

MUSEO CIVICO E DIOCESANO
D'ARTE SACRA



Guida al Museo (di Alessandro Bagnoli)

Negli ultimi decenni dell'**Ottocento**, diffondendosi la coscienza del valore della “storia patria”, e probabilmente sull'onda di quanto era avvenuto in altri importanti centri storici della Toscana, anche a Montalcino, seppure più timidamente, si fecero i primi passi concreti per coltivare le “venerande memorie” del passato, salvaguardando le antiche testimonianze d'arte che, già dal 1862, il pittore senese Francesco Brogi aveva catalogato nelle chiese ed in altri edifici storici della città, per incarico dell'Amministrazione provinciale.

Se non erano mancate illecite spoliazioni e vendite autorizzate (1881), come quella dell'Annunciazione di Andrea della Robbia, che dalla cappella dello Spedale di Santa Maria della Croce passò - tramite un antiquario senese (1889) - nella collezione Andrè a Parigi, quanto meno il nucleo di dipinti già appartenuti all'ex convento di San Francesco era stato sistemato in “una piccola Pinacoteca” comunale, come ci informa una nota della Prefettura di Siena del 19 novembre 1897.



Di lì a poco anche Montalcino, con ben 29 dipinti, 7 sculture, una dozzina fra oggetti d'arte e paramenti sacri, avrebbe versato il suo contributo alla **Mostra dell'antica arte senese del 1904** (Siena, Palazzo Pubblico), purtroppo foriera di vaste emigrazioni di opere all'estero ed oltreoceano. Tuttavia almeno il patrimonio artistico degli enti pubblici ilcinesi tornò *in situ* e nel 1925 permise ad un gruppo locale di cultori della materia (fra i quali il solerte Ingegnere Giovanni Costanti ed il pittore Arturo Luciani), affiancati dal Soprintendente Peleo Bacci, di organizzare una **Mostra d'arte antica in Montalcino**, dove si esposero equiparatamente pittura, scultura ed “arti decorative” provenienti da chiese ed istituzioni cittadine e del territorio diocesano.

Dell'iniziativa non resta che una parziale documentazione fotografica del Luciani ed una dettagliata “recensione”, relativa ai soli dipinti primitivi, che il curioso conoscitore americano Federick Mason Perkins non mancò di fare dalle pagine della “Rassegna d'arte senese” (1926).

Fu questa importante mostra il vero punto di partenza per la formazione di **due distinte ed ampie collezioni museali**: quella civica, che restò ospitata nelle stanze del Palazzo Comunale, e quella diocesana, depositata nei locali dell'ex convento agostiniano al tempo adibito a Seminario.

Le due raccolte ebbero in seguito una degna sistemazione per le cure del Soprintendente Enzo Carli, che **inaugurò quella diocesana nel 1953 e quella civica nel 1958**, trasferita al piano terra dell'antico Spedale di Santa Maria della Croce. Nel 1972 il Carli pubblicò in un unico volume le prime guide dei due Musei, che appena cinque anni dopo si sarebbero davvero unificati per volontà dell'Arcivescovo Mario I. Castellano e del Sindaco Ilio Raffaelli, con l'assenso del Soprintendente Piero Torriti.

La necessità di rispettare **nuovi criteri museografici**, l'esigenza di ampliare gli spazi espositivi i problemi di conservazione, l'urgenza di ricoverarvi nuove opere provenienti da monumenti e luoghi di culto non più sicuri portarono, verso la metà degli anni ottanta, a pensare ad una generale ristrutturazione dei Musei unificati, nell'intento di formare una collezione più ampia ed organica che desse la possibilità di presentare lo svolgimento della produzione artistica, soprattutto della scuola senese, dal Medioevo fino al Novecento storico.

Mentre l'Arcidiocesi di Siena-Colle di Val d'Elsa Montalcino metteva a disposizione nuovi **locali dell'ex convento agostiniano dei Santi Filippo e Giacomo**, gli sforzi congiunti di tutte le istituzioni promotrici dell'iniziativa hanno permesso di arrivare alla costituzione di questa nuova realtà museale, che si è accresciuta di scoperte e di rivelazioni fino agli ultimi giorni precedenti l'inaugurazione.

Compatibilmente con l'aspetto e la capienza degli ambienti storici, la natura ed i formati delle opere, l'esposizione si dispiega **per nuclei cronologici** e se in alcuni punti la sequenza si interrompe per tornare indietro o passare avanti, l'allestimento sopperisce con i **suggestivi accostamenti** e la **presentazione delle opere, per le quali si è tenuto conto della loro funzione originaria**.

Così i polittici e le pale d'altare poggiano su ripiani che alludono alle mense degli altari, mentre tavole frammentarie, stendardi e quadri da stanza sono semplicemente appesi alle pareti.

Con un opportuno e corretto rapporto di pose e di spazi, i gruppi scultorei (alcune Annunciazioni, i resti di un Presepe, una Madonna col Bambino) ritrovano il loro ruolo di 'sacre rappresentazioni' accostanti e facilmente comprensibili.

Vetrine con ripiani, disposte a formare un interno privato suggeriscono la destinazione e l'uso della straordinaria serie di Boccali in maiolica arcaica, che - se non fossero stati scarti di fornace - avrebbero dovuto allietare scansie e servire mense delle case private ilcinesi fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento.

Quando è stato possibile si è ben volentieri accostato pittura, scultura ed arti applicate senza tener conto d'idealistiche categorie gerarchiche.

Si è invece operata una **selezione sulla base della qualità e della conservazione**, sistemando in deposito statue lignee e dipinti molto modesti e degradati nonché una pala con la Madonna, il Bambino ed i Santi Bartolomeo e Biagio che, fra la fine dell'Ottocento e gli inizi del nostro secolo, con probabile intento fraudolento, andò a sostituire nella cappella del castello della Velona presso Castelnuovo dell'Abate il dipinto della tarda attività di Benvenuto di Giovanni, giunto nel 1987 alla Galleria Nazionale di Urbino per acquisto dello Stato.

Tutte le opere sono state sottoposte ad **interventi conservativi o ai necessari restauri**, ad iniziare dal 1985 in previsione della mostra dedicata alla Scultura dipinta, tenuta presso la Pinacoteca Nazionale di Siena nel 1987-'88, dove vennero presentate alcune delle più prestigiose statue policromate del Museo di Montalcino.

Le opere

Sala A

Sala B

Sala C

Sala D

Sala E

Sala F

Sala G

Sala H

Sala I

Sala L

Sala M

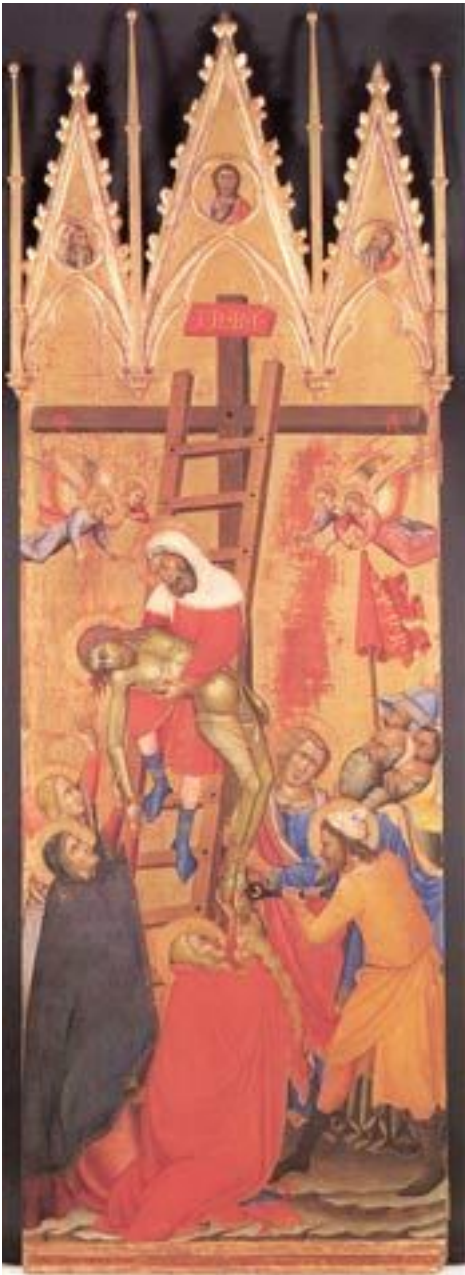
Sala N

Deposito

Sala A

Costituiscono le più antiche testimonianze della scuola senese all'aprirsi del Trecento un trittico ed un polittico a cinque scomparti, entrambi strettamente legati all'attività ed alla tradizione duccesca, che avrà un largo seguito fin negli anni quaranta del secolo.

Con il suo formato, le ampie centine a tutto sesto, i filamenti dorati delle vesti (ageminature), il **trittico** si dimostra come un'opera molto precoce e si direbbe eseguito a diretto contatto con il caposcuola Duccio di Buoninsegna nel corso del primo decennio. Per l'affettuoso scambio di sguardi e l'intrecciarsi delle mani, la Madonna risulta modellata, pur con significative varianti, su precedenti duccheschi quali la Madonna col Bambino della Galleria Nazionale di Perugia, che si data al 1304.



L'aspetto severo, i toni tostati degli incarnati ed alcuni elementi formali hanno fatto pensare che possa trattarsi di un'opera del nipote di Duccio Segna di Bonaventura, noto dal 1298 ed attivo fin negli anni venti del secolo (Padovani, 1984).

