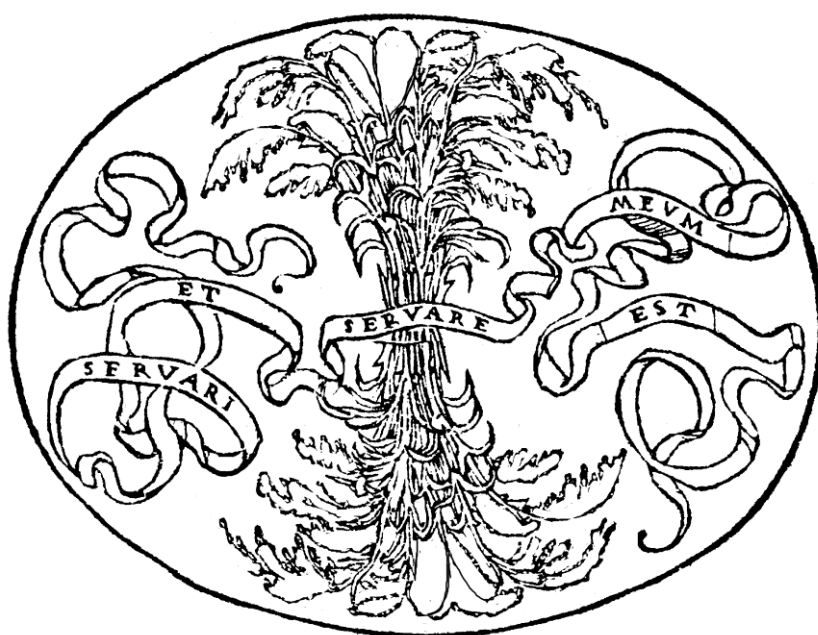


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

36/2026



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte ETS

Fondatrice

Paola Barocchi

Direzione scientifica

Donata Levi

Comitato scientifico

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura redazionale

Martina Nastasi, Mariangela Palombo, Mara Portoghese

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte ETS, via de' Coverelli 2/4, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

GIOVANNI GIURA «Fate le scodelle, ch'io fo questa figura e vengo». Bicci di Lorenzo nelle <i>Vite</i> di Vasari e la sua attività per Santa Croce a Firenze	pp. 1-46
RAFFAELE MARRONE Vicende della <i>Madonna di San Bernardino</i> (o meglio, della <i>Maestà</i> dei laudesi della Vergine Maria e San Francesco a Siena)	pp. 47-76
CHIARA CECALUPO Angelo Breventano: artist, antiquarian, numismatist, explorer of the catacombs	p. 77-90
ALESSANDRO MORANDOTTI La lingua degli storici dell'arte e le sue radici. Il caso degli scritti d'occasione tra manierismo e barocco	pp. 91-121
FLAVIO FERGONZI Sui titoli delle opere d'arte moderna nell'Italia del Novecento: gli anni Cinquanta e i primi Sessanta	pp. 122-226

VICENDE DELLA *MADONNA DI SAN BERNARDINO* (O MEGLIO, DELLA *MAESTÀ* DEI LAUDESÌ DELLA VERGINE MARIA E SAN FRANCESCO A SIENA)

1.

Sin da quando, nel 1933, Cesare Brandi rese nota a stampa una memoria del 1655 scritta di suo pugno dal notaio Francesco del fu Giovan Battista Panichi (e corroborata dal collega Giovan Battista di Luzzio Salvucci), contenente la trascrizione del *titulus* che correva anticamente «in pede imaginis Beatissime Virginis picta in tabula», gli studi si sono abituati, con poche eccezioni, a considerare il 1262 della cosiddetta *Madonna di San Bernardino* (Fig. 1) un saldo puntello nella cronologia della pittura senese pre-duccesca, assai parca di date assolute certe¹. In tempi molto più vicini a noi, questo apparente punto fermo sembra essere stato minato in modo sostanziale da una *trouvaille* documentaria di Anabel Thomas: nel *recto* dell'ultima carta di un registro d'inventari «de le robe de la casa» della Compagnia della Madonna degli Angeli e San Francesco (poi intitolata anche a San Bernardino) – ossia, della confraternita di devozione cui si lega la genesi del dipinto oggi alla Pinacoteca Nazionale di Siena (n. 16) – si trova una succinta ricordanza del gennaio 1579, rapidamente redatta dal confratello Giuliano di Raffaello Capanini in occasione del rifacimento di un altare della compagnia, che reca memoria di una diversa variante dell'iscrizione perduta:

Della tavola dove è la Madonna: ricordo di come, col Nome di di [sic] Idio [e] di Maria Vergine, come maestro Girolamo [[del Turcho]] scharpelino cominciò a mettere l'adornime a' 3 di gienaro 1578 [1579 *more moderno*] <e perché> alla Madonna di sotto, e perché i' nella cornice da' piedi ci era uno milesimo formato in questo dodo [sic] MCCLXXVII, e per esser detta cornice murata, ne facciamo richordo per me Giuliano di Raffaello Capanini (Fig. 2)².

Nelle trascrizioni dei testi manoscritti sono stati adottati i seguenti segni:

[] integrazioni o annotazioni in sede di stampa

[.] segnalazione di parole illegibili

[...] *omissis*

[] integrazioni originali

< > cassature originali

¹ BRANDI 1933. L'attestato è iscritto in un registro pergameneo di perpetue e istrumenti della compagnia, modernamente segnato presso l'Archivio di Stato di Siena (d'ora in poi ASS), Patrimonio resti 178, c. 62r. Per un'esauritiva rassegna bibliografica sul dipinto, rinvio alla scheda dedicatagli in BOSKOVITS/CHIODO 2021, pp. 453-455, n. 23. James H. Stubblebine aveva avanzato dei dubbi sull'effettiva antichità dell'iscrizione, e sul significato da attribuire al millesimo che accompagnava l'indicazione della fraternita committente (STUBBLEBINE 1964, pp. 61-64, n. V, seguito da BELTING 2022, pp. 559-560; si veda, per un'analisi delle ragioni critiche all'origine di questo scetticismo, MAGINNIS 2002, pp. 472-473). È tuttavia impossibile sostenere che si trattasse di una data commemorativa – al pari del celebre 1221 della *Maestà* di Guido da Siena in San Domenico –, visto il dettato del *titulus*, che aggancia inequivocabilmente l'anno all'esecuzione del dipinto («QUA[M] FECIT FIERI [...]») e non – ad esempio – alla fondazione della compagnia; nessuna evidenza, peraltro, concorre a confortare l'idea che il sodalizio fosse istituito in quell'anno, come vuole una *vulgata* diffusa a partire da LUSINI 1911-1939, I (1911), p. 143, nota 23.

² THOMAS 2024 (già rapidamente segnalato in THOMAS 2023, p. 15). Si dà qui per la prima volta trascrizione completa della memoria, contenuta in ASS, Patrimonio resti 215, c. 192r [*olim* c. 190r]. Benché quasi del tutto vanito, il nome del registro («† Inventario de le robe de la casa. MCCCC^oLXXXIII»), avviato il 1° gennaio 1484 (*more moderno*), corre sul piatto ligneo di rilegatura anteriore.

Nel presentare la scoperta, la studiosa non è però riuscita nell'intento di spiegare convincentemente l'aporia fra le diverse date tradite dalle fonti, sbarazzandosi in modo troppo sbrigativo del testimone secentesco (che ha, a onor del vero, il pregio di essere più 'completo' di quello del 1579, recando notizia del sodalizio committente, oltreché dell'anno di esecuzione dell'opera: «ISTA TABULA E[ST] FRATERNITATIS BEATE MARIAE SEMPER VIRGINIS QUA[M] FECIT FIERI IN A[NNO] D[OMINI] MCCLXI») (Fig. 3); né ha riflettuto a sufficienza sulle conseguenze che una sicura postdatazione di un quindicennio – dal 1262 al 1277 – avrebbe sulla tenuta filologica, oltreché sul registro dei tempi, del *corpus* di opere tradizionalmente raccolto sotto il nome di Guido da Siena. Per tentare di dirimere le questioni ancora irrisolte, e riportare le divergenti testimonianze relative all'iscrizione alle giuste coordinate, credo possa allora essere d'aiuto provare a sbrogliare compiutamente la matassa delle fonti 'primarie' e 'secondarie', e mettere in fila, in un orientativo ordine calendariale, le principali notizie che riguardano le vicende della celebre tavola mariana, nella campata di circa sei secoli che va dalla sua commissione alla sua musealizzazione.

2.

All'altezza in cui Panichi s'impegnava a riportare l'epigrafe, la *Madonna* era installata da poco meno di duecento anni sull'altare della cappella «di sotto» dell'oratorio del sodalizio della Madonna degli Angeli e San Francesco, affacciato sulla piazza antistante alla chiesa dei Minori di Siena (Fig. 4): non si trattava, per forza di cose, della sua ubicazione originaria, dato che la sede confraternale aveva assunto la conformazione architettonica che mantiene ancor oggi, con due cappelle sovrapposte, soltanto nel secondo Quattrocento; ed è da ritenere che la compagnia non disponesse di una «casa» a uso esclusivo prima dell'ultima decade del Trecento³. Eppure, un legame *ab antiquo* dell'associazione devota con la tavola duecentesca – apparentemente ratificato dal *titulus* trascritto alla metà del Seicento – viene confermato dalla più risalente documentazione prodotta dalla fraternita che sia giunta fino a noi: intendo un quaderno contabile, di uscite, tenuto dai camerlenghi fra le calende d'aprile 1316 e il gennaio del 1331 (*more moderno*), nel quale si possono censire almeno dodici menzioni di una «tavola de la Don[n]a», altrimenti denominata «tavola de la Nostra Don[n]a» o «tavola de la Vergine Maria», in un'occorrenza con il significativo attributo di «Madonna vechia»⁴. Tutte le partite di spesa in questione sono correlate all'acquisto di quantità variabili di olio, necessario per alimentare una lampada posizionata di fronte alla tavola; e la cosa non desta meraviglia, giacché era diffusa consuetudine delle compagnie laudesi occuparsi delle luminarie votive che ardevano dinanzi alle immagini mariane, come dimostrano diversi casi di confronto ben noti agli studi (a cominciare da quello dei laudesi di San Pietro Martire di Santa Maria Novella a Firenze)⁵. In effetti, bisogna

³ Cioè, prima che il gruppo si aggregasse a un secondo sodalizio, la confraternita disciplinata di Santa Maria degli Angeli, che diversamente officiava un proprio oratorio almeno dagli anni settanta del Trecento, corrispondente forse alla cellula più antica della sede ancor oggi in piedi; su questo punto, si veda MARRONE 2024-2025, II, pp. 201-202 (e anche *infra*). Per quanto invece concerne la ristrutturazione quattrocentesca, culminata con la commissione di una nuova pala d'altare a Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta e ai suoi giovani 'compagni', rimando a MARRONE 2022, da integrare con MARRONE 2024-2025, II, pp. 217-222.

⁴ Quest'ultimo attestato risale al 1326 (ASS, Patrimonio resti 199, c. 73r); gli altri sono rispettivamente ivi, cc. 4r («tavola de la Don[n]a»: aprile 1316), 6r («lanpana de la Donna»: ottobre 1316), 18r («lanpana de la Donna»: 22 febbraio 1318), 22r («lanpana de la Donna»: 3 ottobre 1318), 38v («tavola de la Nostra Don[n]a»; «tavola de la Vergine Maria»: febbraio-marzo 1321), 41v («lanpana della Vergine Maria»: giugno 1321), 42r («tavola de la Nostra Donna»: luglio 1321), 58v («tavola de la Nostra Donna»: 23 agosto 1323), 62v («tavola della Donna»: 31 maggio 1324), 93v («lanpana de la Vergine Maria»: 6 gennaio 1331).

