

MITTEILUNGEN
DES KUNSTHISTORISCHEN
INSTITUTES
IN FLORENZ



LXV. BAND — 2023
HEFT I



LXV. BAND — 2023

HEFT I

MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES IN FLORENZ

Inhalt | Contenuto

Redaktionskomitee | Comitato di redazione
Alessandro Nova, Gerhard Wolf, Samuel Vitali

Redakteur | Redattore
Samuel Vitali

Editing und Herstellung | Editing e impaginazione
Ortensia Martinez Fucini

Kunsthistorisches Institut in Florenz
Max-Planck-Institut
Via G. Giusti 44, I-50121 Firenze
Tel. 055.2491147, Fax 055.2491155
svitali@khi.fi.it – martinez@khi.fi.it
www.khi.fi.it/publikationen/mitteilungen

Graphik | Progetto grafico
RovaiWeber design, Firenze

Produktion | Produzione
Centro Di edizioni, Firenze

Druck | Stampa
Grafiche Martinelli, Firenze, aprile 2024

Die *Mitteilungen* erscheinen jährlich in drei Heften und können im Abonnement oder in Einzelheften bezogen werden durch | Le *Mitteilungen* escono con cadenza quadrimestrale e possono essere ordinate in abbonamento o singolarmente presso:
Centro Di edizioni, Via dei Renai 20r
I-50125 Firenze, Tel. 055.2342666,
edizioni@centrodi.it; www.centrodi.it.

Preis | Prezzo
Einzelheft | Fascicolo singolo:
€ 30 (plus Porto | più costi di spedizione)
Jahresabonnement | Abbonamento annuale:
€ 90 (Italia); € 120 (Ausland | estero)

Die Mitglieder des Vereins zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. erhalten die Zeitschrift kostenlos. I membri del Verein zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. ricevono la rivista gratuitamente.

Adresse des Vereins | Indirizzo del Verein:
c/o Schuhmann Rechtsanwälte
Ludwigstraße 8
D-80539 München
foerderverein@khi.fi.it; www.khi.fi.it/foerderverein

Die alten Jahrgänge der *Mitteilungen* sind für Subskribenten online abrufbar über JSTOR (www.jstor.org).
Le precedenti annate delle *Mitteilungen* sono accessibili online su JSTOR (www.jstor.org) per gli abbonati al servizio.

ISSN 0342-1201

Umschlagbild | Copertina:
Vecchietta, Aufgestandener Christus | *Cristo risorto*
(Detail aus Abb. 18, S. 85 | particolare da fig. 18, p. 85)

_ 2 _

Editorial _ Editoriale

_ Aufsätze _ Saggi

_ 7 _ *Elon Danziger*

“Fiorenza figlia di Roma”: New Light on the Baptistery of San Giovanni and the Chronology of Florentine Romanesque Architecture

_ 45 _ *Jessica N. Richardson*

Natural Calamities, Litany, and Banners: The *Intercession of the Virgin and Christ* in Fourteenth- and Fifteenth-Century Florence

_ 73 _ *Giulio Dalvit*

Due estremi per il Vecchietta intagliatore

_ 103 _ *Francesca Mari*

Il Tondo Riccardi del Vernaccia: un’opera riscoperta di Mariotto Albertinelli e il suo rapporto con Raffaello

_ **Miszellen** _ **Appunti**

_ 125 _ *Angelamaria Aceto*

Raphael’s Unexecuted *Resurrection of Christ* and Santa Maria della Pace



1 Vecchietta,
Cristo risorto.
Siena, Collezione
di Palazzo Chigi
Zondadari

DUE ESTREMI PER IL VECCHIETTA INTAGLIATORE

Giulio Dalvit

A Siena, nel 1442, sia il trentaduenne Vecchietta, sia l'ottuagenario Domenico di Niccolò dei Cori vengono pagati per una scultura in legno di un *Cristo risorto*. Il primo è destinato all'Opera del Duomo, dove lo si vuole installare sull'altar maggiore durante la Pasqua; il secondo alla sagrestia della Santissima Annunziata, la chiesa interna dello Spedale di Santa Maria della Scala.¹ Mentre a Domenico vengono corrisposte 25 lire e 5 soldi per la sola scultura – probabilmente dipinta da Giovanni di Paolo l'anno seguente² –, l'Opera paga il Vecchietta sia per l'intaglio che per la sua policromia, arrivando a un totale di 30 lire. Membro non solo dell'Arte dei Pittori – dove è documentato come