Ancora il nome di Segna è stato proposto per il **pentittico** che per struttura della carpenteria ed aspetto dei Santi si può ben confrontare sia con un polittico firmato da Segna sia con un altro dipinto da Ugolino di Nerio (Siena, Pinacoteca, nn. 40 e 39). Deriva da Ugolino anche la dolcezza del volto della Madonna, cui il responsabile di quest'opera dà un accento un po' imbambolato che ritroviamo ad esempio nelle tavole con la Madonna ed il Bambino del Museo diocesano di Cortona, del Museo civico di Lucignano e del Museo di Palazzo Venezia a Roma, le quali, come pensa Luciano Bellosi, per la loro affinità con la produzione iniziale di Niccolò di Segna (documentato dal 1331 al 1345), hanno le carte in regola per costituire parte dell'attività di Francesco di Segna, fratello di Niccolò.

Il monito del Bambino ad amministrare una corretta giustizia indica che la **tavola con la Madonna, il Bambino, il Redentore benedicente ed i Santi Ansano e Lorenzo** serviva come indispensabile immagine sacra da esporsi in una sala di tribunale nel Palazzo civico della città. Se l'iscrizione, ormai lacunosa, non tramanda più il nome del magistrato committente, resta la data - necessariamente integrabile come 1382 - ad offrire un referto cronologico per l'attività di uno sconosciuto pittore senese, al quale si dà il nome critico di 'Maestro di Panzano', grazie ad un suo trittico della pieve della nota località chiantigiana. Usando, come di consueto, il più economico fondo d'argento verniciato con la mecca per simulare

l'oro, il modesto pittore arricchisce la sua figurazione con vari decori floreali punzonati e non abbandona la sua invariabile cifra stilistica, dimostrandosi un fedele seguace di Luca di Tommè.

Tutte le altre tavole della sala sono soltanto una parte dell'intensa attività svolta da Bartolo di Fredi, nel corso degli anni ottanta, per le chiese degli ordini mendicanti di Montalcino. L'insolita pala con

al centro la **Deposizione di Cristo** decorava l'altare della cappella dedicata ad un beato locale, il francescano Filippino Ciardelli, morto nella seconda metà del Duecento, della cui vita sono illustrati due fatti miracolosi.

L'immagine del **Cristo nel Sepolcro**, che è tematicamente connessa al soggetto della tavola centrale, e probabilmente quanto resta della perduta predella. Contemporanei di questa pala, che porta la firma e la data 1383, sono i **Santi Francesco, Paolo, Pietra ed Antonio da Padova**.

Nel 1383 Bartolo ottenne dalla compagnia di San Pietro l'incarico di dipingere una grande tavola per la cappella dell'Annunciazione in San Francesco; la portò a termine nel 1388, come ricorda la sua sottoscrizione, riuscendo ad ideare una grandiosa macchina architettonica che, dopo esser stata smembrata e dispersa nel corso dell'Ottocento, viene qui ricomposta, quasi nella sua totalità, grazie agli studi di Gaudenz Freuler (1994), verificati e parzialmente modificati durante il restauro delle varie parti.

Ad accompagnare l'**Incoronazione della Vergine** ed i **Santi** dipinti negli elementi triangolari della predella, tornano dalla Pinacoteca di Siena il **Sant'Antonio, il Sant'Onofrio, la Cacciata di Gioacchino dal tempio, la Deposizione, la Nascita della Vergine**, i due grandi pannelli con le **Storie della Vergine**, i due pilastri con vari **Santi** e la cuspide con l'**Assunzione**.

Di un altro polittico di Bartolo, appartenuto verosimilmente alla chiesa degli agostiniani, è rimasta soltanto la **Madonna col Bambino** salvata, anche se ampiamente mutilata, in forza del suo valore di bella immagine devozionale, tanto che fra la fine del Seicento e gli inizi del secolo successivo era stata inserita in una 'finestra' all'interno di una tela dipinta da Giuseppe Nicola Nasini (1657/1736), come ricorda il Brogi (1862).

Rispettando le clausole della commissione, Bartolo dispiega a profusione oro fino, azzurro oltremarino, lacche ed altri colori pregiati, prediligendo una gamma cromatica accesa ed a tratti dissonante, impegnandosi in virtuosistiche riproduzioni di sete d'oriente e nel rendere fulgide e traslucide le ali scarlatte dei cherubini che fanno da sfondo all'incoronazione.

Il prolifico Bartolo trasforma in maniera le splendide invenzioni formali e le tecniche dei grandi maestri senesi del primo Trecento ed in particolare dimostra di aver formato il suo stile personale sulla sofisticata produzione dei pittori attivi nella bottega di Simone Martini.

Con efficace effetto scenografico la presenza dell'**Angelo annunciante** e della **Vergine annunciata** ai lati dell'architettonica pala aiuta a ricostituire l'arredo dell'antica cappella. Era stata l'Arte dei calzolari ad ordinare le due sculture lignee la Vergine, compiuta nel 1369, si dimostra in continuità con i grandi fatti precedenti la peste nera del 1348, cioè con le straordinarie figure di Giovanni di Agostino.

Lo dimostrano il carnoso e gentile volto ovoidale così pure il garbato atteggiamento, il modo di spezzare i panneggi e di ondulare i bordi. Il rettore dei calzolari Agnolino non può dunque che essersi rivolto a Domenico di Agostino, lo scultore più importante al tempo, che tenne per un lungo periodo la carica di capomastro della fabbrica del Duomo di Siena, continuando ad operare nel solco tracciato dal padre Agostino e soprattutto dal fratello Giovanni.

Confortano questa soluzione le strette somiglianze stilistiche fra questa Vergine, i Santi Giovanni Battista e Pietro del Duomo di Montepulciano ed alcune sculture marmoree del Duomo nuovo di Siena, recentemente attribuite a Domenico (Bartalini, 1991)

Forse per la morte di Domenico, il nuovo rettore dell'Arte Tofo Bartalini dovette affidare l'esecuzione dell'Angelo annunciante ad un pittore e scultore il quale, lasciando scritto solo il proprio nome, fa supporre che fosse persona nota ed attiva a Montalcino, forse lo stesso "Angiolo di Narduccio" confratello della compagnia di San Pietro citato da un documento.

Angelo affida il risultato della sua scultura alle forme plastiche offerte dal tronco di legno appena trattato con l'intaglio di un pannello fitto e con lo scavo di rigide pieghe tubolari.

Il fascino della figura, si deve all'espressività immediata e un po' naive dell'attonito volto che con i suoi inconsueti tratti semplificati e geometrizzanti, permette di riconoscere allo stesso scultore anche la **Madonna col Bambino** proveniente da Santa Maria delle Grazie. In tutto l'arco dell'età gotica Angelo di Nalduccio rappresenta l'unico caso di artista responsabile sia dell'intaglio che della stesura pittorica di una scultura lignea. Benchè sia ormai privo della policromia, la necessaria 'pelle' naturalistica che ogni scultura di età medievale doveva avere, il piccolo **Crocifisso**) si apprezza come un'opera di notevole importanza.

L'intaglio sottile dei capelli, i tratti minuti del volto, allo stesso tempo dolci e dolorosi, dimostrano che siamo in tempi in cui le figurazioni eleganti e sofisticate di Simone Martini costituivano un modello insuperabile.

Fu così anche per Giovanni di Agostino, scultore ed architetto del Duomo nuovo di Siena, che - partendo dal cubizzante plasticismo del padre - dagli anni trenta in avanti seppe tradurre in scultura le moderne conquiste di Simone.

Sala B

L'aspetto un pò sdegnoso del volto della Madonna, i suoi gentili tratti fisionomici, gli impossibili occhi a mandorla, ma anche gli eleganti moti dei panneggi e la bellissima lacca rossa traslucida della veste si rivelano come elementi caratteristici dello stile gotico di Simone quale si afferma con le tavole per Orvieto, dipinte nei primi anni venti. Ed in effetti è stato notato (Padovani, 1979) che questa **Madonna col Bambino** ripete sostanzialmente quella al centro del polittico già nella chiesa dei Servi ad Orvieto ed ora nell'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston. Ma le soluzioni arcaizzanti della mano sinistra della Madonna e di quella del Bambino che stringe la piccola rondine hanno fatto supporre (Previtali, 1985) l'intervento esecutivo di uno degli straordinari collaboratori della bottega, che assieme a Simone segnarono nuove vie per la pittura, non solo senese, del Trecento. Di un "compagno" di Simone e anche la minuscola Madonna col Bambino e



due Angeli, che ben si confronta con la produzione sangimignanese portata avanti, soprattutto nel corso degli anni trenta, non dall'inesistente "Barna" ma da un'affiatatissima èquipe guidata da Lippo e Federico Memmi, cognati di Simone, cui si devono le bellissime Storie del Nuovo Testamento, affrescate sulla parete destra della Collegiata di San Gimignano.

Da rivendicare ad Ambrogio Lorenzetti sono le due tavolette con **San Paolo** e **San Pietro**, laterali di un polittico non altrimenti noto un tempo a Sant'Angelo in Colle.

Nella fase finale della sua carriera il grande pittore, con volontario gusto retrò, caratterizzò sempre i suoi personaggi con sigle arcaizzanti come quelle degli Apostoli in questione, che sono perfettamente coerenti con le analoghe figure presenti nel polittico di San Pietro alle scale a Siena, nella Presentazione al tempio, terminata nel 1342 per il Duomo di Siena (ora agli

Uffizi), nel San Pietro e nel San Paulo della parrocchiale di Roccalbegna. Il forte senso del volume, l'intensità espressiva dei volti e la calda scelta cromatica, con i tipici toni albicocca e verde bottiglia, indicano la responsabilità diretta di Ambrogio. Di un suo piacevole imitatore e invece la **Maestà con il Crocifisso**, dove accanto a palmari citazioni, come il Bambino dall'espressione stupita, si mantiene un trono d'aspetto ancora protogiottesco.