⁵ È infatti noto che Ricuccio di Puccio, con il suo testamento del 1312, aveva istituito un legato per alimentare le lampade disposte dinanzi alla croce dipinta di Giotto e alla *Maestà* (cosiddetta *Madonna Rucellai*) di Duccio, indirizzato ai capitani della compagnia dei laudesi («capitaneis societatis laudum dicte ecclesie») (LUNARDI 2001,

tenere a mente che negli anni coperti dal primo registro di conto la nostra associazione era ancora una compagnia ‘delle laude’, consacrata sotto i vocaboli della Vergine Maria e, secondariamente, del dedicatario della chiesa mendicante ove era sorta prima del 1273: San Francesco⁶. Nel tempio dei Minori il sodalizio teneva le proprie adunanze, godendo del patronato di un altare (indicato nei referti ‘primari’ come «a[l]tare del chonve[n]to»)⁷ di cui risulta difficile precisare l’ubicazione, e per la reticenza delle fonti, e per le radicali modifiche cui la chiesa e il complesso conventuale sono andati incontro nel tempo. Alcuni indizi sugli spazi della devozione della compagnia provengono dai pagamenti: sappiamo, ad esempio, che fra l’aprile e il giugno 1316 il gruppo aveva fatto realizzare «ne la chiesa de’ frati» un’«ampeschiata» – ossia, un repositorio dotato di grata – con cornici di gesso, destinata a contenere le cassetine delle candele⁸; un’uscita del luglio 1327 per una racconciatura dichiara che l’impeschiata era collocata «dal lato delle donne», con una specificazione locativa che sarebbe stata superflua se essa si fosse semplicemente trovata all’interno della cappella confraternale⁹. Pare allora verosimile che l’armadio a muro per le candele e il «descho di nocie» collocato ai suoi piedi, connesso al canto paraliturgico delle laude¹⁰, formassero insieme una postazione interna alla chiesa, separata dall’altare della compagnia, e legata specificamente ai servizi serali svolti al cospetto della *Madonna di San Bernardino*, forse simile per sistemazione a quella riprodotta in un’illustrazione dell’oratorio di Orsanmichele a Firenze contenuta nel *Libro del Biadaio*¹¹. È da escludere, infatti, che la tavola mariana, corivamente definita negli studi anglofoni come «altarpiece», fosse alloggiata sulla mensa dell’altare della fraternita: sebbene nell’attuale foggia, dopo il brutale ritaglio in una sagoma a centina ribassata, ciò possa apparire offuscato, non vi sono dubbi che il dipinto debba rientrare nel capitolo, effimero quanto grandioso, delle *Maestà* su tavola dipinte in Toscana e nell’Umbria ‘toscanizzata’ fra Due e Trecento, monumentali raffigurazioni della *Madonna col Bambino in trono* – talora commissionate dalle fraternite laudesi – destinate in via privilegiata, ma non esclusiva, all’allestimento trionfale dei tramezzi¹². Non è improbabile che

pp. 179-181). Si ricordi poi che anche alla «societas Virginis Marie» della chiesa domenicana di San Romano a Lucca era demandato, fin dal sesto decennio del Duecento, il compito di provvedere all’olio delle lampade che ardevano di fronte a una «tabula ubi sit picta immago beate Virginis Marie» (M. BACCI 2000, p. 294, nota 206); compito che la fraternita espletava anche grazie a specifici lasciti, come quelli disposti, rispettivamente nel 1315 e nel 1322, da una certa Caruccia e dal dottore in medicina Federigo del fu Bonfiglio (ivi, p. 304, nota 222).

⁶ Sulla prima testimonianza documentaria – una lettera d’indulgenza emanata dal vescovo di Siena Bernardo il 2 settembre 1273 –, e per una ricostruzione dell’articolata vicenda istituzionale della compagnia, rinvio ancora una volta a MARRONE 2024-2025, II, pp. 189-233.

⁷ Così denominato in un pagamento del 1319: ASS, Patrimonio resti 199, c. 6v; la dicitura parrebbe suggerire che l’altare non fosse interno alla chiesa.

⁸ L’armadio, che si trovava accanto a un portale della chiesa francescana – un pagamento «per una chiave che si perde *del’uscio da lato al’a[m]peschiata*» rimonta al gennaio 1331 (ASS, Patrimonio resti 199, c. 93v) –, è per la prima volta citato in una serie di uscite del 15 aprile 1316, intitolate al maestro di legname Lapo, «per rimane[n]te de’ lavoro del’ampeschiata», e al chiavai Vannino, per le relative «feramenta» (ivi, c. 3r); l’8 giugno 1316, la compagnia comprava del gesso «per fare le cornici del’ampeschiata» (ivi, c. 4r). Una racconciatura venne eseguita tra il 28 e il 30 giugno 1323, quando si registrano nuovi compensi in favore di maestro Lapo «per l’ampeschiata» (ivi, c. 58r); nell’agosto 1326, si compravano due chiavi per «l’ampeschiata [...] l’una tengono e fanciulli, l’altra tiene Guido per riponare le chandele» (ivi, c. 74r).

⁹ ASS, Patrimonio resti 199, c. 79v: «per uno gangaro là uve si pone la chasettina de le chandele, dal lato delle donne».

¹⁰ Quest’ultimo menzionato in una partita di spesa dell’aprile 1316, come un «descho di nocie lo q[u]ale istà a’ piei del’ampeschiata ch’è ne la chiesa de’ frati» (ASS, Patrimonio resti 199, c. 4r). L’impiego di un desco nelle cerimonie paraliturgiche serali dei laudesi, forse per la raccolta delle elemosine, è documentato, ad esempio, da una deliberazione primo-quattrocentesca della compagnia di San Pietro Martire a Firenze, che imponeva di «aparechiare il desco della compagnia bene e sollecitamente e cantare le laude» (WILSON 1992, p. 235, n. 11); una delibera del 1424 della confraternita fiorentina di San Zanobi stabiliva invece che due cantori dovessero «parechiare el desco e starvi a chantare le laude le sere delle feste» (D’ACCONE 1975, p. 96).

¹¹ Da ultimo si veda D’AGUANO ITO 2024, p. 310.

¹² Rinvio specialmente a BELLOSI 2006c e a DE MARCHI 2009, p. 62, per i casi di committenza confraternale. Il legame fra le *Maestà* e le compagnie laudesi sarebbe stato esaltato anche da Miklós Boskovits, che pur propendeva

l'opera fosse in origine issata sulla trave alla sinistra della *Crux de medio ecclesiae*, esattamente come osserviamo nel veridico interno chiesastico ritratto 'per sineddoche' da Giotto nella *Ricognizione delle stimmate di san Francesco* della Basilica Superiore di Assisi (Fig. 5). Si tratta, d'altronde, di un tipo di assetto che non doveva essere infrequente a Siena, se ancora alla data del 1459 un'inedita nota inventariale ricorda nell'antica chiesa della Misericordia (poi di San Pellegrino alla Sapienza) «uno paio di tavolette con fighura di Nostra Donna et altre fighure [...] sopra il chancello del tramezzo de la chiesa»¹³. Un posizionamento 'esterno' alla cappella del sodalizio pare comprovato anche dal fatto che, in un'uscita per l'acquisto di una «metadela d'oglio» del febbraio-marzo 1321 si parla di una «lanpana de la fraternita a la tavola de la Vergine Maria», suggerendo indirettamente che di fronte alla *Maestà* pendessero altre luminarie, di diversi donatori¹⁴.

Dopo il 1331, sulla *Madonna di San Bernardino* cala il silenzio. Non è in alcun modo ammissibile, infatti, collegare al dipinto la «predela» menzionata in due modestissimi pagamenti erogati dalla compagnia nel 1393, senza dubbio da riferire alla confezione di un suppedaneo ligneo da altare, e non di un gradino figurato aggiunto alla tavola mariana (mai citata, peraltro, nelle poste d'uscita)¹⁵. Né si può accogliere l'idea che l'opera vada riconosciuta nella «tavola de' fratelli» – con ogni evidenza, una 'tavola-bacheca' con l'elenco degli iscritti – che nel 1394 fu fatta portare nella sede confraternale¹⁶. Per trovare una nuova citazione sicura della *Maestà* bisogna attendere la metà del XV secolo. A quelle date, l'antica compagnia laudese si era ormai stabilmente aggregata a una più recente, ma non meno rilevante, fraternita disciplinata dedicata a Santa Maria degli Angeli, dando così luogo alla nascita di un unico sodalizio flagellante consacrato alla Madonna degli Angeli e a San Francesco¹⁷; la compagine societaria che derivò da questa 'fusione' officiava un oratorio indipendente – primigenio nucleo architettonico dell'edificio tuttora esistente, oggi sede del Museo Diocesano d'Arte Sacra –, dotato di una cappella sopraelevata ove si tenevano le assemblee e si praticava la disciplina rituale. È proprio in questo ambiente che la *Maestà* trovò una nuova collocazione: prestando fede a una ricognizione inventariale del 1° ottobre 1452, approntata dal camerlengo Francesco di ser Gardo, l'opera – descritta come «una tavola grande con la figura di Nostra Donna» – era appesa «sopra la residentia del priore», cioè al di sopra degli scranni del coro in cui sedeva la carica più alta del sodalizio¹⁸. Non è al momento dato conoscere come e quando il dipinto venisse traslocato da San Francesco al quartier generale della compagnia; possiamo tuttavia proporre che questo passaggio fosse occorso nell'ambito dello smantellamento del tramezzo della chiesa duecentesca, in preparazione dei considerevoli lavori di ampliamento della navata, già in corso

per una collocazione di questi dipinti nelle cappelle in controfacciata (BOSKOVITS 2011; si leggano le argomentazioni contrarie di DE MARCHI 2011, pp. 80-83).

¹³ ASS, Studio 128, cc. n.nn.

¹⁴ ASS, Patrimonio resti 199, c. 38v. La destinazione dell'opera all'apparato di immagini della chiesa dei Minori sembra d'altronde comprovata dall'esistenza di una replica precisa, in formato ridotto, fatta verosimilmente realizzare allo stesso artefice – sul modello della *Maestà* senese – per i Francescani di Poggio del Sole ad Arezzo (Fig. 6); la derivazione ci permette di risarcire la composizione e la struttura originarie del pannello, che forse doveva presentare un formato cuspidato, con un *Redentore benediciente* al vertice, ancora parzialmente visibile – benché defalcato – nella tavola aretina (MAETZKE 1987, pp. 40-42, n. 5).

¹⁵ La proposta è di Anabel Thomas, che in verità dà per assodato il rapporto di questa «predela» con la *Madonna di San Bernardino* (THOMAS 2024, p. 23). Come si è detto, i pagamenti, registrati in ASS, Patrimonio resti 202, c. 209r (e non c. 208r) non ne fanno alcuna menzione; se ne riporta di seguito una trascrizione: «per arechatura la predela de la altare [sic] e per aguti» (6 soldi); «per la predela de l'al[tare] a di deto di sop[r]a [...] e per la fatura» (5 soldi).

¹⁶ THOMAS 2023, p. 167 (riproposto in THOMAS 2024, p. 23); l'uscita, datata 2 maggio, è legata all'acquisto di «ciento bischaroli [...] per portare la tavola de' fratelli» (ASS, Patrimonio resti 202, c. 210r). Non è ben chiaro cosa fossero questi «bischaroli» (che Thomas, trascrivendo «bischicocoli», interpreta come sinonimo di bericòcoli, cioè dei biscotti dolci oggi chiamati cavallucci); sono più propenso a credere che si trattasse di 'biscaretti', ossia perni di legno, da inserire nella tavola. Sulla tipologia delle 'tavole-bacheche', si veda almeno MARRONE 2024-2025, I, pp. 226-233.

¹⁷ Ivi, II, pp. 202-203.