maestro dal 1428 – ma anche di quella della Pietra e del Legname (da pochissimo fuse in un'unica corporazione), all'altezza del 1442 il giovane Vecchietta sa, e può, lavorare sia in pittura che in scultura, come infatti avrebbe continuato a fare per il resto della sua vita.³

Una sola opera sopravvive che pare potersi identificare con quella dei documenti del 1442: se questa sia quella del Vecchietta o quella di Domenico di Niccolò è un problema attributivo al centro degli studi di scultura senese del Quattrocento. Nel 1912, Giacomo De Nicola per primo pubblicò un *Cristo risorto* che si trovava allora nella chiesa di San Michele Arcangelo a Vico Alto, una pertinenza della Villa Chigi di Vicobello,

¹ Per i documenti del duomo: Gaetano Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese*, Siena 1854–1856, II, p. 369. Per il *Cristo* della Santissima Annunziata: Daniela Gallavotti Cavallero, *Lo Spedale di Santa Maria della Scala in Siena: vicenda di una committenza artistica*, Pisa 1985, p. 424, docc. 225–228.

² Si veda sotto, pp. 80sg.

³ Vittorio Lusini, "Dell'arte del legname innanzi al suo Statuto del

1426", in: *Arte antica senese*, I (1904), pp. 183–246: 214. È importante notare che il suocero del Vecchietta era un legnaiolo (cfr. il testamento del Vecchietta nell'edizione di Francesco Caglioti, "Il Vecchietta, Neroccio e l'Assunta per l'altar maggiore di Santa Maria del Corso a Lucca", in: *Studi di Memofonte*, 20 [2018], pp. 1–44: 24–27, doc. 1). Per l'immatricolazione del Vecchietta nell'Arte dei Pittori del 1428: Milanesi (nota 1), I, p. 48.



2 Domenico di Niccolò dei Cori,
Vergine dolente. Siena, Museo
dell'Opera del Duomo



3 Domenico di Niccolò dei Cori,
San Giovanni Evangelista dolente.
Siena, Museo dell'Opera del Duomo

appartenente al ramo Zondadari dell'augusta famiglia senese: lo studioso lo credeva un oggetto tardo-trecentesco e riferiva "una tradizione orale" che ne tracciava la provenienza dal duomo di Siena (fig. I).⁴ Solo nel 1940, Carlo Ludovico Ragghianti ne spostò

l'attribuzione al Vecchietta.⁵ Nove anni dopo, a validare quest'intuizione arrivò Enzo Carli, che collegò la statua ai documenti del duomo del 1442, già pubblicati a suo tempo da Gaetano Milanese.⁶ In un articolo del 1980 però, Giovanni Previtali, nel panorama di una più

⁴ Giacomo De Nicola, "Arte inedita a Siena e nel suo antico territorio", in: *Vita d'Arte*, V (1912), pp. 85–III: 103sg.

⁵ Carlo Ludovico Ragghianti, recensione a: Werner Cohn-Goerke, "Scultori senesi del Trecento, II: da maestro Gano fino ai primi del Quattrocento" (in: *Rivista d'Arte*, XXI [1939], pp. 1–22), in: *La Critica d'Arte*, V (1940), p. xxi.