Influenza dei fratelli Pietro ed Ambrogio Lorenzetti, ma anche legami con i pittori duccheschi di terza generazione, sul tipo di Niccolò di Segna, manifesta un interessante anonimo denominato 'Maestro del 1346' dalla data iscritta sulla **Madonna con il Bambino che mangia le ciliege**, anticamente centro di un pentittico di cui fanno parte il **Sant'Agostino** ed il **Battista**, assieme ad

un San Giacomo maggiore, in collezione privata milanese (Boskovits, 1985), e ad un San Filippo in collezione privata a New York (individuato da Keith Christiansen). Fu un pittore attivo soprattutto in zona. A lui è stata riferita anche la **Madonna col Bambino** proveniente dalla pieve a Salti (Carli, 1972), che - liberata dalle ridipinture - appare come una pregevole opera degli anni trenta del secolo, dove sono riproposte e variate idee bellissime tratte da Ambrogio il finissimo velo trasparente che scende sulla fronte e passa avvolto attorno al collo della Madonna era stato sperimentato da Ambrogio nella Madonna col Bambino dipinta nel 1332 per la chiesa di San Procolo a Firenze (ora agli Uffizi); il Bambino che scalpita, costretto dalla veste, si modella su quello in fasce della Madonna col Bambino nella Pinacoteca di Brera.

Ancora il 'Maestro del 1346' è l'autore di alcuni affreschi frammentari provenienti dal chiostro di San Francesco ed ora esposti in quello di questo Museo (**Santi, Crocifissione**), così pure nella Madonna ed il Bambino con il dito in bocca, conservata nella chiesa della compagnia a Sant'Angelo in Colle, anch'essa legata a modelli lorenzettiani e più vicina al polittico datato 1346. Come Niccolò di Ser Sozzo, di cui fu collaboratore, Luca di Tommè fece parte della generazione affermatasi subito dopo la peste del 1348, che trasformò in tradizione di scuola i grandi fatti artistici accaduti nei decenni precedenti. In questa **Madonna col Bambino**, databile ai tardi anni sessanta, si leggono chiari riferimenti a Pietro Lorenzetti ed al gruppo di pittori della cerchia di Simone Martini, rispettivamente nel delicato chiaroscuro, che dà vero senso del volume agli incarnati, e nella descrizione accurata dei decori a sgraffito delle vesti.

L'ampia rassegna sulla pittura trecentesca senese si chiude con le due lunghe tavole dove sono raffigurati **San Michele Arcangelo** ed il **Battista**, sormontati dall'Angelo annunciante e dalla Vergine annunciata. Lateralmente di un trittico del quale si è perduto il pannello centrale, documentano lo stile maturo di Martino di Bartolomeo, intorno al 1410, e si dimostrano ancora perfettamente coerenti con la pittura del secolo precedente ed in particolare dipendono dalle opere di Taddeo di Bartolo (documentato dal 1383 morto nel 1422), che fu il vero protagonista della scuola senese a cavallo fra Trecento e Quattrocento. Taddeo e Martino furono artisti molto prolifici ed in molti casi provvidero, oltre a dipingere tavole ed affreschi, a stendere delicate e naturalistiche cromie sulle sculture lignee prodotte dai contemporanei maestri di legname. In rapporto fra i diversi autori era paritetico e distinto: allo scultore spettava non solo l'intaglio ma anche l'operazione più delicata dell'ingessatura, che permetteva di portare a termine e perfezionare il modellato, senza tuttavia appannarlo; al pittore competeva infine di stendere oro e colori sulle superfici ben rasate e carezzevoli. Q

Questo deve essere avvenuto anche per il **Crocifisso**, proveniente dalla sagrestia della chiesa di San Pietro, la cui fine policromia originale, recuperata sotto una ridipintura, con il pallido tono dell'incarnato, il color avorio del perizoma provvisto di decori 'ricamati' e bordo d'oro punzonato, contribuisce a rendere più gradevole la drammatica e scarnificata figura, che si direbbe opera di uno scultore attivo verso la metà del Trecento. Qualche tratto simile si trova pure nel **Crocifisso** di fronte, un tempo nella chiesa di Santa Caterina d'Alessandria, i cui caratteri così astrattivi e geometrizzanti fanno venire a mente la scarsa perizia plastica di Angelo di Nalduccio, il quale dovette essere più pittore che scultore, come dimostra l'Angelo annunciante esposto nella Sala A. Non si può tuttavia giudicare l'originale stesura cromatica che è stata completamente rinnovata, forse nel corso del Cinquecento. Perfettamente conservata ed apprezzabile è invece la policromia del **Crocifisso** più grande del vero, già nella chiesa di Sant'Antonio. In questo caso si tratta di un manufatto di notevole impegno che si può ritenere eseguito fra quarto e quinto decennio del secolo. Alla morbida modellazione delle guance, delle palpebre calanti e del ventre rigonfio si accompagna

un intaglio sottile ed una descrizione minuta delle cespugliose sopracciglia e delle rughe sulla fronte, ottenute incidendo il solo spessore del gesso. Di grande finezza è pure il perizoma, per il complesso gioco di pieghe acutangole e di pronunciate rimborsature, ma soprattutto per la stesura pittorica degna di un esperto maestro capace di fingere una preziosa stoffa costellata di ghirigori e calligrafie.

Fatte per impressionare, le due gigantesche figure dell'**Annunciazione** si distinguono per l'insolito, complesso scavo dei panneggi e le rotondeggianti, astrattive fisionomie. Si tratta dell'opera più impegnativa di un maestro che prende il nome dal Crocifisso ligneo dipinto dell'oratorio dei Disciplinati a Siena. Fu evidentemente un protagonista dell'ambiente artistico della fine del secolo, potendo confrontare la sua produzione con quella di Mariano d'Agnolo Romanelli, il maggiore responsabile della decorazione scultorea della Cappella di Piazza a Siena (1376-'79). Con il nuovo secolo si aprì a Siena una nuova, vitale stagione artistica, nella quale fu la scultura a primeggiare grazie alle personalità di Jacopo della Quercia, di Francesco di Valdambrino e di Domenico di Niccolò.

Di Francesco il Museo di Montalcino può vantare un capolavoro assoluto: il **Crocifisso** proveniente dalla chiesa di Sant'Egidio, che gli fu riconosciuto da Carlo Del Bravo (1969).

La perfezione formale del corpo ed il dolce sistema di pieghe lunate del perizoma attestano, il legame del Valdambrino con la scultura di Nino Pisano e dei suoi seguaci attivi a Lucca, città dove il senese operò per alcuni anni. La propensione tutta tardogotica per il naturalismo gli permise una spiccata sensibilità nella cura dei dettagli di intaglio e nella resa della carnosità. Senza essere stravolta o deformata, la stupenda testa del Cristo è colta nell'attimo di spirare: le palpebre abbassate, le guance leggermente affossate, mentre la bocca aperta ed allentata lascia intravedere i bianchissimi denti superiori che accentuano l'espressione teneramente amara del volto.

Il color avorio dell'incarnato intonato al bianco del perizoma, la minuta descrizione di tutta la peluria del corpo, la trasparente lacca rossa che scende dal costato e l'aspetto cianotico delle labbra assecondano molto bene gli intenti dello scultore. E' probabile che il responsabile di questa policromia di altissima qualità sia Taddeo di Bartolo, che nel 1420 aveva dipinto una grande Croce per lo Spedale di Santa Maria della Scala a Siena (oggi in Pinacoteca), non solo ottenendo simili risultati, ma replicando quasi alla lettera nel fondo della croce l'elegante decorazione fitomorfa dorata che contraddistingue il perizoma del Crocifisso ligneo dipinto.

Di pochi anni successivo al Crocifisso è il maestoso **San Pietro in cattedra**, che fu eseguito dal Valdambrino nel 1425 e, già esposto al culto verosimilmente nel Duomo di Siena, venne donato alla compagnia di San Pietro in Montalcino dal cardinal Francesco Maria Tedeschini Piccolomini arcivescovo di Siena, evidentemente nel periodo in cui resse la diocesi di Pienza e Montalcino come amministratore apostolico (1494 -'96).

Tale dono, sebbene fosse un atto di benevolenza dell'illustre porporato, che sarà eletto papa col nome di Pio III nel 1503, è da considerare anche come un segnale di inizio della sfortuna della scultura dipinta, avviandosi il consolidamento di una nuova concezione gerarchica sui materiali.

Alla fin troppo gradevole apparenza naturalistica del legno policromato, si preferiva ormai l'aspetto monocromo del marmo e del bronzo, considerati nobili ed imperituri rispetto al più vile e deperibile legno. Il cardinal Piccolomini doveva certo condividere queste idee, visto che aveva provveduto al rinnovamento decorativo del Duomo di Siena, commissionando allo scultore lombardo Andrea Bregno (1481) il candido altare marmoreo, che, ancora per sua volontà (1501), sarebbe stato più tardi dotato di alcune statue del giovane Michelangelo.

La coloritura del San Pietro si deve a Vittorio di Domenico (morto nel 1426), del quale non si

conoscono altre opere.

Appartiene alla prima cultura tardogotica anche l'impressionante **Crocifissione** dipinta a fresco su una parete della grande sala un tempo cenacolo. Come è costante nei conventi degli eremitani, si scelse la soluzione povera delle figure dipinte in terretta verde, rialzate da pennellate di bianco San Giovanni e contornate di nero, ora svanito ad eccezione della zona in basso che è stata protetta per molto tempo da una tamponatura. Il turbante di un vecchio sulla sinistra e un capo di vestiario di moda nel primo quarto del Quattrocento.