¹⁸ ASS, Patrimonio resti 208, c. 3r (richiamato, ellitticamente, anche in THOMAS 2024, p. 23).

d'opera nel 1448¹⁹. Sembra probabile che gli stessi frati minori – che intrattenevano dei rapporti serrati con il gruppo devoto, in qualità di 'visitatori', ossia di soprintendenti spirituali – avessero ceduto la tavola alla confraternita che l'aveva fatta eseguire: una dinamica simile si può registrare, pochi decenni dopo, per la Compagnia dei Santi Girolamo e Francesco dell'Ospedale di Santa Maria della Scala, che aveva ricevuto in dono dall'amministrazione dell'ente «uno quadro de la Vergine grande, di quele antiche, ché noi el tenessimo a nostra divotione» nel febbraio 1470, nel torno di tempo in cui si stava mettendo mano a un esteso programma di rifacimento della chiesa dell'Annunziata (da cui credibilmente proveniva il dipinto)²⁰.

La sistemazione della *Madonna di San Bernardino* documentata dall'inventario del 1452 era destinata a rimanere provvisoria. Non molti anni più tardi, la tavola sarebbe stata posizionata in pianta stabile sull'altare di una nuova cappella della compagnia, sorta entro il 1465 dalla riconversione strutturale e funzionale del locale sottostante alla cappella più antica, e direttamente connessa a uno spedaletto fondato dal sodalizio nel quarto decennio del Quattrocento (tanto da essere definita in maniera intercambiabile cappella «di sotto» e cappella «dell'ospedale»). Il dipinto viene sistematicamente rammentato sulla mensa del sacello inferiore negli elenchi dei beni e degli arredi della fraternita redatti fra anni ottanta e novanta, ma con delle 'addizioni' mai attestate prima: nell'inventario del 1483 è descritto come una «tavola di Nostra Don[n]a antica nella chapela de lo spedale, con figure agionte di nuovo co' la prederla co' le storie»²¹; in quello del 1487, con una minuta precisazione, come «una tavola di Nostra Don[n]a antica de l'a[l]tare ne la chapella di sotto, chon *due* figure agionte di nuovo e cho' la predela cho' le stor[i]e»; e infine in quello del 1490, con un'ulteriore specificazione, come «una tavola di nostra Don[n]a antica chon 2 figure agionte e una *predella storiata di San Bernardino*»²². Intendiamo, insomma, che a queste date la *Madonna* duecentesca, non più isolata, era montata entro un complesso articolato, vale a dire una macchina d'altare realizzata appositamente per solennizzare l'immagine mariana, comprendente due figure di Santi e, in basso, una predella con storie della vita di Bernardino da Siena (il culto del quale iniziò a svilupparsi in seno alla compagnia subito a ridosso della canonizzazione, nel 1450)²³. Questo 'assemblaggio' per l'altare «di sotto» venne realizzato otto anni dopo il termine del cantiere edile dell'ospedale e della relativa cappella: è solo nel 1473, infatti, che Guidoccio Cozzarelli – pittore di fiducia per le confraternite senesi –, risulta creditore di 80 lire, corrisposte dagli operai della compagnia Giovanni di Luca, Pietro di Biagio e Giacomo di Pietro, «per dipentura di due figure al'agionta de la Madonna ne lo spedale nostro e o[r]namento de la detta Madonna, e la Pietà [da] dipegnare

¹⁹ Si veda almeno MUSSOLIN 1999, p. 125.

²⁰ Traggo la notizia da un registro di deliberazioni della compagnia: Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati (d'ora in poi BCS), ms. E.III².2, c. 61v.

²¹ ASS, Patrimonio resti 215, c. 2r.

²² Ivi, cc. 4r, 9v.

²³ Nella storiografia, a partire almeno dalle *Notizie* di Girolamo Macchi (ASS, ms. D 107, c. 155r; poi ripreso in LIBERATI 1958, p. 141; e in TURRINI 2002-2003, p. 21), è accreditata l'idea che il sodalizio avesse modificato la sua intitolazione, consacrandosi sotto il vocabolo del santo, subito dopo la canonizzazione. In verità, non possediamo un atto risalente a quelle date che sancisca, in modo formalizzato, una nuova dedicazione: riferimenti a san Bernardino iniziano a fare la loro comparsa soltanto nella documentazione 'interna' del sodalizio, entro le invocazioni ai santi con cui si aprono alcuni registri, a cominciare dal libro contabile principiato nel 1452 (ASS, Patrimonio resti 208, c. 3r), ma ciò non implica affatto che l'antico nome venisse già allora abbandonato. Benché non si fosse tradotta subito in un cambio di intitolazione, tutto fa credere che la devozione bernardiniana avesse subito fatto presa presso il consorzio, non secondariamente in virtù dello stretto rapporto che nel recente passato aveva congiunto la compagnia all'Albizzeschi (si veda MARRONE 2024-2025, II, p. 208-210, per la donazione di una tavola col trigramma cristologico al sodalizio e il culto del Nome di Gesù). Lo dimostra l'impegno con cui i confratelli celebravano la festa di San Bernardino, mentre perdevano quota alcune ricorrenze che, nei decenni passati, erano solennizzate con tutti gli onori (si veda ivi, pp. 224-225).

a chapo a la porta de la nostra entrata»²⁴; la tavola venne traslocata alla bottega del pittore il 27 agosto²⁵, e i nuovi laterali vennero annessi di lì a poco da un tale Bernardino di Sano di Pietro, che in una registrazione dello stesso anno risulta retribuito per «la agiontta de la tavola de la Madonna di sotto de la chonpangnia»²⁶.

Come è stato indagato recentemente, questa tipologia di pale concepite per la riqualificazione devozionale di antiche 'icone' – poco consueta a Siena – conosce dei paralleli pressoché coevi, sempre in ambito confraternale, a Napoli: ne è un esempio l'articolato polittico, non arrivato ai giorni nostri ma documentato, che Pietro Befulco ideò nel 1488 per ricontestualizzare un'icona nella chiesa della disciplina di Santa Marta; oppure, per citare un caso ancora in essere, il polittico eseguito all'aprirsi del Cinquecento dal Maestro dell'Ascensione Piccolomini per accogliere la *Pietà* di Roberto d'Oderisio, destinato all'altar maggiore della chiesa della confraternita della Pietatella a Carbonara²⁷. Tornando in Toscana, ma al di fuori del contesto confraternale, si può rammentare che nel settimo decennio del Trecento furono addizionati due pannelli con i *Santi Agostino* e *Antonio Abate* alla *Maestà* eponima del Maestro della *Maestà* Gondi, formando un polittico da collocare su un altare secondario della chiesa dell'eremo di San Leonardo al Lago²⁸; anche Neri di Bicci aveva confezionato un'opera del genere, nel 1454-1456, per il piccolo convento di Santa Maria delle Selve, presso Lastra a Signa, come attestano le sue *Ricordanze*²⁹. C'è da chiedersi se i laterali dell'ancona di Guidoccio non possano essere riconosciuti in due scomparti di polittico, ritraenti rispettivamente *San Bernardino* e *Sant'Antonio di Padova*, già nella collezione di Giuseppe e Mario Bellini, passati in asta da Semenzato il 10 maggio 2011³⁰, compatibili per lega formale con una datazione al principio dell'ottavo decennio. L'identificazione è incoraggiata non solo dal punto di stile, dal numero dei pannelli – due, come quelli aggiunti alla tavola – e dal posizionamento onorifico di Bernardino, ovvero del protagonista delle perdute storie di predella, ma pure dal fatto che si tratta di dipinti anomali nella produzione di Guidoccio, che ormai aveva abbandonato la fabbricazione di polittici scompartiti, adottando pressoché sistematicamente la 'nuova' tipologia della pala unificata rinascimentale: un simile arcaismo si potrebbe spiegare bene in ragione della particolare natura dell'opera, ma anche della persistenza, presso le compagnie devote, di una propensione verso questa conformazione più tradizionale delle tavole d'altare, che sarebbe sostanzialmente perdurata, a Siena, fino al maturo Cinquecento. Se questi fossero davvero i due 'tasselli' integrati alla *Maestà* duecentesca (Fig. 7)³¹ bisognerebbe postulare – viste le misure degli scomparti (183x50,5 cm circa

²⁴ ASS, Patrimonio resti 208, c. 80r: edito in P. BACCI 1939, p. 224, e precedentemente citato da Giovacchino Faluschi (BCS, ms. E.V.16, cc. 49v-50r) e da Ettore Romagnoli (ROMAGNOLI 1976, V, p. 236); se ne trova un fugace cenno, senza nominare Guidoccio Cozzarelli, in THOMAS 2024, p. 23.

²⁵ Si veda il relativo pagamento al «portatore che portò la tavola al dipintore» (ASS, Patrimonio resti 208, c. 310r).

²⁶ Ivi, c. 80v.

²⁷ Si veda e ora l'ampia trattazione in LOVINO 2025, pp. 287-296.

²⁸ A. Bagnoli, scheda n. 51, in DUCCIO 2003, pp. 336-339, cui si deve il riferimento dei laterali additivi a Francesco di Segna – sulla scorta di un'indicazione di BOSKOVITS 1982, p. 502.

²⁹ Rimando almeno a GARDNER VON TEUFFEL 2016, pp. 180-181; l'opera includeva al centro un «quadretto», raffigurante la Madonna col Bambino «dipinta alla greca molto anticha».

³⁰ IMPORTANTI SCULTURE 2011, pp. 86-87, lotti nn. 116-117.

³¹ La ricostruzione qui offerta, realizzata da Laura Scopazzo, è da ritenersi del tutto congetturale, non essendo stato possibile rintracciare i pannelli laterali di Guidoccio (e dunque procedere a un controllo dei supporti, per verificare la presenza di elementi fisici che consentano di precisare il rapporto fra i tre scomparti); la collocazione sfalsata del centrale parrebbe giustificata dal gioco di sguardi che, in questo assetto, si crea fra il Bambino benedicente e il San Bernardino, il quale sembra idealmente mostrare il trigramma al piccolo Gesù. Come mi fa notare Martina Bordone, è da esplorare anche l'eventualità che la *Madonna* mediana presentasse invece un taglio riquadrato, e che fosse quindi stata sistemata da Guidoccio 'in quota' con i laterali, con una regolarizzazione rettangolare; se così fosse, il fatto che la tavola duecentesca sia larga quasi esattamente il doppio degli scomparti aggiunti potrebbe aprire alla possibilità che questi ultimi si configurassero come ante richiudibili (possibilità che si direbbe però contraddetta dalla presenza della predella figurata).

ciascuno) – che la grande tavola, inizialmente alta più di 250 cm, al pari della *Maestà* di San Domenico di Guido da Siena, fosse stata ridotta a una dimensione inferiore già nel 1473.

Anche l'allestimento concertato da Guidoccio Cozzarelli non dovette avere una lunga vita; cento anni dopo la sua confezione, stando agli atti della visita apostolica di monsignor Francesco Bossi (1575), il polittico era ormai smantellato, e sull'altare, detto di San Bernardino, campeggiava soltanto l'«icona cum imagine beatae Virginis», protetta da una tela di seta bianca³². Proprio in quel giro d'anni – sulla spinta del forte rilancio impresso dalla Chiesa posttridentina al movimento associativo del laicato devoto – s'andava preparando una consistente ridecorazione della cappella «di sotto» (Fig. 8), che avrebbe condotto, nel volgere di un secolo, all'assetto ornamentale in buona parte visibile ancor oggi, con la volta dipinta da Arcangelo Salimbeni (e dal giovane Francesco Vanni?) raffigurante la *Vergine assunta fra San Bernardino e Santa Caterina da Siena*³³ e il ciclo di lunette con *Storie di San Bernardino* lungo tre delle pareti d'ambito. Ma, prima dell'avvio della decorazione murale, il programma di riallestimento coinvolse la mostra esterna del portale d'ingresso, muovendo da un'istanza dell'autorevole confratello Claudio di Roberto Sergardi («che desiderava, in onore della compagnia e beleza della nostra fabbrica, potere fare a tutte sue spese il ornamento di pietre alla porta principale di di [sic] fuore, col potervi metare su la sua arme»)³⁴. E soprattutto, per quanto qui interessa, coinvolse la cornice dell'altare dabbasso: il 19 gennaio 1578 i due «operari sopra l'adornime de l'altare de la Madonna di sotto», Bandino Tommasi e Lattanzio Giovannangeli, esposero ai confratelli adunati in capitolo alcuni disegni «sopra detto adornime», tra i quali incassò l'approvazione dei membri quello presentato da Girolamo del Turco, dando così avvio a una raccolta fondi interna al gruppo per l'acquisto del disegno³⁵. Il lavoro, tuttavia, stentò a prendere slancio, probabilmente per ragioni di ordine finanziario: solo il 3 gennaio dell'anno successivo, lo attesta la ricordanza di Giuliano Capanini citata in apertura, Girolamo iniziò a mettere mano alla realizzazione dell'«adornime». Molto presto, l'impresa conobbe una nuova battuta d'arresto: appena tre giorni dopo, il 6 gennaio 1579, il capitolo, su consiglio di messer Giovanni Marzocchi, deliberò che i due operai dovessero «fare una scusa a maestro Girolamo scarpellino, al quale si è allogata tal opera, che devi ridurre a dovere tutto quello che fin quivi ha fatto e conforme alla scritta e disegno, et quello che deve fare ancora per l'avvenire lo facci in conformità di detta scritta e disegno»³⁶; ancora a luglio non si era del tutto superata l'*impasse*, considerato che maestro

³² BOSSI/CATONI-FINESCHI 2018-2019, I (2018), p. 181.

