'archivio ha costituito un ostacolo difficile da aggirare, tuttavia non sempre insormontabile: ecco perché non mancano i casi di ricomposizione virtuale di polittici dipinti, dei quali la destinazione primigenia è ignota o solo ipotetica.

Un simile approccio è invece impossibile per le pale composite, poiché né l'analisi stilistica né quella materiale di una scultura decontestualizzata sono sufficienti a determinare con certezza se essa sia nata come opera autonoma oppure perno centrale di un'ancona. Più ancora che per i polittici e per le pale dipinte, nelle ricostruzioni delle macchine composite la ricerca sulle fonti scritte ha insomma un peso determinante: si pensi soltanto alle ipotesi di ricomposizione della pala Bichi di Francesco di Giorgio Martini e Luca Signorelli (fig. 5)<sup>43</sup>, o del polittico dei Carnaioli di Francesco di Valdambriano e Martino di Bartolomeo<sup>44</sup>, entrambe puntellate da minuziose descrizioni antiche. Il metodo del conoscitore ha naturalmente (e continuerà ad avere) un'importanza capitale per lo studio di queste opere, come conferma l'esempio recente del *San Vincenzo* e del *Santo Stefano* di Vincenzo (e Matteo?) Civitali (fig. 6): apparsi sul mercato nel 1999 con un'erronea attribuzione a Giovanni da Piamonte, essi sono stati riconosciuti nel 2021 quali pannelli laterali di una pala già in San Frediano a Lucca solo grazie a una corretta lettura stilistica<sup>45</sup>. Ancora una volta, tuttavia, l'identificazione della morfologia composita dell'ancona di provenienza sarebbe stata impossibile senza la disponibilità di una buona documentazione d'archivio (fig. 7)<sup>46</sup>.

Gli oggettivi ostacoli che hanno a lungo frenato la ricomposizione, almeno virtuale, di pale composite smembrate hanno creato un circolo vizioso storiografico: la difficoltà di individuare i numerosi singoli casi ha infatti impedito a lungo di riconoscere l'esistenza di una vera e propria serie, di una tradizione. I primi studi che hanno intuito l'esistenza di un nuovo campo di ricerca fiorirono negli anni Ottanta, nutriti dalle ricerche d'archivio sugli edifici ecclesiastici senesi e sui loro perduti arredi<sup>47</sup>, e si sono infittiti negli ultimi decenni<sup>48</sup>. Si tratta insomma di un riconoscimento avvenuto in un passato prossimo. Non sorprende pertanto che le pale composite siano rimaste a margine dei testi di sintesi sino a tempi abbastanza recenti.

Grazie all'analisi della lunga ed eterogenea vita materiale è allora possibile non solo comprendere meglio le secche nelle quali si sono talvolta arenati gli studi di storia dell'arte ma anche tracciare delle linee metodologiche per orientare le ricerche future.