Questo elemento ma anche l'aspetto severo e la bellezza asprigna del San Giovanni con le sue mosse chiome evocano le incantevoli figurazioni che i fratelli Lorenzo ed Jacopo Salimbeni avevano lasciato fra le Marche e l'Umbria nel corso dei primi due decenni del secolo. Siamo di fronte ad un'opera di un non altrimenti noto maestro, che si accosta ad alcuni frescanti dell'eremo di Lecceto ed al primo Sassetta (noto dal 1423 e morto nel 1450), senza però mostrare alcuna filtrazione delle novità prospettive fiorentine importate a Siena da quest'ultimo, verso le quali mostreranno strenue resistenze i pittori senesi dell'ultima stagione tardogotica.

Di alcuni di essi sono qui presenti alcuni dipinti nella Sala C, mentre - per motivi di formato - la seconda parte della Sala B è occupata da un gruppo di opere dovute a Benvenuto di Giovanni ed al figlio Girolamo.

Partito dall'insegnamento del Vecchietta agli inizi degli anni cinquanta, Benvenuto raggiunse la sua maturità artistica intorno al 1470 con opere quali l'Annunciazione dell'Osservanza di Sinalunga ed il polittico di Montepertuso, dove le forme delle sue figure dure e scheggiate come pietre, sull'esempio della scultura di Antonio Federighi, sono 'rivestite' di una luce limpida debitrice, anche tramite il Vecchietta e Francesco di Giorgio, della nuova cultura fiorentina cresciuta intorno a Domenico Veneziano.

Così le splendide architetture dipinte da Benvenuto con perfetta prospettiva razionale hanno le stesse fonti.

La **Madonna col Bambino ed i Santi Pietro e Paolo**, nonostante il suo stato lacunoso, si apprezza per la sua luce tersa che esalta le tenere rotondità degli incarnati della Madonna e del Bambino. Simile ai personaggi presenti nella pala Borghesi in San Domenico a Siena (1475-'78) per impianto, modo di panneggiare e di riprodurre i lustri delle stoffe e il **San Sigismondo**. Si rivela ancor più evidente la volontà che dipingere l'apparenza fredda e metallica di certe cose, secondo la maniera fiamminga, nella grande pala con l'**Effusio sanguinis**, dipinta in tempi prossimi a quelli dell'Assunzione di Cristo (Siena, Pinacoteca Nazionale), datata 1491.

Citata dal Brogi (1862) nel Palazzo Comunale, quest'opera sembra avere le caratteristiche per essere una commissione civica, presentando i tre protettori della città di Montalcino (il Salvatore, San Michele Arcangelo e Sant'Egidio vescovo), ma anche una raffigurazione legata al culto del Corpus Domini, per la presenza simbolica del Cristo che mostra la croce e versa il suo sangue che si trasforma nelle due specie eucaristiche del pane (l'ostia) e del vino (raccolto nel calice).

Fedelissimo ai modi del padre si dimostra Girolamo di Benvenuto nella graziosa **Adorazione del Bambino**, opera databile fra gli ultimi anni del Quattrocento ed i primi del secolo successivo, dove sono combinati una bella architettura di gusto rinascimentale ed un paesaggio alla fiamminga.

Diffuso grazie ai pittori fiorentini della seconda metà del Quattrocento, questo tipo di "fondale" prevede appunto spazi lontananti con monti velati dalla nebbia, rocce scoscese, pianure percorse da fiumi e ricolme di vegetazione, città dall'aspetto nordico, minuti episodi della vita agreste.

Sia Benvenuto sia Girolamo ne fecero ampio uso, come prova anche la vasta **Assunzione della Vergine**, opera di Girolamo, alla quale è stata riferita, per un banale equivoco, la data 1498, che è

invece iscritta assieme al nome di Benvenuto sull'Assunzione della Vergine in antico appartenuta al convento di Santa Maria della Grancia presso Grosseto, giunta nel 1910 al Metropolitan Museum di New York ed ora sul mercato antiquario di quella città.

Svincolati da questa errata datazione alta, che ha generato non poche incomprensioni riguardo la fase finale della carriera di Benvenuto e quella iniziale del figlio, si potrà stabilire che Girolamo in questa sua Assunzione volle replicare l'opera del padre, dimostrando tuttavia di cogliere qualcosa del "classicismo prematuro" del Perugino e del Pinturicchio, che furono attivi a Siena nei primi anni del Cinquecento.

L'imbarazzata prova si coglie soprattutto nella novità di immaginare la Vergine e gli Angeli concertisti come figure stanti e monumentali.

Ma non è detto se questa apertura si debba attribuire al modesto Girolamo o invece al più moderno collaboratore che ha quantomeno dipinto con maggiore dolcezza, senso delle sfumature e più salda costruzione formale i Santi nella parte sinistra, dove spiccano un imbronciato e bellissimo volto adolescenziale a ridosso del bordo ed un Apostolo imberbe con un'alzata di testa alla Perugino.

Basterebbero questi pur timidi tentativi di fissare i moti dell'animo a dimostrare l'estraneità di almeno questa porzione del dipinto alla cultura astratta dei quattrocentisti. Si dovrà allora ritenere che si tratti di un'opera eseguita intorno al 1510 e comunque poco prima degli affreschi dipinti nella chiesa di Santa Maria in Portico a Fontegiusta (Siena), dove Girolamo si provò ad imitare la pittura dolce e fusa del Sodoma, anche se con esiti disastrosi, che tuttavia non impedirono il benevolo collaudo del suo lavoro da parte dei giovani in ascesa Girolamo del Pacchia e Domenico Beccafumi (agosto del 1515).

Coerenti con l'Assunzione sono anche le meste figure di **San Leonardo** e di **Sant'Antonio da Padova**.

Sala C



I confronti possibili con le numerose tavole datate da Giovanni di Paolo hanno permesso di collocare la **Madonna col Bambino e due Angeli** sulla metà degli anni quaranta del Quattrocento, quando, al culmine della sua carriera, Giovanni si dimostra ancora fedele alla cultura tardogotica di base, che si era corroborata dall'apprezzamento dell'arte di Gentile da Fabriano, attivo a Siena nel 1426.

Questa è certamente una delle sue opere più elaborate e gradevoli, come provano la sofisticata stesura di colori trasparenti su campiture dorate variamente sgraffite, la soffice pittura degli incarnate, l'eleganza calligrafica delle vesti e delle ali degli angeli, la spiccata fantasia che gli permette di risolvere la scena dell'Annunciazione come un puro episodio esornativo.

L'Arcangelo Gabriele e la Vergine annunciata non sembrano due statue giocattolo distrattamente abbandonate dall'infante al momento avidamente intento ad allattarsi?

E' contemporanea alla tavola di Giovanni di Paolo la piccola **Madonna dell'Umiltà** di

Sano di Pietro, dipinta con la cura tipica della migliore produzione del prolifico artista, sul genere del polittico dei Gesuati (Siena, Pinacoteca Nazionale), datato 1444, o delle fiabesche scenette miniate nel Breviario delle clarisse (Siena, Biblioteca Comunale).

Nelle esili figurine degli Angeli ed in quelle dei due protagonisti Sano mostra di parafrase invenzioni dello stesso carattere intimistico e devozionale dipinte da Stefano di Giovanni detto il Sassetta.

Ancor prima della canonizzazione (1450) l'immagine del predicatore francescano Bernardino degli Albizzeschi (Massa marittima, 1380-L'Aquila, 1444) venne più volte dipinta in tavole commemorative.

Con Pietro di Giovanni Ambrosi ed il Vecchietta anche Sano di Pietro fu uno dei più autorevoli iconografi del nuovo Santo, essendo stato fra loro che potevano serbare un ricordo preciso delle sua fisionomia.

Nel 1450 su commissione di un "frate Leonardo" Sano dipinse un'effigie di San Bernardino, che stava nella cappella delle carceri di Montalcino ed ora è esposta nella Pinacoteca di Siena. Pochi anni dopo, dovette produrre un'altra immagine bernardiniana per l'Osservanza ilcinese e gli fu richiesta l'iconografia più comune del **San Bernardino che mostra il trigramma di Cristo**.

Nella soluzione dei due Angeli che fanno ascendere il Santo, allontanandolo dalla Terra, si tramanda il ricordo di una "sacra rappresentazione", allestita il 27 maggio 1450 davanti al Palazzo Pubblico di Siena per festeggiare la canonizzazione, durante la quale un macchinario faceva salire

una statua di Bernardino fino al cospetto di Dio.

Il **San Bernardino** esposto di fronte apparteneva, con un Sant'Antonio da Padova (purtroppo completamente rifatto nel Seicento) ad un polittico proveniente da Sant'Angelo in Colle. Il riferimento a Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta, proposto dal torriti (1977), pur con il beneficio del dubbio, mi sembra da ribadire.

Anche in quest'opera della tarda attività, il Vecchietta dimostra di mantenere l'adesione alle sostanziali novità della moderna pittura rinascimentale, che è ancor meglio dichiarata nella **Madonna col Bambino incoronata dagli Angeli**.

Ad onta della cornice ogivale di gusto gotico, la figurazione indica quali furono i modelli cari al Vecchietta: i volti gentili, i tratti grafici, i teneri toni rosacei presuppongono l'apprezzamento per Masolino e per il Sassetta, la luce chiara che modella le forme deriva direttamente da Domenico Veneziano, mentre la corretta architettura del trono - di essenzialità metafisica - si sviluppa su idee brunelleschiane.

Si tratta pertanto di un'opera dei primi anni cinquanta, essendo coerente con gli affreschi dipinti fra il 1450 ed 1453 nel battistero di Siena.