³³ Si veda almeno CIAMPOLINI 2010, III, pp. 905-906, 951-951, con i relativi rinvii.

³⁴ ASS, Patrimonio resti 186, c. 54v (26 maggio 1572); l'attestato viene chiamato in causa in THOMAS 2024, p. 24, in cui si cita anche una seconda deliberazione, del successivo 15 agosto, con la quale Lattanzio Giovannangeli – e non Claudio Sergardi, come afferma la studiosa – chiedeva al capitolo che gli fosse concesso di realizzare «una porta di pietre di macigno alla porta principale drento alla capella» (dunque, la mostra interna del portale), e di inserirvi il proprio stemma familiare: la proposta fu approvata dietro istanza di messer Giovambattista Tomasi (ASS, Patrimonio resti 186, c. 56r). Il 23 marzo 1573 Claudio Sergardi «presentò più disegni» del progetto del nuovo portale (ivi, c. 61r), che in effetti venne ultimato solo nel 1574, come attestato da un'iscrizione incisa nell'architrave esterno («DIVO BERNARDINO SEN[ENSI] A[NNO] D[OMINI] MDLXXIII»), accompagnata dall'arme della casata; si veda anche Giovani Antonio Pecci: ASS, ms. D 6, c. 15r, n. 54. L'intaglio del portale è tradizionalmente ascrivito a Domenico Cafaggi: CORNICE 1973, p. 238. Diversa dall'ambiente che qui stiamo considerando è la «nuova capella [all']entrata di nostra compagnia» menzionata in una deliberazione del 4 aprile 1572, relativa alla raccolta di finanziamenti per la fabbrica (ASS, Patrimonio resti 186, c. 53v); essa coincide, verosimilmente, con la cappella che ser Adriano Meocci, il 7 gennaio 1571, aveva proposto di fondare «dove ogi è lo spedale» (ivi, c. 47v); la costruzione di questo nuovo spazio sacro, dedicato poi al culto del Nome di Gesù, sarebbe andata in porto solamente all'inizio del XVIII secolo (si veda MARRONE 2024-2025, II, pp. 232-233).

³⁵ ASS, Patrimonio resti 186, c. 87r. Segnatamente, si stabiliva «di cerchare denari a' fratelli, perché d'esso disegno il detto maestro Girolamo ne voleva scudi 90, che da li scudi 30 che donava il cavaliere Cacciaguerra ne bisognava trovare a la compagnia il restante». Si veda anche ivi, c. 87v.

³⁶ ASS, Patrimonio resti 186, c. 90v.

Andrea Spagni, tornando sulla questione dell'altare, «consigliò che si devi fare un cornicione di legname o di altro a l'altare de la Madonna di sotto, indorato»³⁷.

In mancanza di contabilità coeva, non sappiamo con esattezza quando il rifacimento dell'altare del pianterreno fosse arrivato a conclusione. Non è neppure da escludere che, in questa fase di radicale rinnovamento decorativo, i confratelli avessero maturato l'intenzione di dismettere l'antica *Madonna* e di installare una nuova ancona nello spazio ormai deputato eminentemente alla celebrazione di san Bernardino: in un foglio non cartulato del libro di deliberazioni compilato fra il 1562 e il 1585 è rapidamente tracciato, con pochi e vorticosi tratti di penna, un inedito schizzo per una pala centinata (Fig. 9), assimilabile a certa produzione grafica di Francesco Vanni (si confronti con l'abbozzo preparatorio con due lapidanti per la composizione delle *Storie della casta Susanna* della collezione del Monte dei Paschi di Siena, databili allo scadere del XVI secolo)³⁸. Con una scelta del tutto congrua a una destinazione all'altare «di sotto», vi figura il frate predicatore in adorazione della Madonna col Bambino, colto nell'atto di ostendere la tavola del Nome di Gesù, in riferimento al quadretto con il trigramma in possesso della stessa compagnia (che un'attendibile tradizione voleva fosse donato al sodalizio dall'Albizzeschi in persona)³⁹. Il dipinto, tuttavia, non venne mai eseguito, e la *Madonna di San Bernardino* rimase al suo posto fino alla soppressione della confraternita (1785): pochi anni prima, Guglielmo Della Valle ricordava che la tavola mariana appariva «sotterrata nel piede da un gradino di marmo muratovi incontro e da vicino, e vi hanno apiccata su una cornice che la guasta»⁴⁰, attestando così che, a un certo punto, s'era effettivamente dato seguito al progetto

³⁷ Ivi, c. 97v. Le ultime tre deliberazioni citate in questa e nelle due precedenti note sono parzialmente commentate in THOMAS 2024, pp. 24-25, ma con diverse mende nella lettura (ad esempio, «adormina» in luogo di «adornime»), e soprattutto con alcune distorsioni interpretative: nulla infatti lascia intendere che alla data dell'ultima delibera, ossia nel luglio 1579, l'opera avviata da Girolamo del Turco fosse effettivamente giunta a conclusione; anzi, il documento sembra dimostrare l'esatto contrario. Peraltro, è da escludere che maestro Andrea Spagni fosse personalmente implicato nell'impresa, in qualità di accollatario, avendo semplicemente consigliato – nelle vesti di confratello – che fosse finalmente eseguita la nuova incorniciatura, e che fosse «carico delli due operari, e devino pigliare quel disegno che le parrà più a proposito, e con quello ornamento che gli parrà, dovendone ancora conferire con il magnifico et generoso cavaliere Cacciaguerra», cioè con colui che negli anni precedenti aveva versato 30 scudi nelle casse della fraternita per finanziare la realizzazione del progetto decorativo (si veda *supra*, nota 35). Non ha a nulla che fare con l'impresa che qui interessa una deliberazione del 21 settembre 1573 (ASS, Patrimonio resti 186, c. 89v), relativa alla cera dell'altare, e non all'esecuzione della nuova mostra lapidea (come pure crede la studiosa: THOMAS 2024, p. 34, nota 34).

³⁸ ASS, Patrimonio resti 186, c. n.n. Il disegno è tracciato sul *recto* della carta che precede le prime deliberazioni del gennaio 1583, dopo una serie di due carte bianche, che seguono le deliberazioni del dicembre 1581-gennaio 1582 (*more moderno*) (bruscamente interrotte al principio del secondo anno, dopo l'invocazione iniziale: «Al nome sia dell'etter[n]o e magni[fic]o Idio e de la sua ghroliosa [sic] Vergine Santa Maria»); non è tuttavia sostenibile, soprattutto per le ragioni dello stile, che lo schizzo sia stato realizzato nell'intervallo fra i due termini temporali: sembra più probabile che si tratti di un'intrusione casuale, dettata solo dalla disponibilità del supporto, magari per offrire una 'dimostrazione' visiva ai confratelli dell'impianto della pala d'altare. Quanto al disegno richiamato a confronto, conservato in BCS, ms. S.III.10, c. 21v a II, si veda almeno CIAMPOLINI 2010, III, p. 946, con la bibliografia pregressa.

³⁹ Cfr. *supra*, nota 23. La tavola (per la quale si veda la scheda in *MOSTRA BERNARDINIANA* 1950, p. 37, n. 4) è ancor oggi custodita nell'oratorio confraternale, in quanto confluita nella collezione del Museo Diocesano d'Arte Sacra. Sin dal 22 giugno 1425 i confratelli avevano manifestato la propria venerazione particolare per questo manufatto attraverso l'organizzazione di cerimonie processionali, nelle quali il trigramma veniva trasportato per le strade di Siena insieme con il gonfalone dell'associazione e i doppiieri accesi (così in ASS, Patrimonio resti 205, c. 192v). Nel 1452, testimone il succitato inventario di Francesco di ser Gardo, la «tavoletta quadra» risultava «atacchata sotto la detta tavola», cioè al di sotto della *Maestà* duecentesca, laddove si trovava il banco del priore, in una posizione di chiara evidenza; di lì a poco, la «cifra» del Sacro Nome sarebbe divenuta uno degli emblemi distintivi del sodalizio, cucita persino sulle divise dei membri, come attesta un pagamento del 13 agosto 1463 al pittore Antonio di Giusa «per quattordici Gesù ci dipense per mettere nel petto alle chappe quando si va a pocisione» (ASS, Patrimonio resti 208, c. 286v). Si veda ancora MARRONE 2024-2025, II, pp. 209-210.

⁴⁰ DELLA VALLE 1782-1786, I (1782), p. 275. Mi pare che si sia troppo speculato sulle varianti dell'iscrizione che, in due diversi luoghi delle sue *Lettere senesi*, vengono offerte da padre Della Valle: come già faceva notare Edward

imbastito da Girolamo del Turco di incistare il dipinto entro la struttura dell'altare. Prima del passaggio alla collezione dell'abate Giuseppe Ciaccheri, donde poi raggiunse l'Istituto d'Arte, l'opera è ancora ricordata in un inventario compilato in preparazione dell'abolizione della fraternita, nel 1784: tra gli arredi mobili della «cappella della Madonna» – com'era talora denominata, in età moderna, la cappella «di sotto» – viene enumerato l'eponimo «quadro in tavola coll'effigie della Madonna ed il Bambino, che fu detto epoca di Guido Reni»⁴¹, con una palese confusione dell'estensore, che nel raccogliere una testimonianza orale circa la paternità dell'opera dovette (per noi comicamente) equivocare l'uno per l'altro Guido. D'altronde, il riferimento del dipinto a Guido da Siena – che valeva come sicura patente di autorevolezza – risaliva almeno alla prima metà del Seicento, cioè al momento del rilancio della figura storica del pittore, in chiave 'anti-vasariana', da parte di Giulio Mancini⁴². La prima voce ad attestarlo – non è mai stato prima osservato – è quella di Giulio Piccolomini, che nella sua *Siena illustre per antichità* (1638) ricordava «nella volta di sotto» dell'oratorio confraternale «una Vergine di Guido da Siena»⁴³; lo seguono a ruota Isidoro Ugurgieri Azzolini⁴⁴, e via via altri esponenti dell'erudizione locale, come ad esempio – ormai nel secondo decennio del Settecento – Uberto Benvoglianti, che peraltro dimostra una conoscenza di prima mano dell'attestato del 1655⁴⁵.