- 1 D. Rivoletti, *Pale d'altare composite e culto dei santi: corporazioni, confraternite e ordini mendicanti a Siena tra Quattro e Cinquecento*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 64, 2022, pp. 138-161.
- 2 *Ivi*, pp. 144-146, 149-150.
- 3 Conservata nei depositi della Pinacoteca Nazionale di Siena. Cfr. S. Padovani, B. Santi, *La donazione del vescovo Francesco Maria Piccolomini e la vicenda senese di Bernardo Rantwyck - Parte I*, in «Arte cristiana», 71, 1983, pp. 149-165, in part. p. 158, nota 6.
- 4 La guida di Fabio Chigi la ricorda infatti su «l'altare di S. Bernardino per ire al chiostro» (P. Bacci, *L'elenco delle pitture, sculture e architetture di Siena compilato nel 1625-26 da mons. Fabio Chigi poi Alessandro VII secondo il ms. Chigiano I.I.11*, in «Bullettino senese di storia patria», 46, 1939, pp. 197-213, 297-337, in part. p. 318). Cfr. Rivoletti, *Pale d'altare*, cit., p. 146 e nota 25.
- 5 La perdita decorazione eseguita intorno al 1600 è descritta da E. Romagnoli, *Biografia cronologica de' bellartisti senesi*, Firenze, 1976, vol. VII, pp. 441-444. Le statue di Fulvio Signorini, finite al Metropolitan Museum of Art di New York, sono state pubblicate con la corretta attribuzione e provenienza da U. Middeldorf, *Due statue di Fulvio Signorini in America*, in «Bullettino senese di storia patria», 45, 1938, pp. 282-294.
- 6 Sul culto della Madonna, che nel Cinquecento attira «l'offerta di modelli e di contenuti dottrinali ortodossi», cfr. A. Prospero, *Madonne di città e Madonne di campagna: per un'inchiesta sulle dinamiche del sacro nell'Italia post-tridentina*, in *Culto dei santi, istituzioni e classi sociali in età preindustriale*, a cura di S. Boesch Gajano, L. Sebastiani, Roma, 1984, pp. 615-647 (ora in *id.*, *Eresie e devozioni. La religione italiana in età moderna*, 3. *Devozioni e conversioni*, Roma, 2010, pp. 29-51, cit. p. 33).
- 7 Cfr. D. Rivoletti, *Intrecci di pittura e scultura nel Cinquecento tra Lucca e Modena: tre pale d'altare composite di Ambrogio Pucci e Giovanni Gerardo dalle Catene*, in «Paragone», in corso di stampa.
- 8 Lucca, Archivio Storico Diocesano, Visite pastorali, 41 (Marcantonio Franciotti, vescovo di Lucca), c. 668v moderna (c. 718v antica), 21 settembre 1638.
- 9 O. Lancellotti, *Scorta sagra*, ante 1671, Perugia, Biblioteca comunale Augusta, ms. B5, c. 171r. La «Processione Generale [in onore di san Francesco, il 4 ottobre], che parte dal Duomo, e in questa Chiesa ritorna con la Statua del Serafico Patriarca» è ricordata ancora nel 1771: la statua adoperata era con ogni probabilità la medesima (*Diario perugino ecclesiastico, e civile per l'anno bisestile 1772*, Perugia, 1771, secondo semestre, p. 51).
- 10 La documentazione è stata riassunta da ultimo da V. Garibaldi, *Galleria nazionale dell'Umbria. Dipinti e sculture dal XIII al XV secolo. Catalogo generale*, Perugia, 2015, scheda n. 183, pp. 485-488, in part. p. 486.
- 11 La «Processione Generale [in onore di san Francesco, il 4 ottobre], che parte dal Duomo, e in questa Chiesa ritorna con la Statua del Serafico Patriarca» è ricordata ancora nel 1771: la «statua» adoperata era con ogni probabilità la medesima (*Diario perugino ecclesiastico, e civile per l'anno bisestile 1772*, Perugia, 1771, secondo semestre, p. 51).
- 12 Cfr. Rivoletti, *Intrecci*, cit.
- 13 Lucca, Archivio Storico Diocesano, Visite pastorali, 43 (Mons. Rota, 1650), cc. 817v-818r moderna (cc. 805v-806r antica).
- 14 Si veda da ultimo N. Balzamo, *Les êtres artificiels. Essai sur le culte des images en Occident (XIV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, 2021.