La statua del **Battista** è attribuita all'orafo e scultore Giovanni di Turino per la coerenza stilistica con le due formelle bronzee per il Fonte battesimale del battistero di Siena (1417-'20), da lui eseguite sfruttando ampiamente bozzetti di Lorenzo Ghiberti (1378/'81-1455), del quale Giovanni fu amico.

Anche in questo Battista è evidente il carattere squisitamente ghibertiano del panneggio, fissato in ampie, fluenti falcate che tuttavia si replicano senza l'animazione ritmica propria del grande orafo fiorentino.

Pur senza averne la stessa intensità naturalistica, questa figura mostra anche indubbie somiglianze con le sculture di Francesco di Valdambino, che - come è documentato in altra occasione (1424) - potrebbe aver fornito un modello per il collega.

Simbolo dell'appartenenza ai domini della Repubblica senese, la **Lupa che allatta i gemelli** doveva stare su una colonna esposta in un luogo pubblico, come quelle ancor oggi presenti in piazze e quadrivi di Siena.

L'aspetto depresso del modellato, i caratteri dei volti dei bambini e le regolari incisioni per indicare le ondulate capigliature permettono di riconoscere la mano di Urbano da Cortona. Allievo di Donatello, dal 1451 si stabilì a Siena dove tenne una bottega molto attiva nella produzione di lastre funerarie terragne ed altri manufatti marmorei, fra i quali anche due bassorilievi con Lupe per il Palazzo Pretorio e per il Palazzo Comunale di Massa Marittima.

Sala D

Quattro tavolette costituiscono esempi della produzione di altrettanti piccoli maestri attivi a Siena nell'orbita dei protagonisti della pittura della seconda metà del Quattrocento. La **Madonna col Bambino incoronata dagli Angeli** dipende strettamente dalle opere di Giovanni di Paolo databili agli anni quaranta ed è identità, per scelte formali e tenerezza di stesura pittorica, al Noli me tangere del Lindenau-Museum di Altenburg. Assieme a quest'ultima tavoletta potrebbe documentare la fase iniziale della carriera di Pellegrino di Mariano, allievo di Giovanni e noto soprattutto come miniatore: **La Madonna con il Bambino e due Angeli** è opera di Guidoccio Cozzarelli, allievo ed emulo di Matteo di Giovanni (documentato dal 1452-1495), che in questo caso tenta di replicare la bellezza anoressica e la grazia aristocratica dimostrate da Matteo nella Madonna con bambino e due angeli (Buonconvento, Museo d'arte sacra), raffinatissimo dipinto che dichiara le formative esperienze del pittore sul terso luminismo tipico di certa pittura rinascimentale fiorentina e sul sofisticato espressionismo del grande miniatore Liberale da Verona, attivo a Siena dal 1466 al 1476.

Nella piccola tavoletta con la **Madonna ed il Bambino** si deve riconoscere la mano di Girolamo di Domenico, sulla base del confronto, con le documentate figurazioni dell'oratorio di San Rocco a Seggiano da lui affrescate fra il 1490 ed il 1493. Nella posa scattante ed atteggiata del Bambino si rivela lo sforzo di replicare un aspetto della maniera di Luca Signorelli, che fra il 1488 ed il 1490 fu impegnato ad eseguire tavole ed affreschi per la raffinatissima e moderna cappella Bichi in Sant'Agostino a Siena.

Ma Girolamo è pittore soprattutto da committenti di scarse possibilità economiche e da periferia. A parte la tavola con sant'Antonio da Padova, oggi nel Museo dell'Opera del Duomo di Siena, gli si possono attribuire solo due affreschi presenti in Val d'Orcia: una Madonna col Bambino, Angeli e Santi nella chiesa di Spedaletto presso Pienza ed un analogo scena nella pieve dei Santi Stefano e Degna a Castiglione d'Orcia.

L'ultima **Madonna col Bambino** si deve ad un pittore senese del primo decennio del Cinquecento che riflette i modi del Pinturicchio, impegnato a Siena, assieme ad un gruppo di collaboratori, per affrescare la volta e le ampie pareti della Libreria Piccolomini annessa al Duomo (1502-'03 e 1505-'07).

Eseguito in materiale povero, come lo stucco colato entro uno stampo, questo altorilievo con la **Madonna ed il Bambino** è un esempio tipico di economico manufatto artistico replicato innumerevoli volte ed in un arco di tempo lungo per soddisfare le richieste della devozione privata. La bella soluzione del rapporto madre-figlio tramanda un'idea non da poco, così come il panneggiare rigonfio e mosso provano la qualità dell'archetipo, che si suole far risalire al Ghiberti. Altri esemplari di migliore qualità si trovano a Firenze nel Museo Bardini ed in collezione privata (Gentilini, 1994).

Con i tre esempi di scultura in terracotta, ricoperta dall'astrattiva pelle di smalto, siamo di fronte ad opere prodotte nella prolifica bottega fiorentina dei della Robbia, fondata da Luca (1399/1400-1483) ed in seguito passata nelle mani del nipote Andrea e dei figli di questi.

Nel 1507 il notaio ilcinese Niccolò Posi fece fare, per rimedio dell'anima e per lode della moglie Battista e dei suoceri Petra e Francesco, una grande figurazione invetriata, con la **Madonna, Il Bambino, Angeli e Santi**, che ripeteva il tipo - ormai fuori moda - della cosiddetta pala all'antica, con predella, lesene, trabeazione, secondo lo schema impostosi nella Firenze rinascimentale della metà del Quattrocento. Questo aspetto conferisce all'opera un carattere

tradizionalista, in linea con gli intenti dell'arte devota interpretata da fra' Bartolomeo e dalla scuola di San Marco che da lui prende avvio (Gentilini, 1994).



La serenità dello sguardo e l'aspetto atletico del **San Sebastiano** permettono ancora confronti con la pittura di fra' Bartolomeo del secondo decennio del secolo. Si ritiene possibile che il San Sebastiano sia di un'opera autografa di Andrea (Gentilini, 1994; Petrucci, 1996). Per la varietà esornativa e la presenza di piccoli animali mimetizzati fra il verde del fogliame (una chiocciola, una lucertola, una rana), Giancarlo Gentilini pensa che la **Ghirlanda** invetriata sia opera di Giovanni della Robbia, figlio di Andrea.

Si tratta di un elemento che poteva contenere uno stemma o servire da cornice ad un occhio, come accade per la ghirlanda sulla facciata della chiesa suburbana di Santa Maria delle Grazie a Colle di Val d'Elsa.

Come si è ricordato all'inizio di questa guida, fino al 1881 Montalcino ha avuto anche un Angelo annunciante ed una Vergine annunciata plasmate nella bottega di Andrea per decorare la chiesa dello spedale di Santa Maria della Croce. Come attestano alcuni documenti (Guerrini, 1991). Le due figure erano state consegnate e sistemate nel 1509 da fra' Mattia, figlio di Andrea della robbia, forse anche perché non era stato estraneo alla loro fattura. Le due terrecotte non sono comunque perdute; la particolareggiata descrizione stesa nell'inventario del Brogi (1862) permette di riconoscerle in quelle oggi esposte nel Musèe Jacquemart-Andrè a Parigi.

Sala E

La **Crocifissione** dipinta sulla delicatissima seta era sicuramente uno stendardo processionale. La colla di un antico rintelaggio ha irrimediabilmente inscurito colori e fondo dorato. Già ritenuta un'opera del Sodoma (Carli, 1950), è stata recentemente riconosciuta al pittore senese **Giovanni di Lorenzo** (Sricchia Santoro, 1982), che dovette iniziare l'apprendistato artistico sotto il Pinturicchio (Perugia, 1454-Siena, 1513). Ai modi di questo maestro rinviano il motivo a nastro dell'incorniciatura, la disposizione delle figure, le patetiche alzate di testa di alcuni personaggi. La dolce fusione chiaroscurale dei volti dimostra volontà di confrontarsi con il leonardismo introdotto a Siena dal Sodoma e sintonia con i dipinti di Girolamo del Pacchia prodotti sulla metà del secondo decennio. Questa Crocifissione e la premessa della grande tavola con l'Immacolata che protegge i senesi alla battaglia di Camollia (Siena, San Martino), firmata e datata 1528, e di altri effimeri dipinti su stoffe, fra i quali conviene aggiungere anche la Resurrezione di Cristo, in origine coperta d'organo, esposta nella sagrestia di Sant'Agostino a San Gimignano.

Anche la gentile **Madonna della Misericordia**, che accoglie sotto il proprio manto un gruppo di confratelli in cappa bianca, sembra aver costituito l'immagine emblematica se non lo stendardo della Compagnia dei Bianchi.

E' un dipinto di Vincenzo Tamagni eseguito verosimilmente nel 1527, quando il pittore sangimignanese firmò e datò anche l'Assunzione della Vergine con i Santi Sebastiano, Tommaso e Rocco, attualmente su un altare della chiesa della Madonna del Soccorso. L'identità delle due opere è assoluta e corrisponde del resto a tutta l'attività tarda del pittore che operò soprattutto in patria, a Siena, a Volterra ed a Pomarance, dopo che nel 1522 aveva lasciato Roma. Stemperandosi i ricordi della maniera grande e nuova di Raffaello, il tardo Tamagni ripropose idee del Perugino e del Pinturicchio oppure ritmi compositivi ed impianti cari al classicismo fiorentino degli inizi del secolo. Invece nella città papale, stando alle fonti, era stato uno dei giovani ai quali Raffaello aveva affidato l'esecuzione di suoi cartoni per decorare le Logge vaticane e si sarebbe inoltre distinto nell'affrescare alcune facciate di palazzi, ora distrutte.