B. Garrison, la prima (che recita «TABULA ISTA EST CONFRATERNITATIS S[ANCTAE] MARIAE ANGELORUM QUAM FIERI FECIT DE ANNO 1262»: DELLA VALLE 1782-1786, I (1782), p. 241) fa in realtà parte di un'estesa citazione da una lettera di Uberto Benvoglianti a un certo «sig. N.» (GARRISON 1953-1960, IV (1960), pp. 57-58), evidentemente non riscontrata dall'erudito né sull'originale, né sulla fonte del rogitto di Francesco Panichi (dove l'anacronistica indicazione della dedicazione a Santa Maria degli Angeli, che certo non poteva comparire nel *titulus* duecentesco). La seconda, che si conforma quasi perfettamente al dettato del testimone seicentesco («Ista tabula est fraternitatis B[eate] Marie semper Virginis, quam fecit fieri anno Domini MCCLXII»: DELLA VALLE 1782-1786, I (1782), p. 275), deve essere stata trascritta dopo un rinnovato controllo di Della Valle sui documenti (e non sull'iscrizione 'esposta', a lui non più visibile): in particolare, è verosimile che questi avesse consultato, piuttosto che l'atto di Panichi, una memoria di pieno Settecento, inclusa in un registro miscelaneo di documenti oggi segnato ASS, Patrimonio resti 180, c. 72r, dove si legge: «[La compagnia] esisteva fin dall'anno 1262, sotto il titolo di Santa Maria, ciò rilevandosi unicamente da una tavola collocata nell'altare della cappella terrena della compagnia medesima, ove è effigiata l'immagine di Maria Vergine, e nella quale si legge la presente iscrizione [sic]: "Ista tabula est fraternitatis B(eate) M(arie) semper Virginis quam fieri fecit anno D(omini) M [sic] 1262". Nel 1316 in un libro che è il più antico che esista nella <della> compagnia [[medesima]] si trova <il medesimo intitolato> il titolo: "libro di Santa Maria e di San Francesco"». La citazione del libro contabile della compagnia potrebbe spiegare perché Della Valle, ritenesse erroneamente che la trascrizione del *titulus* fosse riportata «in un libro d'uscita della compagnia [...] del 1316» (DELLA VALLE 1782-1786, I (1782), p. 275).

⁴¹ ASS, Scrittorio dei Resti (già Economato Benefici Vacanti) 549, c. 351s, n. 26 (menzionato in THOMAS 2024, p. 33, nota 21, senza l'esatta indicazione della carta). L'opera era valutata appena 10 lire, in linea con un generale deprezzamento dei dipinti 'primitivi', che condizionò fortemente le sorti delle tavole tardomedievali sopravvissute nelle sedi confraternali. Sull'importanza di questo registro d'inventari per tracciare la dispersione degli arredi mobili delle compagnie soppresse, e per misurare il rilievo attribuito ai diversi manufatti artistici, rimando a MARRONE 2026a.

⁴² Si veda almeno PREVITALI 1989, pp. 46-47.

⁴³ BCS, ms. C.II.23, c. 63v.

⁴⁴ UGURGIERI AZZOLINI 1649, pp. 654-655.

⁴⁵ In verità, da una prima menzione del dipinto parrebbe che Benvoglianti potesse leggere con i propri occhi l'iscrizione: «in San Bernardino si vede un'altra tavola nell'altar maggiore, ove vi è dentro dipinta la Beatissima Vergine con il Signore e qualche angelo sulla detta maniera di Guido, ma però più inferiore; ed è stata fatta, *conforme si vede in detta tavola*, l'anno 1262» (BCS, ms. L.V.14, c. 57r); solo in un secondo momento l'erudito menziona l'attestato notarile, trascrivendo il *titulus* per esteso nella lezione di Panichi (con minime varianti): «"Ista tabula est fraternitatis Beate Marie semper Virginis, quam fecit in a(nno) D(omini) MCCLXII", fu rogata da Francesco del già Giovanni Battista dei Panecchii di ordine dei fratelli nell'anno 1655 e da ser Giovanni Battista del già Luzio dei Salvucci» (ivi, c. 59v); per il problema della paternità del manoscritto da cui traggio le citazioni, tradizionalmente riferito a Filippo Montebuoni Buondelmonte, si veda CATENI 1985, p. 67, note 26-27.

3.

Ritornando adesso al problema delle varianti dell'iscrizione, sembra utile indagare con più accortezza le circostanze in cui venne redatta la memoria di ser Francesco Panichi. Anabel Thomas ha inteso istituire una correlazione fra la stesura del ricordo e il devastante incendio che deflagrò pochi mesi prima, il 23 agosto 1655, nella chiesa di San Francesco, risparmiando quasi del tutto la sede della nostra confraternita⁴⁶. Secondo la studiosa, l'iscrizione con data tradata dallo strumento notarile sarebbe stata sostanzialmente inventata *ex nihilo* per conferire un primato al dipinto, ovvero sia per «confermare la datazione anteriore [...] di una pala d'altare che era esposta nello spazio confraternale [...] rispetto ad altre immagini antiche all'interno della chiesa di San Francesco», con l'obiettivo di «gonfiare il significato dell'antica pala d'altare»⁴⁷. Le cose, però, stanno in maniera ben diversa: è cruciale, per comprendere il retroterra genetico dell'attestato, chiamare in causa una vertenza sorta, più di un anno prima dell'atto di Panichi, in seno alla consorte di quattro confraternite che s'occupava di organizzare la processione della Domenica in Albis. Sin dal marzo 1638 i confratelli della Compagnia della Madonna degli Angeli e San Francesco, ormai denominata pressoché univocamente Compagnia di San Bernardino, avevano cercato di imporre la candidatura della propria «immagine della Madonna nella cappella d'abbasso» per il corteo della seconda domenica di Pasqua, durante il quale i senesi erano soliti recare «processionalmente una immagine della Santissima Vergine o altri Santi, o reliquie de' medesimi»⁴⁸. Nel 1654, dopoché il capitolo confraternale aveva deliberato all'unanimità di proporre la «santissima immagine» del sodalizio per la processione e l'esposizione temporanea nella chiesa della Madonna di Provenzano⁴⁹, le quattro compagnie si riunirono, l'8 e il 9 marzo, nell'oratorio del sodalizio del Corpus Domini per deliberare sull'immagine della Domenica in Albis, e proprio in quel contesto scoppiò una lite fra il nostro gruppo e l'associazione 'ospite'. Il secondo giorno, su consiglio dei rappresentanti della Compagnia di Fontegiusta, si era stabilito che i quattro sodalizi dovessero «nominare immagini o reliquie per riscontrinarsi dalle dette quattro compagnie, e quelle ch'havessero più voti favorevoli sia l'immagine o reliquia per cavarsi la Domenica in Albis, e quella si metta per il giorno della processione in chiesa capace, e l'altri giorni nella [chiesa] di essa reliquia o immagine»⁵⁰. Dietro invito dei deputati della Compagnia priora del Corpus Domini, la fraternita di San Bernardino «fece nominatione della Santissima Vergine detta Santa Maria dell'Angeli nella cappella di San Bernardino, sua chiesa», mentre la Compagnia di Fontegiusta «nominò a riscontrino l'immagine della Beatissima Vergine delle Gratie nel convento delle Convertite di questa città»⁵¹, vale a dire un tabernacolino d'avorio su legno, di manifattura oltremontana, che dall'inizio dell'Ottocento è custodito nella chiesa di San

⁴⁶ Da una deliberazione del capitolo confraternale, risalente al 29 agosto 1655, «riguardo dell'incendio seguito del tempio di San Francesco», si apprende che la compagnia aveva compiuto considerevoli sforzi per limitare i danni dell'incendio, tanto da dover ricorrere a una colletta straordinaria per sostenere le spese affrontate: «pareva bene che s'andasse attorno con una baccinella a tutti li fratelli radunati in compagnia, et quelli contribuisseno con quell'elemosina che li parrà, et inoltre si elegesse dei fratelli quali con carità andassero a trovare li fratelli assenti, et li rappresentassero il bisogno della nostra compagnia per li danni patiti per sfuggire l'incendio, et tutta la sopradetta elemosina servisse per sgravare alla medesima compagnia delle spese che si deven fare» (ASS, Patrimonio resti 187, c. 283r).

⁴⁷ THOMAS 2024, p. 29.

⁴⁸ Così in una deliberazione del 7 marzo: ASS, Patrimonio resti 187, c. 199r-v.

⁴⁹ Ivi, c. 272r-v; di questa deliberazione, la compagnia fece rogare un pubblico strumento da Giovanni Battista di Luzio Salvucci: ASS, Notarile post-cosimiano 915, n. 10 («instrumentum factum a venerabili societati Divi Bernardini pro extractione Beatissime Virginis»).

⁵⁰ ASS, Patrimonio resti 187, c. 273v.

⁵¹ *Ibidem*. È interessante osservare che a questa data la tavola aveva già assunto, volgarmente, il nome di «Madonna degli Angeli», 'assorbendo' il titolo tardo-trecentesco della confraternita; doveva certo aver favorito questa impropria sovrapposizione con la dedizione del sodalizio l'iconografia del dipinto, che presenta due clipei con figure d'angelo a busto ai fianchi della Vergine centrale.

Pellegrino alla Sapienza (Fig. 10)⁵². La scelta ricadde su quest'ultimo, per sei lupini bianchi e due neri, inducendo i confratelli di San Bernardino a formulare una protesta nei confronti della Compagnia del Corpus Domini, che aveva mancato di sostenere, con il proprio voto, la candidatura della *Madonna di San Bernardino*⁵³. In una risentita lettera spedita all'indirizzo dei confratelli della compagnia priora, i rappresentanti del gruppo legato ai Francescani sottolineavano che «era noto il desiderio ardentissimo de' nostri confratelli di proporre sotto il lor patrocinio la devota e miracolosa immagine di Santa Maria degl'Angioli (la diletta del nostro santo protettore) esistente in nostra compagnia *per anni quattrocento*, come per le memorie»⁵⁴.

È precisamente in questo momento 'caldo', di competizione fra le maggiori compagnie devote cittadine sul terreno della processione della Domenica in Albis, che si colloca il referto del novembre 1655: pare infatti chiaro che Panichi fosse stato chiamato dai confratelli di San Bernardino a ratificare attraverso il rogito notarile l'antichità – e dunque il prestigio devozionale – del dipinto, fissando a imperitura memoria, in modo più dettagliato di quanto non avesse fatto anni prima Giuliano Capanini («verbo ad verbum nihilo addito vel diminuito»), il contenuto dell'iscrizione che batteva al di sotto della figurazione, e che allora minacciava rovina («cepit devastari»)»⁵⁵. Vi è dunque una sostanziale differenza 'qualitativa' fra le fonti che consegnano notizia del *titulus*, e che da sola spiega la diversa estensione delle iscrizioni tramandate dai due testimoni: Thomas – desiderosa di screditare l'attestazione di Panichi, senza considerare che, in filologia, vale il principio *recentiores non deteriores* – dà per scontata una maggiore affidabilità del ricordo cinquecentesco solo in virtù della sua cronologia, non valutando il fatto che da un lato, nel caso della memoria del 1579, abbiamo a che fare con un'annotazione scopertamente parziale, e vergata quasi casualmente (oltreché in modo assai corsivo) a margine di un registro d'inventari; dall'altro, siamo di fronte a un atto di dichiarata ufficialità, cui era richiesta una maggiore completezza e aderenza alla fonte, dovendo pubblicamente certificare non solo l'anno di esecuzione dell'opera, ma anche il suo risalente legame con la compagnia che la possedeva⁵⁶.

Più in generale, pare ardimentoso immaginare che il testo trascritto da Panichi fosse stato artatamente elaborato in ogni sua parte fra il 1579 e il 1655, dal momento che un'invenzione del genere tradirebbe uno sforzo filologico straordinario e una profonda consapevolezza storica da parte di una compagnia che ormai, a quelle date, aveva mutato intitolazione e orientamenti devozionali, e che difficilmente poteva aver serbato un ricordo tanto accurato delle proprie origini laudesi e dell'antica dedicazione mariana (nell'attestato l'associazione è denominata con il titolo di «fraternitas Beate Marie», come nella documentazione duecentesca del sodalizio); il dettato dell'iscrizione, peraltro, si rivela in pieno coerente con il formulario di 'didascalie' di opere *grosso modo* coeve alla *Madonna di San Bernardino*: basti richiamare, a confronto, le parole che corrono nello spessore del gradino di base del trono in un'altra tavola 'da tramezzo' commissionata da un sodalizio devoto, quale il *San Pietro in cattedra* del Maestro della Santa Cecilia per la chiesa di San Pier Maggiore a Firenze (e oggi in San Simone): «ISTAM TABULAM FECIT

⁵² Si veda almeno GIANNI 2002, pp. 332-333, 338.