- 15 L'ultima voce bibliografica ad aver alimentato il dibattito critico sull'opera è di A. Cecchi, schede nn. 52a-52b, in *L'officina della maniera. Varietà e fierezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due repubbliche 1494-1530*, catalogo della mostra, Firenze 1996-1997, a cura di A. Cecchi, A. Natali, Venezia, 1996, pp. 180-181.
- 16 A. Parronchi, *L'altare di San Nicola da Tolentino del Franciabigio*, in «Commentari», 22, 1971, pp. 24-35, in part. p. 25.
- 17 Se non interpreto male l'impiego del singolare in un passo di Giuseppe Richa: «la Tavola era di Franciabigio, che con bei panneggiamenti, e vago colorito fecevi una Nunziata con certe istoriette di alcune Figure piccole, e due Angiolini, che inoggi è nel gran Dormitorio» (G. Richa, *Notizie storiche delle chiese fiorentine*, IX, Firenze, 1761, parte I, p. 21).
- 18 I due scomparti dell'*Annunciazione* sono al Museo Nazionale di Varsavia, mentre della predella sono sinora riaffiorati tre frammenti, conservati al Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna di Arezzo, alla National Gallery of Ireland di Dublino e all'Ashmolean Museum di Oxford.
- 19 G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e del 1568*, ed. a cura di P. Barocchi, R. Bettarini, IV (testo), Firenze, 1976, p. 507, VI (testo), Firenze, 1987, p. 178; R. Borghini, *Il riposo*, Firenze, 1584, p. 440; F. Bocchi, G. Cinelli, *Le bellezze della città di Firenze [...]*, Firenze, 1677, p. 148.
- 20 Cfr. D. Rivoletti, scheda n. 39, in «*Fece di scoltura di legname e colori*». *Scultura del Quattrocento in legno dipinto a Firenze*, catalogo della mostra, Firenze 2016, a cura di A. Bellandi, Firenze, 2016, pp. 240-241.
- 21 M.T. Filieri, schede nn. 5.3-5.4, in *Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento*, catalogo della mostra, Lucca 2004, Cinisello Balsamo, 2004, pp. 490-492, in part. p. 492, secondo cui lo smembramento coincide con i lavori di ristrutturazione della chiesa. La pala viene descritta ancora integra il 30 novembre 1680, in un passo inedito di una visita pastorale: «Detto altare ha per icona la statua di San Leonardo, e dalle bande in pittura l'immagine di San Biagio e Santa Lucia, ha l'ornamento di legname dorato» (Lucca, Archivio Storico Diocesano, Visite pastorali, 51 [cardinale Spinola, vescovo di Lucca], p. 2270).
- 22 G. Barri, *Viaggio pittoresco, in cui si notano distintamente tutte le pitture famose de' più celebri pittori, che si conservano in qualsivoglia città dell'Italia*, Venezia, 1671, p. 120, segnalato da P. Giusti Maccari, *Lucca pittrice nelle sue chiese: dalla scrittura al presente*, in *Descrivere Lucca. Viaggio tra note, inventari e guide dal XVII al XIX secolo*, a cura di E. Pellegrini, Pisa, 2009, pp. 327-452, in part. pp. 420-421.
- 23 M. Ridolfi, *Inventario esatto dei monumenti più rimarcabili di pittura, scultura e medaglie esistenti nel Ducato lucchese*, ed. a cura di E. Pellegrini, in *Descrivere Lucca*, cit., pp. 289-325, in part. p. 319.
- 24 G. Fattorini, *La pala dei carnaioli di Martino di Bartolomeo e Francesco di Valdambino*, in «Nuovi studi. Rivista di arte antica e moderna», 14, 2008, pp. 5-38.
- 25 Sull'ancona si vedano soprattutto F. Caglioti, scheda n. 5.2, in *Matteo Civitali e il suo tempo*, cit., pp. 486-489, e P. Zambrano, scheda n. 26, in P. Zambrano, J.K. Nelson, *Filippino Lippi*, Milano, 2004, pp. 338-340.
- 26 Vasari, *Le vite*, cit., III (testo), Firenze, 1971, p. 562.
- 27 Per lo stato di conservazione della statua, si veda P. Zambrano, scheda n. 26, in Zambrano, Nelson, *Filippino Lippi*, cit., pp. 338-340, in part. p. 339.