Le sue prime esperienze erano state proprio a Montalcino. Nel 1507 aveva decorato lo scrittoio dello Spedale di Santa Maria della Croce con figure di Uomini illustri ed una Madonna col Bambino fra i Santi Girolamo e Gregorio (Guerrini, 1991), potendo contare, a mio avviso, su precisi cartoni di Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma (Vercelli, 1477-Siena, 1549), del quale era contemporaneamente aiuto nell'impresa delle Storie di San Benedetto, affrescate nell'Archicenobio di Monteoliveto Maggiore (1505-'08). Nel 1510, ancora a Montalcino, il Tamagni eseguiva, questa volta con idee sue, le Storie della Vergine e le Storie di San Pietro nella chiesa di San Francesco. Già

ritenuta del Beccafumi, questa bellissima Sacra famiglia con San Francesco è stata restituita a Marco Pino (Bartalini, 1990), il più, prensile e geniale allievo del maestro senese con il quale collaborò negli anni trenta all'elaborazione degli affreschi del nicchio del Duomo di Siena (1537-'40) Le capricciose idee di Domenico Beccafumi, sono qui portate avanti con una grazia, una gentilezza, una bizzarria che verranno ancor più, messe a frutto quando il giovane Marco, trasferitosi a Roma nel 1544, avrà modo di confrontarsi con quanto Perino del Vaga e Francesco Salviati stavano dipingendo. La pala ilcinese segna il punto di stile precedente l'abbandono di Siena. Sono stupefacenti la tavola armonica dei colori freddi e la materia pittorica oleosa e densa, che contribuisce a dar volume ai panni ed alle figure, il sinuoso atteggiarsi della Madonna, l'aspetto pensieroso del vecchio Giuseppe e quello intensamente patetico di San Francesco, gli scheletrici alberi "elettricamente" illuminati, che danno il carattere tempestoso e visionario al fondo paesaggistico e che si dichiarano come varianti di quelli illuminati da una fredda luce lunare nello sfondo della Discesa di Cristo al Limbo, dipinta dal Beccafumi verso il 1536 per un altare di San Francesco a Siena (ed ora in Pinacoteca).

Si deve ad un imitatore del Beccafumi, che ancora non è possibile identificare, la **Sacra famiglia con Santa Caterina** ispirata alle idee di Domenico manifestate nelle opere pubbliche e da stanza degli anni trenta e quaranta del secolo. La testa di Cristo, dipinta su una tavoletta prodotta per la devozione privata, si mostra come un'immagine strettamente legata alla famosa testa del Salvatore, dipinta da Andrea del Sarto all'inizio del secondo decennio del Cinquecento e destinata all'altare della cappella della Santissima Annunziata all'interno della chiesa omonima a Firenze. Se Andrea aveva puntato su una caratterizzazione dolce ed emotivamente intensa, l'autore di questo dipinto rende più inquietante il volto del Cristo, senza tuttavia rinnegare il modello sartesco. Nella seconda metà del secolo, questo è l'atteggiamento mentale di molti pittori, fiorentini e no, che ebbero un'attenzione reverenziale per le opere di Andrea. A risultati analoghi tesse sempre il raro Michele delle Colombe (morto nel 1580), ma anche il più prolifico Bernardino Poccetti (1548-1612).

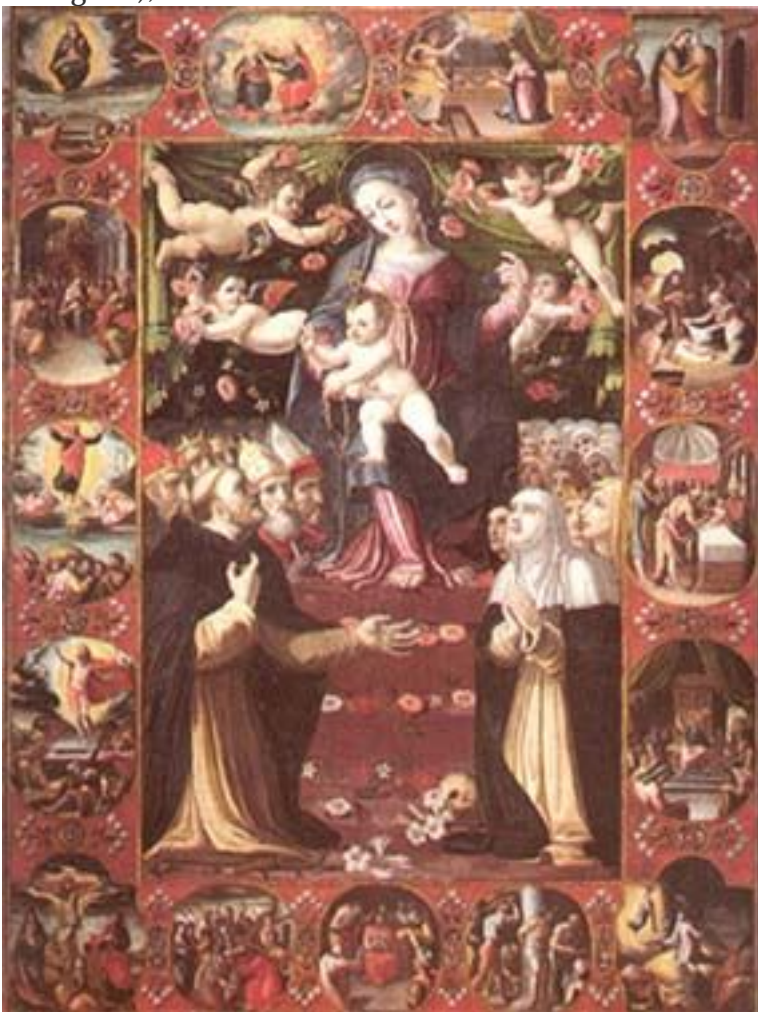
Le esili figure dell'**Annunciazione** e della più corpulenta **Madonna adorante**, assieme ai tre personaggi di un Presepe ed ai quattro Angeli portacero appartenenti a questo Museo, fanno parte di un gruppo di statue lignee dipinte, fra le quali spiccano quelle eleganti e sperticate dell'Annunciazione della chiesa della Misericordia di Siena, solitamente attribuite allo scultore senese Lorenzo di Mariano detto il Marrina (1476-1534), la cui attività sicura è testimoniata dalle sculture marmoree dell'altare di Santa Maria in Portico a Fontegiusta (1516-'19) e dal busto in terracotta dipinta di Santa Caterina da Siena della chiesa di Santa Caterina al paradiso (1517). I dubbi sulla coerenza fra le due diverse serie stilistiche, di recente variamente espressi da Enrica Neri Lusanna (1985) e soprattutto da Marco Ciampolini (1988), sono ben fondati. Le opere lignee, assieme al Cenotafio Bandini (Siena, Duomo) ed al Cristo risorto (Siena, Pinacoteca Nazionale) finemente scolpiti nel marmo, sono in realtà dovute all'architetto, statuario ed intagliatore in legno Domenico Cafaggi, attivo a Siena almeno dal 1567 fino alla morte (1608) Le monumentali statue dei papi Marcello II e Paolo V (Siena, Duomo), commissionate al Cafaggi nel 1591 (Butzek, 1980, con i loro panneggi a falde larghe e depresse e le loro schematiche volumetrie facciali attirano tutto il gruppo di opere espunto dal catalogo del Marrina. Così il busto di Santa Caterina da Siena in terracotta, fornito dal Cafaggi per decorare la porta dell'oratorio della Santa nel 1557 (Butzek, 1992), ha la stessa capacità attrattiva.

Tuttavia, rimandando ad altro luogo una presentazione più articolata del Cafaggi, bisogna dire che resta sostanzialmente valida la lettura stilistica finora tentata per queste opere. Infatti, il Cafaggi può considerarsi "a buon diritto fra gli artisti "storditi" dalla scultura di Michelangelo" (Sisi, 1996),

così come restò fortemente segnato dalla pittura del Beccafumi, riuscendo a "tramutare in bizzarria e paradosso gli austeri modelli di Michelangelo" (Sisi, 1990) Solo che tutto questo non fu l'atteggiamento di un artista che seguì lo sviluppo dell'arte dei maggiori esempi a lui contemporanei, bensì la cosciente volontà di chi volle rifarsi ai grandi fatti del recente passato, considerandoli normativi ed insuperabili. Questo dovette essere quanto capitò al Cafaggi, giunto a Siena con una cultura fiorentina, ma ben presto partecipe di quel giro di intellettuali e di artisti che negli anni settanta fecero della ripresa beccafumiana una bandiera di rinnovamento culturale (Bartalini, 1996).

Sala F

La vittoria della flotta cristiana contro i turchi nella battaglia di Lepanto (7 ottobre 1571), che fu attribuita all'aiuto della Madonna, indusse Pio V ad istituire la festa del Rosario per la ricorrenza di quell'evento. Si moltiplicarono così le raffigurazioni della Madonna del rosario ed anche la congregazione del Santissimo Rosario, costituita nella cattedrale di Montalcino nel 1569 dal domenicano fra'Agostino Savini (Brandi, 1965), ordinò una tela dove si mostrasse la Madonna ed il Bambino mentre offrono i rosari ad una schiera di fedeli, fra i quali si individuano, un imperatore, un re, un papa, un vescovo ed una regina, preceduti da San Domenico e da Santa Caterina da Siena in rappresentanza dell'ordine religioso che più aveva sostenuto e diffuso la pratica pia del rosario. Secondo la testimonianza tratta da un libro di memorie (Brandi, 1965), questa **Madonna del rosario** fu dipinta da "Tiberio di Ansano Debili" nel 1572 per la somma di 42 scudi d'oro. Un cartellino applicato sul verso della tela, ricordando un restauro di Francesco Amidei, dà la stessa indicazione, divergendo solo per la data: "TIBERIUS. DEBILI. ANSANI. F./ SENEN. PINXIT. VI.APRILIS. A. D./ MDLXXI./ FRANCISCUS. AMIDEI. SENEN. PIC./ RESTITUIT ILCINI. A.D. MDCCCXXXI". Non è difficile rettificare il nome tramandato in quello di Tiberio Billò, pittore senese noto finora per aver dipinto la Biccherna del 1561 (con firma e data 1564) e quella del 1567 (Carli, 1950). Gradevole per la vivacità cromatica, questa tela dimostra il legame di Tiberio con la maniera tarda del Sodoma e di Bartolomeo Neroni detto il Riccio (attivo dal 1531-morto nel 1572), esattamente come provano anche la grande pala con la Madonna, il Bambino, quattro Santi ed il ritratto dell'arcivescovo senese Francesco Bandini Piccolomini (Sovicille, pieve di San Giovanni Battista), dipinta poco prima del 1575, e l'Assunta con i Santi Agata e Martino (Radicondoli, Collegiata), firmata e datata 1577.