⁵³ ASS, Patrimonio resti 187, c. 274r.

⁵⁴ Ivi, c. 274v. Bisogna ritenere che le «memorie» cui si allude qui altre non siano che la ricordanza di Giuliano Capanini.

⁵⁵ Cito dalla buona trascrizione in BRANDI 1933, p. 10. Diversamente, Thomas rende «cepit devastari» come «ce[...]pet devastam» (THOMAS 2024, p. 25), e interpreta la locuzione «ad eiusdem introitum» (letta, peraltro, «introitem»: *ibidem*) quale riferimento alla porzione dell'iscrizione che iniziava allora a guastarsi (mentre pare chiaro che l'estensore intendesse alludere alla posizione del dipinto nello spazio sacro, dirimpetto all'ingresso dell'oratorio: «tabula posita in unico altare primi oratorii [...], ad eiusdem introitum»).

⁵⁶ Non è peraltro irrilevante, per cementare il legame del rogito del 1655 con i fatti della Domenica in Albis, che a convalidare l'atto di Panichi fosse quel Giovan Battista Salvucci che aveva tradotto in un pubblico strumento la deliberazione dei confratelli relativa all'immagine sacra da candidare per il corteo della seconda domenica di Pasqua (cfr. *supra*, nota 49).

FIERI SOCIETAS BEATI PETRI APOSTOLI DE MENSE IUNII SUB ANNIS DOMINI MCCCVII»⁵⁷. Insomma, nulla autorizza a sostenere fondatamente che l'iscrizione di Panichi sia frutto di una deliberata falsificazione. Ci potremmo d'altra parte domandare perché ritoccare al ribasso di così pochi anni la cronologia dell'opera: ovvero, che incidenza avrebbe avuto una mendace retrodatazione di appena quindici anni nella dimostrazione del prestigio di una tavola che aveva alle spalle già quattro secoli di vita. Piuttosto, c'è da capire se le varianti non potessero semplicemente dipendere dalle difficili condizioni di leggibilità dell'iscrizione, che alla metà del Seicento risultava sicuramente compromessa, e in predico di deteriorarsi irreversibilmente.

A proposito della conservazione della 'didascalia', dobbiamo intanto prendere in considerazione l'eventualità che il *titulus* letto in età moderna non fosse quello apposto alla tavola *ab initio*: si è in effetti visto, in questa sede, che Guidoccio Cozzarelli operò un intervento assai invasivo, giuntando alla tavola due laterali e una predella, ed è probabile che per adeguare il pannello alla misura di centrale di polittico lo avesse sensibilmente decurtato. Non va perciò escluso che l'antica iscrizione – in origine vergata quasi sicuramente lungo il suppedaneo del trono della Vergine (come nella *Maestà* di Guido da Siena per San Domenico), o addirittura lungo il listello inferiore dell'incorniciatura (come nella *Madonna del Bordone* di Coppo di Marcovaldo per la chiesa dei Servi di Maria) – fosse caduta già in occasione del rimaneggiamento tardo-quattrocentesco. Ciò implicherebbe di necessità che Guidoccio, dopo aver resecato la *Maestà*, avesse riportato l'epigrafe duecentesca in calce allo scomparto, e segnatamente nella cornice bassa della nuova carpenteria, laddove la ricordanza del 1579 rammenta la sola data 1277 («i' nella cornicie da' piedi», cui fa poi eco Panichi: «in pede imaginis»). L'ipotesi potrebbe essere confortata proprio dalla testimonianza secentesca: benché sia scivoloso fare considerazioni di natura paleografica su una trascrizione, pare evidente che il notaio avesse cercato di 'mimare' anche nella foggia dei caratteri, oltreché nel dettato, il *titulus* che leggeva in corrispondenza dell'immagine mariana, riproducendo una sorta di capitale umanistica, coerente con una datazione del testo esposto agli anni settanta del XV secolo (più che alla seconda metà del XIII secolo). È bene rimarcare, in ogni caso, che per quanto fosse un probabile apocrifo, l'epigrafe doveva riprodurre fedelmente, parola per parola, il contenuto del testo duecentesco, per le ragioni che abbiamo pocanzi illustrato: la congruenza 'storica' nell'indicazione dell'antico nome della compagnia e la piena coerenza al formulario di contemporanee iscrizioni esposte. Vista questa travagliata vicenda, si apre la via all'ipotesi che la data consegnataci da Giuliano Capanini dipendesse da un semplice errore di lettura, determinato dalla rovina delle cifre finali del *titulus*; in presenza di un testo corrotto, è possibile che l'estensore avesse malamente integrato il millesimo, interpolando un 'XV' che sarebbe poi stato espunto nella più accorta lettura di Panichi (da MCCLXXVII a MCCLXII)⁵⁸.

4.

D'altronde, allargando per un momento il campo visuale ai dati formali, un ancoraggio della *Maestà* al 1277 comporterebbe delle insanabili contraddizioni sotto il profilo della filologia figurativa: oltre ad avvicinare pericolosamente l'opera alla *Maestà* di San Domenico – che mostra un'evidente sviluppo tipologico, oltreché stilistico –, porterebbe a posporre l'opera al dossale n. 7 della Pinacoteca Nazionale di Siena, proveniente da San Francesco a Colle di Val d'Elsa e

⁵⁷ Si veda almeno OFFNER 1986, pp. 114-121 (per la provenienza della tavola, DE MARCHI 2009, p. 69); non tenendo conto di questa pietra di paragone, John White definiva «inusuale» l'iscrizione della *Madonna di san Bernardino* (WHITE 1979, p. 26).

⁵⁸ Per le conseguenze che questa cronologia 'alta' ha sulla ricostruzione della storia della Compagnia della Vergine Maria e San Francesco, si veda MARRONE 2026b.

datato 1270⁵⁹, generando un anacoluto difficilmente giustificabile. Pare infatti evidente che la *Madonna col Bambino* mediana del dossale presuppone il modello della *Madonna di San Bernardino*, sia per aspetti formali che per il tipo iconografico⁶⁰ (Fig. 11); ed è verosimile che – come nel caso della piccola *Maestà* di Arezzo, per la chiesa dei Minori di Poggio del Sole – il riferimento al precedente della *Maestà* di San Francesco a Siena fosse stato programmaticamente additato dalla committenza dell'ordine. Del resto, ciascun vede come, nel dossale n. 7, l'invenzione sia banalizzata e ridotta in una veste più secca e schematica, ciò che impone necessariamente di collocare l'opera a valle della *Madonna di San Bernardino*, e non a monte. Anche il rapporto di priorità con la cosiddetta *Madonna del Voto* – collocabile verso il 1267, o poco dopo⁶¹ – sarebbe incongruamente rovesciato da un puntellamento della nostra tavola al 1277: al di là delle evidenze stilistiche (la *Madonna* dei laudesi di San Francesco esibisce una più stretta contiguità alle opere del pisano Maestro dei Santi Cosma e Damiano, attenuata nell'altra tavola)⁶², un indicatore temporale utile per determinare la sequenza fra i due dipinti è forse offerto dalla presenza di crisografie nel velo che copre la testa della Vergine. Nella nostra tavola si osserva, analogamente alla *Madonna del Bordone* (datata 1261), una 'headscarf' candida, priva di ageminature; mentre il *maphorion* della Vergine del Duomo di Siena è ormai percorso da un'ordinata tramatura di filamenti dorati, secondo un uso che diverrà sistematico in tutte le raffigurazioni mariane prodotte a Siena fra i tardi anni sessanta e gli anni ottanta del Duecento. Ancora privo di crisografie, e semplicemente lueggiato con riverberi chiari, è il velo della *Madonna di Arezzo*; così come il manto azzurro della *Madonna Glicofilusa* del Museo di Princeton⁶³. Le due tavole, dunque, possono agilmente essere scalate nel corso del settimo decennio, fra il 1262 della *Madonna di San Bernardino* e il 1267 circa della *Madonna del Voto* (Figg. 12-16), determinando un percorso stilistico di progressiva accentuazione malinconica ed espressiva, che dovrebbe includere in coda, più che in testa, la *Madonna Galli-Dunn* (Fig. 17) (verosimilmente successiva alla *Maestà* di San Domenico, da cui si direbbe ripresa la postura del Bambino semidisteso con le gambine scoperte e incrociate)⁶⁴. Un percorso che precede e in parte corre parallelo a quello di Guido da Siena, le cui opere certamente autografe – la tavola domenicana e il dossale n. 7, coevo o lievemente anteriore –, esibiscono un tenore qualitativo

⁵⁹ STUBBLEBINE 1964, pp. 24-27, n. II: lo studioso riteneva che il millesimo fosse mutilo; in verità, nessun elemento – come ora mi conferma anche Martina Bordone, che ringrazio – coopera a ritenere che la data leggibile attualmente («ANNO D[OMI]NI MILLESIMO DUCENTESIMO SEPTUAGESIMO») sia incompleta; tanto più che l'anno è seguito da una serie di caratteri 'riempitivi' pseudo-cufici, coerenti per esecuzione con il resto dell'iscrizione (si veda S. Giorgi, scheda n. 4, in *DUCCIO* 2003, pp. 62-65). Per un'ampia rassegna bibliografica sul dossale, rinvio ancora a BOSKOVITS/CHIODO 2021, pp. 472-474, n. 16.

⁶⁰ Le analogie sono state osservate già in FOLDA 2015, p. 171, che riconduce le opere al comune «Byzantino-Sienese type» della *Madonna Odigitria*, notando la quasi completa sovrapposibilità di gesti, posture e vesti delle Vergini e dei Bambini; in particolare, sottolinea come «the costume of the Virgin reverts to the new Gothic inspired tunic and headscarf mode, familiar from the M[aster of] S[an] B[ernardino] Madonna». Il ruolo 'prototipico' della *Madonna di San Bernardino* era ben messo a fuoco in BELLOSI 2006a, p. 66.

⁶¹ Si veda da ultimo GIORGI 2008.

⁶² Sull'incidenza senese del Maestro dei Santi Cosma e Damiano, talora identificato con Gilio di Pietro, si veda BELLOSI 2006b, p. 87, da integrare con S. Giorgi, scheda in *DUCCIO* 2003, p. 54, e GIORGI 2008, p. 42 (che tuttavia vede nella *Madonna del Voto* maggiori richiami alla pittura del possibile Gilio, mentre la severa mestizia della figura dai carnati bronzati – che Bellosi interpretava dubitativamente come un primo «sentore degli umori malinconici di Cimabue», BELLOSI 2006a, p. 17 – sembrerebbe piuttosto da leggere in rapporto con Coppo di Marcovaldo).

⁶³ Quest'ultima, in verità, era considerata afferente al catalogo di Guido da Siena da BELLOSI (2006a, p. 57), e dunque disgiunta dal suo gruppo 'Dietisalvi di Speme', di cui faceva parte anche la *Madonna di San Bernardino*; credo però che avesse ragione James H. Stubblebine a legare la tavola di Princeton a quest'ultima, riunendo entrambe le opere sotto il nome fittizio di «San Bernardino Master» (STUBBLEBINE 1964, pp. 77-79, n. XII). Si veda la sintesi di BOSKOVITS/CHIODO 2021, pp. 477-478, n. 166.

⁶⁴ FOLDA 2015, p. 185. Per la *Madonna Galli-Dunn*, BOSKOVITS 2021, pp. 458-459, n. 158.

sempre inferiore a quello dei dipinti del gruppo stilistico appena perimetrato⁶⁵. Che poi questo alto comprimario di Guido sia effettivamente da identificare in Dietisalvi di Speme, come argutamente ricostruito da Luciano Bellosi, è ancora arduo da confermare in via definitiva, per la troppo scarna materia figurativa che le coperte dei registri di Biccherna a lui riconducibili possono offrire.