⁶ Enzo Carli, in: *Mostra dell'antica scultura lignea senese: Palazzo pubblico di Siena*, cat. della mostra Siena 1949, a cura di *idem*, Firenze 1949, pp. 57sg., no. 74. Ribadita molte volte, la proposta fu generalmente accettata, ad esempio in: John Pope-Hennessy, "An Exhibition of Sienese Wooden Sculpture", in: *The Burlington Magazine*, XCI (1949), pp. 323sg.; Carlo Ludovico Ragghianti, "Vecchietta scultore", in: *Critica d'Arte*, 3^a s., I (1954), pp. 330–335 (ora in

ampia rivalutazione della figura di Domenico di Niccolò dei Cori, mise finalmente in discussione l'attribuzione al Vecchietta del *Cristo* e di un ampio numero di sculture lignee senesi a esso collegate, ascrivendole tutte, in blocco, a Domenico.⁷ Previtali notò infatti che una serie di "elementi morelliani"⁸ (in particolare grandi orecchie e grandi mani, ma anche le punzonature) connettono il *Cristo* ad altre tre sculture: la *Vergine* e il *San Giovanni Evangelista dolenti* del Museo dell'Opera del Duomo di Siena (figg. 2, 3) e la *Madonna col Bambino* della chiesa di San Salvatore a Istia d'Ombrone (fig. 4). Dal momento che i due *Dolenti* del Museo dell'Opera sono le uniche due sculture documentate (pur con qualche incertezza) nel corpus di Domenico di Niccolò, seppur alla data molto più alta del 1414/15, Previtali ne concluse che, accanto a questi, il *Cristo* Chigi e la *Madonna* di Istia dovessero andare a costituire il nucleo certo della produzione di Domenico di Niccolò.⁹ In ragione di questo nuovo impianto critico, l'attribuzione di una dozzina di statue elencate in una nota a conclusione dell'articolo¹⁰ andava pure, quindi, rivista: fino a quel momento orbitanti attorno al Vecchietta, negli anni a venire sarebbero state spostate per la maggior parte sul tardo Domenico di Niccolò. Al rimpinguamento dell'opera nota di Domenico andava così a corrispondere un drammatico impoverimento di quella del giovane Vecchietta scultore: prima degli straordinari esiti del *San Paolo* e del *San Pietro* della Mercanzia (1458–1462; figg. 19, 21), cioè, non rimaneva nel suo catalogo che uno sparuto *San Giacomo Minore* (fig. 5).¹¹ Un tempo nella collezione di Carlo De Carlo, quest'opera, quand'era finita sul mercato antiquario nel 1964, era stata attribuita da Previtali stesso al Vecchietta proprio per la sua consonanza con il *Cristo* Chigi, tanto



4 *Madonna col Bambino*.
Istia d'Ombrone,
San Salvatore

stretta da fargli pensare a un pendant. Con qualche contraddizione, rimaneva ora questo *San Giacomo* l'unico timido baluardo dell'opera scultorea del Vecchietta prima del giro di boa dei cinquant'anni e, soprattutto, prima del soggiorno senese di Donatello (1457–1461).

idem, *Studi lucchesi*, a cura di Gigetta Dalli Regoli, Lucca 1991, pp. 120–126); Carlo Del Bravo, *Scultura senese del Quattrocento*, Firenze 1970, pp. 62sg.

⁷ Giovanni Previtali, "Domenico 'dei Cori' e Lorenzo Vecchietta: necessità di una revisione", in: *Storia dell'arte: studi in onore di Cesare Brandi*, Firenze 1980, I, pp. 141–144 (ora in *idem*, *Studi sulla scultura gotica in Italia: storia e geografia*, a cura di Luciano Bellosi, Torino 1991, pp. 151–157).

⁸ *Ibidem*, p. 153.

⁹ Per gli appigli documentari dei due *Dolenti*: Alessandro Bagnoli, in: *Scultura dipinta: maestri di legname e pittori a Siena 1250–1450*, cat. della mostra Siena 1987, Firenze 1987, pp. 116–118, no. 26a, b.

¹⁰ Cfr. Previtali 1991 (nota 7), p. 157, nota 14.