Anche il canonico il cinese Niccolò (Guerrini?) fece dipingere per sua devozione una Madonna del rosario, destinandola ad un altare dell'antica pieve di Santa Restituta e chiedendo che vi venissero illustrati i quindici misteri (le Storie della Vergine dall'Annunciazione fino all'Incoronazione) ed i Santi Domenico, Caterina da Siena, Rocco, Restituta, Sebastiano e l'eponimo Niccolò nella posizione 'in abisso', che solitamente spetta al committente.

Se la tela del Billò rappresenta l'ormai stanca tradizione pittorica locale, questa invece si dimostra come il felice risultato di un profondo rinnovamento attuato sulle più moderne esperienze pittoriche prodotte a Roma negli anni settanta ed ottanta del Cinquecento. Fu quanto riuscirono a compiere i giovani Alessandro Casolani (Mensano, 1552/'53-Siena, 1607), Francesco Vanni (Siena, 1564-1610), Ventura Salimbeni (Siena, 1569-1613) e

Francesco Bartalini (Siena, 1569-1609), autore della tela in questione, come riconobbe Ettore

Romagnoli (ante 1835), basandosi sul confronto con la tela firmata e datata 1608 della pieve di Argiano.

La tenerezza pittorica del Correggio, l'iridata gamma cromatica di Federico Barocci, lo spirito delle figurazioni di Andra Lilio e di Ferrau Fenzoni sono alla base di questo garbato e vivace dipinto, databile agli ultimi anni del secolo.

Già il Brogi (1862) riconosceva nella Madonna col Bambino e Santi un'opera di Francesco Rustici detto il Rustichino.

L'affettuosa caratterizzazione della Madonna, che sembra conversare col bonario Bernardo Tolomei, mentre i due bambini si scambiano tenerezze, corrisponde molto bene alle sentimentali intonazioni che connotano le figure della produzione iniziale del precoce pittore: penso in particolare all'Immacolata con il Bambino della compagnia di San Sebastiano in Camollia a Siena databile al 1609 ed al San Giovannino nel deserto della Pinacoteca Nazionale di Siena.

La dolce stesura pittorica e le tipologie dei personaggi provano lo stretto legame di Francesco con l'arte dello zio Alessandro Casolani e del padre Vincenzo (Siena, 1557-1632), dal quale si emanciperà all'aprirsi del secondo decennio del Seicento per intraprendere nuove esperienze che gli permetteranno di diventare un gentile pittore caravaggesco.

Sala G

Si presentano qui per la prima volta due dipinti di Arturo Luciani, che, nato a Montalcino nel 1861, aveva preso la strada di Siena per frequentare le lezioni di Luigi Mussini e di Alessandro Franchi all'Accademia di Belle Arti. Emigrato a Manaus in Brasile, dove svolse attività di pittore e di fotografo, all'inizio del Novecento rientrò a Montalcino. Della sua attività italiana non resta traccia nella letteratura critica, ad eccezione di un breve profilo informativo di Italo Gori (1996). Eppure l'**Approdo di missionari**, stando ad un cartellino applicato sul verso, sembrerebbe esser stato presentato a Roma nel 1911 all'esposizione internazionale per le feste commemorative del 50° anniversario dell'unità d'Italia (ma nel catalogo della mostra l'opera non compare).

In attesa che gli studi di parte brasiliana si possano unire ai risultati di ricerche locali, per ricostruire l'attività di questo interessante pittore, si potranno intanto apprezzare la pittura libera e corposa nonché il vivo senso del colore, che caratterizzano i due dipinti, e soprattutto l'impegno sociale che la **Vaccinazione nella campagna senese** esprime.



Non si tratta di 'idilli pastorali' cari a tanti pittori del tempo, ma di robuste prove di naturalismo, di ricreazione scrupolosa del vero, che si direbbe ripreso ed elaborato sulla base di 'oggettive' immagini fotografiche, secondo un procedimento diventato comune fra coloro che furono in grado di sfruttare le nuove possibilità espressive e le particolari suggestioni di luce offerte dal nuovo mezzo di 'riproduzione del reale'.

Sala H

Si presenta una scelta di paramenti liturgici provenienti dalle chiese di Montalcino, fra i quali alcuni furono parte del corredo dei vescovi locali.



Spicca fra tutti la **Pianeta** verde, una stoffa di manifattura toscana della seconda metà del Quattrocento fra le più interessanti e studiate, che è considerata l'archetipo di una serie di lampassi figurati (Cantelli, 1994), nei quali si riproduce la scena dell'Adorazione del Bambino tratta in origine dal disegno di un maestro fiorentino.

Sala I

Come ha indicato Giancarlo Gentilini (1989) i due interessanti ma “antigraziosi” **Angeli adoranti** si appartano ad un gruppo di sculture senesi della fine del Quattrocento e sono stilisticamente identici ad un Angelo con il Nome di Gesù dei Conservatori Riuniti del Refugio a Siena.

Il fitto panneggio a filamenti, le pose ostentate ed i frastagliati nastri delle stole dimostrano la filiazione dai modi di Giovanni di Stefano (documentato dal 1453 al 1502), uno dei protagonisti della scultura senese nell'ultimo trentennio del secolo, che dovette influenzare non poco la nuova leva di scultori dalla sua carica di capo-maestro della fabbrica del Duomo, tenuta almeno dal 1481 al 1497.

Per il marmoreo tabernacolo eucaristico di San Lorenzo a Firenze Desiderio da Settignano (1428/31-1464) aveva ideato un tenero e bellissimo Gesù Bambino benedicente, che (lo ricorda Giorgio Vasari) in segno di apprezzamento fu tolto dalla sede naturale per essere usato come immagine da esporre sull'altare in occasione del Natale.

Questo **Gesù Bambino benedicente**, riapparso dal fondo di un armadio della sagrestia della cattedrale di Montalcino, si ispira al modello di Desiderio, al pari di tante altre statuette di Gesù Bambino, che l'illustre prototipo e la diffusa pratica devozionale natalizia seppero suscitare.

La posa rilassata, la carnosità della figura e l'intaglio netto della movimentata capigliatura, che si arricciola in numerose chiocciole, permettono di riferire questa scultura lignea, della quale è stata recuperata l'originale stesura cromatica, ad un intagliatore fiorentino del primo Cinquecento, che - pur ispirandosi all'ormai antico precedente quattrocentesco - mostra di conoscere le tendenze della moderna scultura.



All'interno delle vetrine sono disposti ben quarantanove **boccali**, un **albarello** ed una piccola **giara**, che costituiscono uno dei più, consistenti nuclei di maiolica arcaica.

Assieme a molti altri vasi acromi, fanno parte di un fortuito ritrovamento avvenuto all'inizio del 1912, quando venne scavato il riempimento della volta della prima campata della Loggia del Palazzo Comunale.

La costruzione di questo edificio, che si crede avvenuta fra il 1292 (data inscritta sulla mensola sinistra del portone di ingresso: v Caprioli, 1994), per la parte più, antica, e gli anni successivi, per la parte della Loggia (Fanti, 1925), offre i termini cronologici per questi manufatti, i quali diventano dunque le prime testimonianze dell'attività di fornaci locali. L'importanza del ritrovamento non passò inosservata all'intelligente direttore del Museo Nazionale del Bargello Giacomo De Nicola, che avrebbe ben volentieri acquistato per quella istituzione fiorentina una decina di boccali, se non si fosse opposto il Consiglio comunale.

Fondo bianco opaco, ornamenti in porpora, verde e blu caratterizzano questi vasi le cui gradevoli decorazioni permettono la suddivisione in tre tipi: quello a motivi geometrici, quello con elementi fitomorfi, quello con figure di animali Soprattutto in quest'ultimo gruppo i ceramisti ilcinesi hanno dato una superba prova di spirito e di fantasia. Una specie di arpia coronata, un mostruoso

quadrupede con testa umana coronata, un grottesco felino d'aspetto orientale, un cervo dalle corna gigantesche, le aquile ad ali spiegate, le grasse colombe, i boriosi pavoni, i pesci boccheggianti ben corrispondono alle bizzarre creazioni che popolano i fregi decorativi di affreschi e di pagine miniate del tempo. Come ha notato Hugo Blake (1980), boccali simili a questi, compreso quello di insolita forma a collo d'oca, si trovano riprodotti nella scenetta delle Nozze di Cana dipinta nella predella della Maestà di Duccio (1308-'11).