⁶⁵ BELLOSI 2006a e 2003. Sembra invece più complesso, come annotato in BOSKOVITS 2007, p. 578, nota 9, distinguere due mani diverse nella sequenza di *Storie evangeliche* già a Badia Ardenga, dove le discrasie tra i diversi pannelli paiono soprattutto da imputare a ragioni conservative (si veda pure DE MARCHI 2016, p. 46, nota 24); analogo discorso vale per le figurazioni delle ante del beato Andrea Gallerani (ora alla Pinacoteca Nazionale di Siena), in cui le apparenti differenze fra i fronti dei battenti vanno verosimilmente messe sul conto di una *variatio* esecutiva tipica dei tabernacoli a sportelli mobili, che di solito erano decorati a tergo con una pittura più rapida e sommaria, in questo caso priva della preparazione in verdeterra (come è stato ancora una volta notato, per le vie brevi, in BOSKOVITS/CHIODO 2021, p. 464). Sia come sia, l'omogeneità stilistica che connota una parte della pittura senese prima di Duccio non può autorizzare a tornare a un indistinto 'pan-guidismo', includendo in un unico e ipertrofico catalogo, oltre al gruppo 'Dietisalvi di Speme', anche le opere ormai proto-cimabuesche associabili a Guido di Graziano (seguendo l'ultima virata di M. Boskovits, in *MAESTRI SENESI* 2008, p. 13; ribadita in BOSKOVITS/CHIODO 2021, pp. 17-18, 380-383).



Fig. 1: Dietisalvi di Speme (?), *Madonna col Bambino in trono* (cosiddetta *Madonna di San Bernardino*), 1262, Siena, Pinacoteca Nazionale, n. 16. Foto di Giandonato Tartarelli

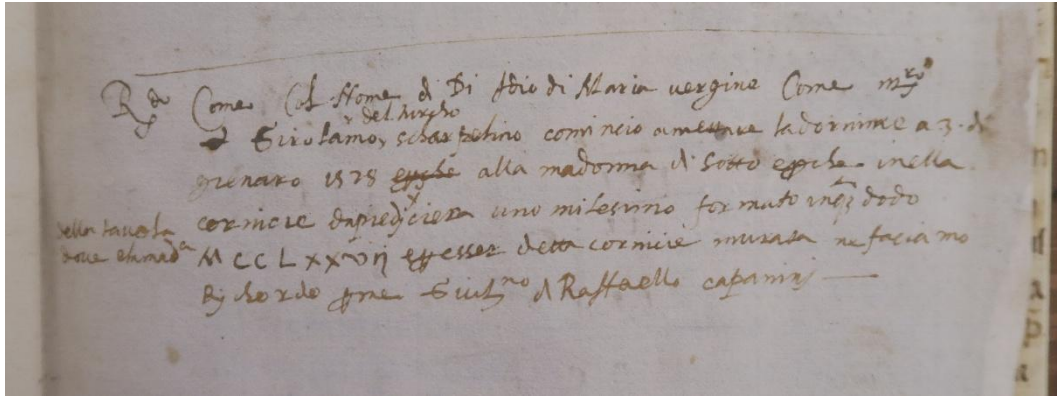


Fig. 2: Siena, Archivio di Stato, Patrimony resti 215, c. 192r. Foto dell'autore

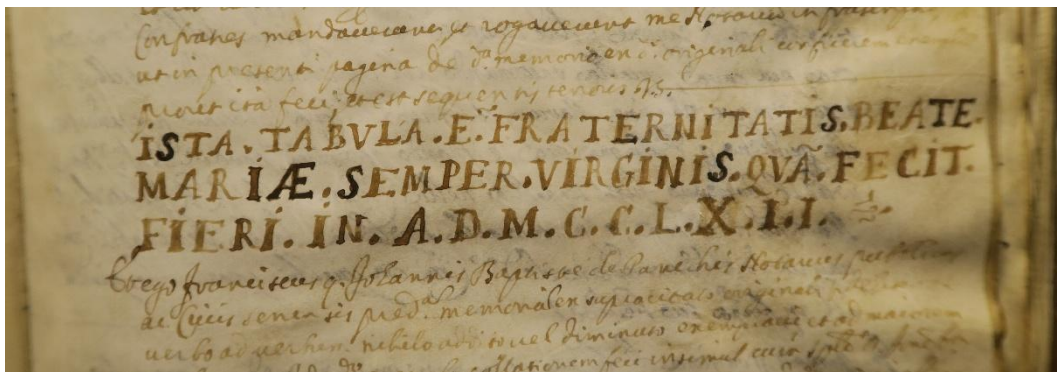


Fig. 3: Siena, Archivio di Stato, Patrimony resti 178, c. 62r. Foto dell'autore



Fig. 4: Siena, oratorio di San Bernardino (oggi Museo Diocesano d'Arte Sacra), prospetto esterno. Foto dell'autore



Fig. 5: Giotto, *Ricognizione delle stimmate di san Francesco*, Assisi, Basilica Superiore di San Francesco. Foto The Yorck Project, *10.000 Meisterwerke der Malerei* (Directmedia Publishing), tramite Wikimedia Commons. Dominio pubblico



Fig. 6: Dietisalvi di Speme (?), *Madonna col Bambino in trono*, 1265 circa, Arezzo, Museo d'Arte Medievale e Moderna. Su concessione del Ministero della Cultura - Direzione regionale Musei nazionali Toscana – Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna di Arezzo



Fig. 7: Ipotesi di ricostruzione del trittico 'di devozione' di Guidoccio Cozzarelli 1473. Elaborazione grafica di Laura Scopazzo



Fig. 8: Siena, oratorio di San Bernardino (oggi Museo Diocesano d'Arte Sacra), cappella «di sotto».
Foto di Giandonato Tartarelli



Fig. 9: Francesco Vanni, schizzo per una
pala d'altare, 1590 circa, Siena, Archivio
di Stato, Patrimonio resti 186, c. n.n.
Foto dell'autore



Fig. 10: Intagliatore francese, *Madonna col Bambino in trono e Storie dell'infanzia di Gesù*, Siena, chiesa di San Pellegrino alla Sapienza. Siena, Musei Nazionali di Siena (su concessione)



Fig. 11: Guido da Siena, *Madonna col Bambino e Santi*, 1270, Siena, Pinacoteca Nazionale, n. 7. Siena, Musei Nazionali di Siena (su concessione)



Fig. 12: Dietisalvi di Speme (?), *Madonna col Bambino in trono* (cosiddetta *Madonna di San Bernardino*, 1262, particolare, Siena, Pinacoteca Nazionale, n. 16. Foto di Giandonato Tartarelli

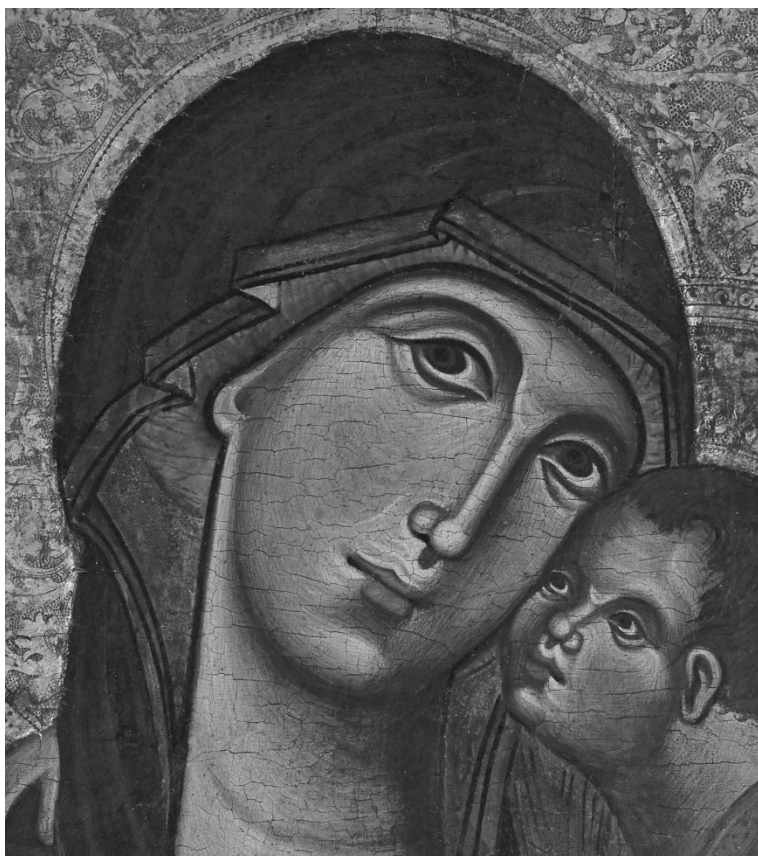


Fig. 13: Dietisalvi di Speme (?), *Madonna col Bambino*, 1265 circa, Princeton Art Museum. Dominio pubblico



Fig. 14: Dietisalvi di Speme (?), *Madonna col Bambino in trono*, 1265 circa, particolare, Arezzo, Museo d'Arte Medievale e Moderna. Su concessione del Ministero della Cultura – Direzione regionale Musei nazionali Toscana – Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna di Arezzo



Fig. 15: Dietisalvi di Speme (?), *Madonna col Bambino* (cosiddetta *Madonna del Voto*), 1267 circa, Siena, Duomo, cappella del Voto. Foto dell'autore



Fig. 16: Guido da Siena, *Madonna col Bambino e Santi*, 1270, particolare, Siena, Pinacoteca Nazionale, n. 7. Siena, Musei Nazionali di Siena (su concessione)



Fig. 17: Dietisalvi di Speme (?), *Madonna col Bambino in trono* (cosiddetta *Madonna Galli-Dunn*), 1275 circa, Siena, Pinacoteca Nazionale, n. 587. Siena, Musei Nazionali di Siena (su concessione)

BIBLIOGRAFIA

P. BACCI 1939

P. BACCI, *Dipinti inediti e sconosciuti di Pietro Lorenzetti, Bernardo Daddi etc. in Siena e nel contado*, con documenti, commenti critici e settanta illustrazioni, Siena 1939.

M. BACCI 2000

M. BACCI, «*Pro remedio animae*». *Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII e XIV)*, Pisa 2000.

BELLOSI 2003

L. BELLOSI, *Precedenti e contemporanei senesi di Duccio*, in *DUCCIO* 2003, pp. 38-49

BELLOSI 2006

L. BELLOSI, «*I vivi parean vivi*». *Scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento*, numero monografico di «*Prospettiva*», 121-124, 2006.

BELLOSI 2006a

L. BELLOSI, *Per un contesto cimabuesco senese: a) Guido da Siena e il probabile Dietisalvi di Speme*, in BELLOSI 2006, pp. 56-70 (edizione originale «*Prospettiva*», 61, 1991, pp. 6-20).

BELLOSI 2006b

L. BELLOSI, *Approfondimenti in margine a Cimabue*, in BELLOSI 2006, pp. 85-94 (edizione originale «*Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*», XLIV, 2000, pp. 44-63).

BELLOSI 2006c

L. BELLOSI, *La funzione della 'Madonna' Rucellai*, in BELLOSI 2006 pp. 108-118 (edizione originale *The Function of the Rucellai Madonna in the Church of Santa Maria Novella*, in *ITALIAN PANEL PAINTING* 2002, pp. 147-159).

BELTING 2022

H. BELTING, *Immagine e culto. Una storia dell'immagine prima dell'età dell'arte*, nuova edizione e traduzione italiana a cura di L. Vargiu, Roma 2022 (edizione originale *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Monaco di Baviera 1990).

BOSKOVITS 1982

M. BOSKOVITS, recensione di J.H. STUBBLEBINE, *Duccio di Buoninsegna and His School*, Princeton 1979, e di J. WHITE, *Duccio. Tuscan Art and Medieval Workshop*, Londra 1979, «*The Art Bulletin*», 44, 1982, pp. 496-502.