¹¹ Su questa opera si veda Giovanni Previtali, "Un San Giacomo Mi-



5 Vecchietta (attribuito),
San Giacomo Minore.
 Collezione privata

nore del Vecchietta”, in: *Paragone*, XV (1964), 177, pp. 43–45 (ora in *idem* 1991 [nota 7], pp. 147–150). Il *San Giacomo* fu in seguito venduto all’asta (*Eredi di Carlo De Carlo: importanti mobili rinascimentali, oggetti d’arte, sculture, bronzi, maioliche d’alta epoca. Rari dipinti di maestri primitivi*, cat. d’asta Semenzato, Firenze, 19 ottobre 2000, no. 241) per poi venire esposto a Castiglione d’Orcia nel 2010 grazie a un’iniziativa di Gabriele Fattorini

A riempire questo vuoto intervenne, nel 1986, la riscoperta da parte di Alessandro Bagnoli di un’opera che per secoli era stata sotto gli occhi di tutti: una *Pietà* lignea proveniente dall’abbazia di San Donato a Siena (fig. 6).¹² Fabio Chigi, poi papa Alessandro VII, l’aveva vista in quella stessa chiesa attorno al 1625 e ne aveva registrato la firma del Vecchietta “pro sua devotione” – firma che, nel frattempo, la scultura aveva perduto.¹³ Quel che rimaneva poco chiaro, però, era la datazione della scultura. I ragionamenti di Bagnoli lo portavano a ricondurla nei tardi anni quaranta del Quattrocento, soprattutto per la sua vicinanza al *Compianto* affrescato dal Vecchietta nella Cappella Martinozzi in San Francesco a Siena (ora, strappato, al Museo Diocesano; fig. 7), un’opera che sembrerebbe oscillare, stando ai documenti finora noti, tra il 1445 e il 1448.¹⁴ Con l’eccezione autorevole di Anthony Radcliffe,¹⁵ da allora la storiografia, ragionando di scultura lignea senese della prima metà del Quattrocento, ha seguito questa impostazione: il *Cristo* del Vecchietta del 1442 è perduto; il *Cristo* Chigi è un’opera di Domenico di Niccolò dei Cori del 1442, dipinta da Giovanni di Paolo; la *Pietà* di San Donato è la prima, eccezionale, prova scultorea del Vecchietta, databile attorno al 1445–1448. Le ripercussioni, però, andavano oltre attribuzioni e cronologia. Guardando la *Pietà* di San Donato del Vecchietta, Bagnoli infatti si chiedeva:

Chi altri se non Donatello può essere la fonte per la patetica intonazione del volto di Cristo, per la naturalezza del suo corpo, della sua pelle trepida e sottile sotto cui sembrano premere – non ancora fermate dal rigore della morte – i tendini e le vene gonfie di sangue del collo e delle gambe.¹⁶

in una mostra senza catalogo, ma risulta attualmente irrintracciabile, pur rimanendo opera notificata.

¹² Anticipata dallo stesso Alessandro Bagnoli, in: *Scultura dipinta* (nota 9), pp. 177–180, no. 46, la scoperta venne discussa più ampiamente in *idem*, “Donatello e Siena: alcune considerazioni sul Vecchietta e su Francesco di Giorgio”, in: *Donatello-Studien*, atti del convegno Firenze 1986, a



6 Vecchietta,
Pietà. Siena,
Museo Diocesano

cura di Monika Cämmerer, Monaco di B./Firenze 1989, pp. 278–291.

¹³ Pèleo Bacci, “L’elenco delle pitture, sculture e architetture di Siena compilato nel 1626 da Mons. Fabio Chigi, poi Alessandro VII secondo il ms. Chigiano I.i.II”, in: *Bullettino senese di storia patria*, X (1939), pp. 197–213, 297–337: 197, 320.

¹⁴ Gabriele Donati, in: *Da Jacopo della Quercia a Donatello: le arti a Siena nel*

primo Rinascimento, cat. della mostra Siena 2010, a cura di Max Seidel *et al.*, Milano 2010, pp. 312–314, no. D.4–5.