Sala L

E proprio l'aspetto così impacciato e bambolesco a rendere gradevoli le due figure dell'**Angelo annunciante** e della **Vergine annunciata** vestita di un vivace abito rosso stretto in vita, come era di moda nel primo Quattrocento. Senza mostrare interesse per le moderne, gentili e vere figure prodotte da Jacopo della Quercia e da Francesco di Valdambrino, l'autore di questa Annunciazione si dimostra ancora legato ad una vecchia concezione della scultura, che risale ai maestri del secolo Trecento.

La struttura sintetica dei corpi, le forme dei colli e delle teste, le sottili filettature dei capelli permettono di seguire la sua carriera in sculture lignee dipinte più mature e smaltizzate, dove si apprezza un'aria più vivace, una bellezza leziosa ed ammiccante, che appare in sintonia con le pungenti figure del pittore tardogotico Giovanni di Paolo.

Mi riferisco alla Santa Caterina della Basilica di Bolsena ed alla Santa Caterina d'Alessandria del Monte dei Paschi di Siena, che - essendo l'opera più matura e riuscita - può servire per denominare l'ancora sconosciuto scultore come il 'Maestro della Santa Caterina d'Alessandria'.



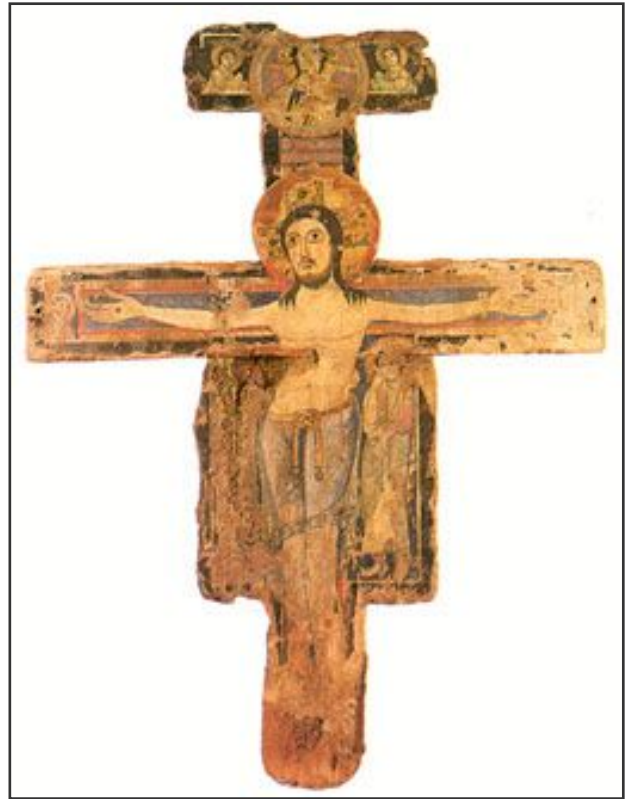
Eleganze ed abbreviazioni neo beccafumiane mostrano il **San Giuseppe**, il **Moro** ed il **Soldato**, resti di un più popoloso Presepe prodotto dal Cafaggi per la cattedrale di Montalcino.

Sono la prova di un intagliatore virtuoso attivo nel Seicento le statue dei **Santi Filippo e Giacomo**, che un tempo erano completamente provviste di colori e dorature. Si tratta dello stesso autore che ha eseguito un doloroso **Ecce homo**, ora conservato nel Deposito.

Sala M

La **Croce** dipinta, proveniente dall'abbazia di Sant'Antimo, assieme a quella similissima della chiesa di San Pietro in Villore, è una delle più antiche reliquie della pittura presente in territorio senese, anche se non si può dire opera di un maestro locale, data l'omogeneità figurativa della pittura romanica di area centro-italiana. I caratteri stilistici ne permettono infatti l'accostamento ad alcuni esemplari di area spoletina derivati dalla grande Croce di Alberto Sotio, datata 1187 (Spoleto, Duomo).

Si può pertanto ritenere la fine del XII secolo (Sandberg Vavalà, 1929) il periodo di esecuzione della Croce qui esposta.



Pure la **Madonna col Bambino e due Angeli** è molto antica. Ritenuta, da alcuni studiosi, opera di un seguace di Guido da Siena, attivo negli anni settanta ed ottanta del Duecento (Garrison 1949; Carli, 1972), ha caratteri troppo divergenti da quelli degli artisti senesi di quel periodo. L'aspetto, quasi monocromo dell'insieme e le pesanti linee che bordano i volti e formano curiose maschere intorno agli occhi, fanno piuttosto pensare alla coeva pittura perugina, che in questo momento è rappresentata al meglio dal "Maestro del trittico Marzolini".

Seppur ridotto ai minimi termini, si intuisce che il piccolo **Angelo reggicandelabro** era una scultura di prima qualità. La struttura massiccia, la quadratura del volto, la schematica piega che indica la leggera flessione della gamba destra si rivelano elementi tipici della scultura senese degli inizi del Trecento. Per questi aspetti è possibile trovare delle strette analogie con l'essenzialità plastica e le ferme strutture care a Gano Fazio (noto dal 1302 al 1317), come dimostrano le sue figure presenti nel Monumento sepolcrale del vescovo Tommaso Andrei, morto nel 1303 (Casole d'Elsa, Collegiata), e quelle del Monumento sepolcrale di Santa Margherita (Cortona, Santa Margherita). Dai pochi frammenti rimasti, anche la policromia appare di fine stesura.

Ci dobbiamo immaginare che fosse di notevole interesse anche la malconcia **Madonna col Bambino**. Il moto ascensionale e la torsione del collo fanno ancora apprezzare la capacità dello scultore di cavare da un informe tronco di legno una figura di indubbia forza espressiva, nella quale sono riassunte le esperienze della grande scultura senese, fin dai basilari esempi che Giovanni Pisano aveva lasciato sulla facciata del Duomo negli anni ottanta e novanta del Duecento. Sono molti i maestri di intaglio e di tarsia che già nel corso del Trecento resero famosa la scuola senese anche per questa specialità. Il **Cofano** appartenuto al Comune di Montalcino, come provano gli stemmi con il leccio su cinque monti, è un manufatto tipico di quest'arte applicata. Con i suoi semplici filaretti a tarsia e le parti di volumetrico intaglio si direbbe prodotto verso la fine del Trecento, essendo analogo ad alcune parti di quell'immenso complesso ligneo che fu il coro del Duomo di Siena, iniziato nel 1362 da Francesco del Tonghio e dal figlio Giacomo, ma portato a compimento, da molti altri maestri nel 1397.

Sala N

Giunto nella chiesa di Vignoni per dono della famiglia Amerighi, questo **Crocifisso** in bronzo mostra di essere opera di grande qualità e di avere caratteri di stile che consentono l'attribuzione al Giambologna Il grande statuario fiammingo, protagonista dell'ambiente artistico fiorentino nella seconda metà del Cinquecento, il cui non comune valore era già sanzionato da una breve ma densa 'biografia' comparsa nell'edizione giuntina delle Vite di Giorgio Vasari (1568), dovette affrontare più volte il tema del Crocifisso, ma non tutti gli esemplari ricordati dalle fonti sono noti.

Questo di Vignoni sembra sviluppare l'invenzione messa a punto per il Crocifisso in argento donato dalla granduchessa Giovanna d'Austria alla Basilica della Santa Casa a Loreto nel 1573.

Per dare l'aspetto di un uomo maturo, le forme del corpo sono più, espanse, arrotondate e carnose. Molta attenzione è dedicata alla stereometrica struttura della testa ed al sistema delle ondulate ciocchette dei capelli e della barba, che torna simile nel Crocifisso della cappella funeraria del Giambologna (Firenze, Santissima Annunziata) ed in molte altre opere dell'artista.

La magistrale rifinitura a cesello ed a bulino è certamente dovuta a qualche abile artefice di cui il Giambologna si serviva per portare a perfezione i suoi getti.



Nella vetrina a destra sono esposti i due ponderosi volumi della **Bibbia**, che - senza fondamento documentario - si dicono provenire dall'abbazia di Sant'Antimo.

Come mi indica don Antonio Brandi, una nota manoscritta sulla prima carta del primo volume ricorda che i due tomi atlantici appartenevano al Comune di Montalcino almeno dal 1594.

Contengono moltissime iniziali decorate e figurate, che sono dovute ad almeno due maestri. I mini del primo, operoso nel primo volume ed in gran parte del secondo, "risentono lo stile romanico francese - a tinte brillanti, disgregate come in ismalto e quasi senza modellato" (Toesca, 1927); quelli del secondo, presente nella parte terminale del secondo volume, "seguono la maniera bizantineggiante" (Toesca, 1927).

Deposito

Secondo le testimonianze documentarie raccolte da Don Antonio Brandi (1965), i quattro **Angeli reggicandelabro**, che fanno gruppo con le sculture lignee qui riferite a Domenico Cafaggi (Sale E, L), già nel 1593 (v. un atto notarile dell'Archivio vescovile di Montalcino, segnalato da Don Brandi) stavano sull'altare maggiore della cattedrale assieme al Tabernacolo a tempietto rotondo, intagliato, dorato e con figure dipinte da Alessandro Casolani (Bagnoli, 1980), oggi conservato nella chiesa di Sant'Egidio.

Ancora, al **duo Cafaggi-Casolani** è riferibile il Tabernacolo ed i quattro Angeli lignei dipinti, ancor oggi posti sull'altare della Collegiata di Radicondoli a ripetere la felice soluzione ideata da Baldassarre Peruzzi per l'altare maggiore del Duomo di Siena nel 1532.

Il prototipo senese ed il precedente di Radicondoli costituiranno il modello per ricostituire anche il complesso decorativo ilcinese, nel luogo e nello spazio adeguato.

Questo sarà offerto dalla chiesa agostiniana, che farà parte del percorso museale, non appena sarà concluso il suo restauro.