- 28 S. Lancellotti, *Historiae Olivetanæ [...]*, Venezia, 1623, p. 166, valorizzato e commentato da F. Caglioti, scheda n. 5.2, in *Matteo Civitali e il suo tempo*, cit., pp. 486-489, in part. p. 488.
- 29 Sulla storia patrimoniale e critica del *Sant'Antonio Abate* si veda *ibid.*
- 30 Ridolfi, *Inventario esatto*, cit., p. 315.
- 31 Cfr. P. Zambrano, scheda n. 26, in Zambrano, Nelson, *Filippino Lippi*, cit., pp. 338-340, in part. p. 340.
- 32 Di questo tomo delle *Historiae Senenses* (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Chigi, G. I. 37, c. 281v) non esiste ancora un'edizione filologica moderna. Cito dalla trascrizione pubblicata da M. Seidel, *Luca Signorelli intorno al 1490*, [1984], in M. Seidel, *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento. vol. I, Pittura*, Venezia, 2003, pp. 645-707, cit. p. 700, nota 4.
- 33 Vasari, *Le vite*, cit., III (testo), Firenze, 1971, p. 636.
- 34 Bacci, *L'elenco delle pitture*, cit., p. 308.
- 35 P.A. Riedl, scheda n. 17, in *Die Kirchen von Siena*, cit., pp. 74-75.
- 36 G. Della Valle, *Lettere Sanesi sopra le belle arti*, Roma, 1785, p. 85.
- 37 Su cui cfr. *Die Sammlung Solly. Vom Bilder-“Chaos“ zur Gemäldegalerie*, Ausstellungskatalog, Berlin 2021-2022, hrsg. von R. Skwirblies, i. Z. m. R. Contini, S. Kemperdick, K. Kleinert, N. Rowley, S. Salomon, Berlin-München, 2021.
- 38 G.A. Pecci, *Relazione delle cose più notabili della città di Siena [...]*, Siena, 1752, p. 55.
- 39 Sul *San Cristoforo* cfr. da ultimo M. Bormand, scheda n. 77, in *Il corpo e l'anima, da Donatello a Michelangelo. Scultura italiana del Rinascimento*, catalogo della mostra, Milano 2021, a cura di M. Bormand, B. Paolozzi Strozzi, F. Tasso, Roma, 2021, 266-267. Per Pietro Giusti mercante d'arte si veda S. Chiarugi, *Botteghe di mobili in Toscana: 1780-1900*, Firenze, 1994, vol. II, p. 486.
- 40 Ch. Piot, *Piot, Eugène*, in *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, a cura di C. Barbillon, Ph. Sénéchal, 2010, <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/piot-eugene.html> (ultimo accesso 19 agosto 2024).
- 41 Rimando, anche per le considerazioni di metodo, a C. Gardner von Teuffel, *Reconstruction, Construction and Deconstruction of Late Medieval Siennese Altarpieces from Ugolino di Nerio to Sassetta: a Reassessment*, in «Jahrbuch der Berliner Museen», 62, 2021, pp. 7-26.
- 42 Si veda a tal proposito il contributo di Neville Rowley nel presente fascicolo.
- 43 Seidel, *Luca Signorelli*, cit.
- 44 Fattorini, *Il politico*, cit.
- 45 Ch. Daly, R. Massagli, *Vincenzo di Bartolomeo (detto Bertone) Civitali, San Vincenzo di Saragozza, Santo Stefano*, in *Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca. La raccolta d'arte. Volume secondo*, a cura di P. Betti, L. Barroero, Lucca, 2022, pp. 28-34.
- 46 Segnalata da R. Silva, *La Basilica di San Frediano in Lucca. Urbanistica, architettura, arredo*, Lucca, 1984, pp. 43-46, e pubblicata da G. Concioni, C. Ferri, G. Ghilarducci, *Matteo Civitali nei documenti d'archivio*, Lucca, 2001, pp. 121-123.
- 47 *Die Kirchen von Siena*, cit.
- 48 Oltre agli studi già citati in nota, ricordo la sintesi di I. Wenderholm, *Bild und Berührung. Skulptur und Malerei auf dem Altar der italienischen Frührenaissance*, München, 2006, fondata principalmente su un approccio di antropologia dell'arte.



Fig. 1: Francesco Botticini, Antonio Gamberelli detto Antonio Rossellino, *Pala di San Sebastiano* (Pala Capacci), 1475-1479 circa, tempera su tavola (dipinti) e marmo (sculture). Empoli, Museo della Collegiata. Foto: su concessione del Comune di Empoli/Museo della Collegiata.



Fig. 2: Al centro: Giovanni Gerardo dalle Catene (o su modello di), *San Jacopo*, 1535-1537, terracotta dipinta e dorata. Nicchia: lapicida anonimo, 1638, pietra scolpita, dorata e dipinta. Galliciano, Chiesa di San Jacopo. Foto: su concessione della Curia Arcivescovile di Lucca – Ufficio diocesano per l'Arte Sacra e i Beni Culturali Ecclesiastici.