BOSKOVITS 2007

M. BOSKOVITS, *Da Duccio a Simone Martini*, in *Medioevo: la Chiesa e il Palazzo*, atti del convegno (Parma 20-24 settembre 2005), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 565-582.

BOSKOVITS 2011

M. BOSKOVITS, *Maestà monumentali su tavola tra XIII e XIV secolo. Funzione e posizione nello spazio sacro*, «*Arte cristiana*», XCIX, 862, 2011, pp. 13-30.

BOSKOVITS/CHIODO 2021

M. BOSKOVITS, *Medieval Panel Painting in Tuscany, 12th to 13th Century. A Supplement*, a cura di S. CHIODO, Firenze 2021.

BOSSI/CATONI-FINESCHI 2018-2019

F. BOSSI, *Visita apostolica alla diocesi di Siena, 1575*, trascrizione di G. CATONI e S. FINESCHI, revisione a cura di M. De Gregorio e D. Mazzini, con un'introduzione di G. Greco, I-II, Siena 2018-2019.

BRANDI 1933

C. BRANDI, *Una Madonna del 1262 ed ancora il problema di Guido da Siena*, «L'Arte», XXXVI, 1, 1933, pp. 3-13.

CATENI 1985

L. CATENI, *Un politico 'too remote from Ambrogio' firmato da Ambrogio Lorenzetti*, «Prospettiva», 40, 1985, pp. 62-67.

CIAMPOLINI 2010

M. CIAMPOLINI, *Pittori senesi del Seicento*, I-III, Siena 2010.

CORNICE 1973

A. CORNICE, *Cafaggi, Domenico, detto Capo*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVI, Roma 1973, pp. 237-239.

D'ACCONTE 1975

F. D'ACCONTE, *Alcune note sulle compagnie fiorentine dei laudesi durante il Quattrocento*, «Rivista italiana di Musicologia», X, 1975, pp. 86-114.

D'AGUANNO ITO 2024

M. D'AGUANNO ITO, *Orsanmichele. A Medieval Grain Market and Confraternity*, Leida-Boston 2024.

DE MARCHI 2009

A. DE MARCHI, «*Cum dictum opus sit magnum*». *Il documento pistoiese del 1274 e l'allestimento trionfale dei tramezzetti in Umbria e Toscana fra Due e Trecento*, in *Medioevo: immagine e memoria*, atti del convegno (Parma, 23-28 settembre 2008), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2009, pp. 603-621.

DE MARCHI 2011

A. DE MARCHI, *La diffusione della pittura su tavola nel Duecento e la ricostruzione del tramezzetto perduto del Duomo di Pistoia*, in *Il museo e la città: vicende artistiche pistoiesi dalla metà del XII secolo alla fine del Duecento*, Pistoia 2011, pp. 61-85.

DE MARCHI 2016

A. DE MARCHI, *Una rilettura del ciclo duecentesco nella chiesa inferiore del Duomo di Siena nella prospettiva della Maestà di Duccio*, «Ricerche di storia dell'arte», 120, 2016, pp. 33-46.

DELLA VALLE 1782-1786

G. DELLA VALLE, *Lettere sanesi di un socio dell'Accademia di Fossano sopra le Belle Arti*, I-III, Venezia-Roma 1782-1786.

DUCCIO 2003

Duccio. *Alle origini della pittura senese*, catalogo della mostra, a cura di A. Bagnoli *et alii*, Cinisello Balsamo 2003.

FOLDA 2015

J. FOLDA, *Byzantine Art and Italian Panel Painting. The Virgin and Child Hodegetria and the Art of Chrysography*, con un contributo di L.J. Wrapson, Cambridge 2015.

GARDNER VON TEUFFEL 2016

C. GARDNER VON TEUFFEL, *Locating Albert: The First Carmelite Saint in the Works of Taddeo di Bartolo, Lippo di Andrea, Masaccio and Others*, «Predella», 39-40, 2016, pp. 173-192.

IMPORTANTI SCULTURE 2011

Importanti sculture dal Medioevo al Rinascimento, rari dipinti di maestri primitivi, mobili e oggetti d'arte già collezione Mario e Beppe Bellini, catalogo dell'asta di Semenzato (Firenze, 10 maggio 2011), Milano 2011.

ITALIAN PANEL PAINTING 2002

Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento, atti del convegno (Firenze-Washington, 5-6 giugno, 16 ottobre 1998), a cura di V.M. Schmidt, numero monografico di «Studies in the History of Art», 61, 2002.

GARRISON 1953-1960

E.B. GARRISON, *Studies in the History of Medieval Italian Painting*, I-IV, Firenze 1953-1960.

GIANNI 2002

A. GIANNI, *Le immagini portate nella processione della Domenica in Albis*, in *Chiesa e vita religiosa a Siena. Dalle origini al grande giubileo*, atti del convegno (Siena, 25-27 ottobre 2000), a cura di A. Mirizio e P. Nardi, Siena 2002, pp. 324-373.

GIORGI 2008

S. GIORGI, *Il dossale di San Bonifazio in onore della vittoria di Montaperti*, in *Le pitture del duomo di Siena*, a cura di M. Lorenzoni, Cinisello Balsamo 2008, pp. 36-45.

LIBERATI 1958

A. LIBERATI, *Chiese, monasteri, oratori e spedali senesi*, «Buletino senese di storia patria», LXV, 1958, pp. 137-152.

LOVINO 2025

O. LOVINO, *La pala d'altare dipinta nel Regno di Napoli. 1443-1530*, Napoli 2025.

LUNARDI 2001

R. LUNARDI, *Santa Maria Novella e la Croce di Giotto*, in *Giotto: la Croce di Santa Maria Novella*, a cura di M. Ciatti e M. Seidel, Firenze 2001, pp. 159-181.

LUSINI 1911-1939

V. LUSINI, *Il Duomo di Siena*, I-II, Siena 1911-1939.

MAESTRI SENESI 2008

Maestri senesi e toscani nel Lindenau-Museum di Altenburg, catalogo della mostra, a cura di M. Boskovits, con la collaborazione di J. Tipps, Siena 2008.

MAETZKE 1987

A.M. MAETZKE, *Il Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna in Arezzo*, Firenze 1987.

MAGINNIS 2002

H.B.J. MAGINNIS, *Everything in a Name? or the Classification of Sienese Duecento Painting*, in *ITALIAN PANEL PAINTING* 2002, pp. 470-485.

MARRONE 2022

R. MARRONE, *Il Vecchietta, Francesco di Giorgio, Benvenuto di Giovanni e la pala dell'oratorio «di sopra» della confraternita di Santa Maria degli Angeli e San Francesco a Siena*, «Prospettiva», 188, 2022, pp. 24-53.

MARRONE 2024-2025

R. MARRONE, *Immagini, spazi e pratiche delle confraternite di devozione a Siena nel tardo Medioevo*, tesi di Perfezionamento in Storia dell'ArteScuola Normale Superiore di Pisa, I-II, A.A. 2024-2025.

MARRONE 2026a

R. MARRONE, «*Volle entrare per tutte le sagrestie*». *The Dispersal of the Artistic Heritage of Siena's Lay Confraternities Following the Leopoldine Suppressions (1785-86)*, in *La secularisation des etablissements religieux dans l'Europe des Lumieres: ville, architecture et oeuvres d'art*, atti del convegno (Parigi, 27 novembre 2024), a cura di R. Boutier, G. Meyer, R. Muresan, Parigi 2026, in corso di stampa.

MARRONE 2026b

R. MARRONE, *Novità sul canto delle laude a Siena nella documentazione della compagnia della Vergine Maria e San Francesco*, in *Le origini della lauda / la lauda delle origini*, atti del convegno (Cortona, 4-6 settembre 2025), a cura di M. Leonardi, L. Marchi, G. Pirani, Alessandria 2026, in corso di stampa.

MOSTRA BERNARDINIANA 1950

Mostra bernardiniana nel V° centenario della canonizzazione di S. Bernardino, catalogo della mostra, a cura del comitato organizzatore della mostra, [Siena 1950].

MUSSOLIN 1999

M. MUSSOLIN, *La chiesa di San Francesco a Siena: impianto originario e fasi di cantiere*, «Bulettno senese di storia patria», XCVI, 1999, pp. 115-155.

OFFNER 1986

R. OFFNER, *The School of the St. Cecilia Master*, Firenze 1986 (edizione originale Firenze 1931).

PREVITALI 1989

G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, nota introduttiva di E. Castelnuovo, Torino 1989 (edizione originale Torino 1964).

ROMAGNOLI 1976

E. ROMAGNOLI, *Biografia cronologica de' bellartisti senesi: 1200-1800 (ante 1835)*, I-XIII, Firenze 1976 (edizione anastatica dei manoscritti conservati presso la Biblioteca di Siena).

STUBBLEBINE 1964

J.H. STUBBLEBINE, *Guido da Siena*, Princeton 1964.

THOMAS 2023

A. THOMAS, *The Art and Government Service of Francesco di Bartolomeo Alfei (c. 1421-c. 1495). Visual Propaganda and Undercover Agency for the Republic of Siena*, Amsterdam 2023.

THOMAS 2024

A. THOMAS, *La Madonna di San Bernardino. Fatti, supposizioni, false narrazioni e una nuova datazione (1277), scoperta nel fondo della Compagnia di San Bernardino a Siena*, «Studi di Storia dell'Arte», 35, 2024, pp. 19-34.

TURRINI 2002-2003

P. TURRINI, *Religiosità e spirito caritativo a Siena agli inizi della reggenza lorenese: luoghi più laicali, contrade e arti (parte terza)*, «Annuario [dell'Istituto Storico Diocesano di Siena]», IV, 2002-2003, pp. 1-234.

UGURGIERI AZZOLINI 1649

I. UGURGIERI AZZOLINI, *Le pompe sanesi, ovvero relazione delli buomini e donne illustri di Siena e suo Stato*, I-II, Pistoia 1649.

WHITE 1979

J. WHITE, *Duccio. Tuscan Art and the Medieval Workshop*, Londra 1979.

WILSON 1992

B. WILSON, *Music and Merchants. The Laudesi Companies of Republican Florence*, Oxford 1992.

ABSTRACT

A partire dallo spunto offerto da una recente pubblicazione, che ha messo in discussione la cronologia tradizionalmente attribuita alla *Madonna di San Bernardino* del possibile Dietisalvi di Speme (Siena, Pinacoteca Nazionale, n. 16), il contributo ripercorre – sul filo delle testimonianze documentarie – le complesse vicende attraversate dal dipinto, nell’arco di sei secoli che va dalla sua commissione alla sua musealizzazione: la ricostruzione dell’originaria collocazione della tavola, e delle modifiche di allestimento cui andò incontro, s’intreccia con l’esame del problema della datazione, e in particolare con l’analisi dei due testimoni che, nel 1579 e nel 1655, consegnano notizia del millesimo anticamente iscritto ai piedi del dipinto. La nuova contestualizzazione di queste fonti consente di riabilitare la veridicità dell’attestato seicentesco, confermando così – anche sulla scorta di considerazioni di natura stilistica – il 1262 come anno di esecuzione della *Maestà*.

A recent publication questioning the chronology traditionally assigned to the *Madonna di San Bernardino*, possibly by Dietisalvi di Speme (Siena, Pinacoteca Nazionale, inv. no. 16), provides the starting point for this article, which retraces—through the surviving documentary evidence—the painting’s complex history over the six centuries spanning its commission and its eventual musealisation. The reconstruction of the panel’s original location, together with the successive changes to its display, is closely intertwined with an investigation of its dating, focusing in particular on two documentary witnesses which, in 1579 and 1655, recorded the year once inscribed at the foot of the painting. Reassessing these sources within a new contextual framework makes it possible to restore the credibility of the seventeenth-century testimony, thereby confirming – also in the light of stylistic considerations – that the *Maestà* was executed in 1262.