Fig. 3: Al centro: Ambrogio Pucci, *Madonna col Bambino*, 1510-1514, legno intagliato e dipinto. Cornice: intagliatore anonimo, *tabernacolo della Madonna delle Grazie*, 1727, legno intagliato, dorato e dipinto. Vergemoli, Chiesa dei Santi Quirico e Giulitta.  
Foto: su concessione della Curia Arcivescovile di Lucca – Ufficio diocesano per l'Arte Sacra e i Beni Culturali Ecclesiastici.



Fig. 4: Al centro: Giovanni d'Alessio d'Antonio detto Nanni Unghero, *San Nicola da Tolentino*, 1513-1515 circa, legno intagliato, dorato e dipinto. Ai lati: Francesco di Cristofano detto Franciabigio, *Angeli*, 1513-1515 circa, tempera su tavola. Specchiatura: lapidica anonimo, 1690 ca, marmo. Firenze, Santo Spirito.



Fig. 5: Ricostruzione della pala di San Cristoforo dell'antica cappella Bichi in Sant'Agostino a Siena. Fotomontaggio dell'autore sulla base dell'ipotesi di ricostruzione di Max Seidel (1984). Foto: Musée du Louvre / Hervé Lewandowski, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010094419>; Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie (foto Jörg P. Anders); National Gallery of Ireland, Dublino; Glasgow Life Museums; Toledo Museum of Art, Toledo (Ohio); The Clark Art Institute, Williamstown (Massachusetts); elaborazione grafica dell'autore.



Fig. 6: Vincenzo (e Matteo?) Civitali, *San Vincenzo, Santo Stefano*, 1488 circa. Lucca, Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca. La riproduzione è tratta dalla collezione della Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.

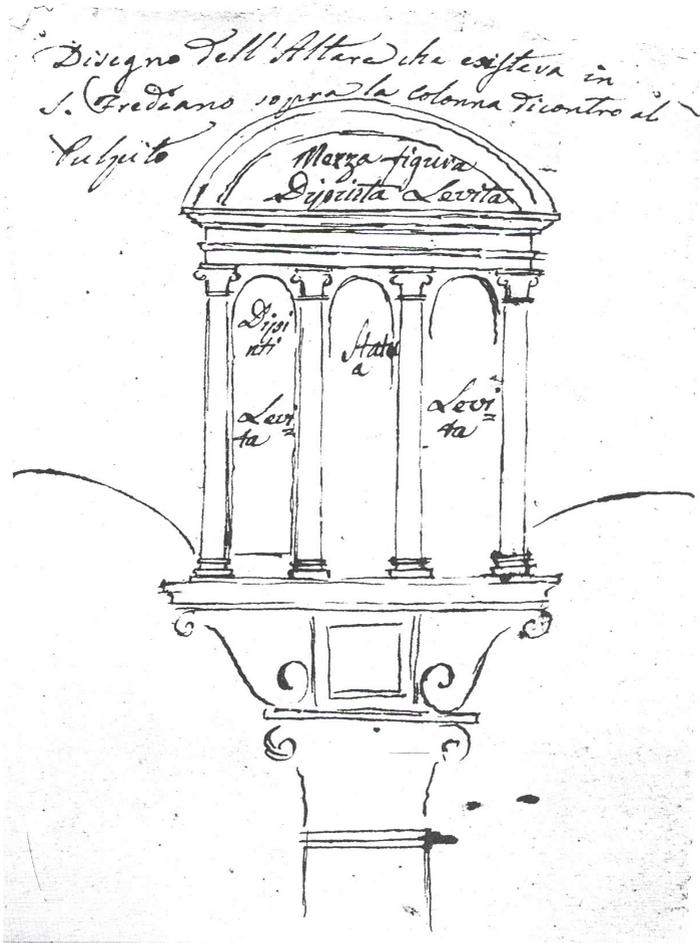


Fig. 7: Rilievo grafico dell'antica pala d'altare di San Frediano, già in San Frediano a Lucca. Lucca, Archivio dell'Opera di San Frediano. Foto: R. Silva, *La Basilica di San Frediano in Lucca. Urbanistica, architettura, arredo*, Lucca, 1985, p. 44