¹⁵ Anthony F. Radcliffe, in: *Italian Renaissance Sculpture in the Time of Donatello*, cat. della mostra Detroit/Fort Worth 1986, a cura di Alan Phipps Darr, Detroit 1985, pp. 169–171.

¹⁶ Bagnoli 1989 (nota 12), p. 282.

Insomma, questa nuova impostazione non andava solo a colmare il vuoto recentemente creato nel catalogo del giovane Vecchietta scultore: accettando l'attribuzione del *Cristo Chigi* a Domenico, si ambiva anche a risolvere, finalmente, quella che era a lungo pesata come una “imbarazzante”¹⁷ dicotomia tra il giovane Vecchietta pittore e scultore. Annoverato da Longhi tra gli “sbalorditi” di Masaccio, come avrebbe potuto il pittore degli affreschi di Castiglione Olona e del Pellegrinaio dello Spedale di Siena produrre un manufatto come il *Cristo Chigi*, così – e l’etichetta è problematica – “tardogotico”?¹⁸ La *Pietà* veniva felicemente a confermare che il giovane Vecchietta scultore non era affatto

meno moderno del pittore. Oggi si potrebbe però rilevare che altrettanto problematica era stata la percezione ‘sequenziale’ dell’opera del Vecchietta, spesso considerato un artista convertitosi solo in tarda età (e grazie a Donatello)¹⁹ alla scultura, campo in cui, in particolare nel bronzo, si riteneva fosse poi venuto a produrre le sue prove migliori. Se la cronologia ipotizzata da Bagnoli per la *Pietà* restituiva al Vecchietta giovane una prova concreta delle sue abilità di intagliatore (già note per via documentaria), il problema della dicotomia del Vecchietta prima-e-dopo-Donatello si risolveva, però, in un pandonatellismo che si estendeva all’intera carriera dell’artista.²⁰ Se Previtali poteva ancora chiarire



7 Vecchietta, *Compianto sul Cristo morto*.
Siena, Museo Diocesano

¹⁷ *Ibidem*, p. 278.

¹⁸ Roberto Longhi, “Fatti di Masolino e di Masaccio”, in: *La Critica d'Arte*, XXV/XXVI (1940), pp. 145–191 (ora in *idem*, *Edizione delle opere complete*, Firenze 1956–1984, VIII.I, pp. 3–65: 35).

¹⁹ Questa visione inizia a proporsi nell'Ottocento (almeno con Georges Lafenestre, *La peinture italienne*, Parigi 1885, I, p. 240) e si consolida a inizio

Novecento (ad esempio: Paul Schubring, *Die Plastik Sienas im Quattrocento*, Berlino 1907, p. 82; Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, VI, Milano 1908, p. 480) per essere poi suggellata da Giorgio Vigni, *Lorenzo di Pietro, detto il Vecchietta*, Firenze 1937, p. 47, e da allora ripetuta come un Leitmotiv.

²⁰ Una posizione analoga era stata espressa da Cesare Brandi, “La mostra della scultura in legno a Siena”, in: *L'immagine*, XIII (1949), pp. 282–287: 286.

come “il Vecchietta, iniziato con ogni probabilità alla scultura in bronzo da Donatello stesso [...], non si attinga affatto nelle sue opere posteriori [...] allo stile ‘abbozzato’ che vediamo nella *Pietà* di Donatello del Victoria and Albert Museum”,²¹ per Bagnoli anche i bronzi tardi del Vecchietta ribadivano una convinta adesione ai modi del Donatello estremo.²²

In questo articolo si vuole proporre un’interpretazione diversa del percorso del Vecchietta intagliatore. Riconsiderando dati vecchi e presentandone di nuovi, è possibile tornare ad ascrivere il *Cristo Chigi* e spostare in basso la datazione della *Pietà* di un ventennio almeno. Rinunciando a ingabbiare queste opere dentro uno schema tardogotico versus Rinascimento (inevitabilmente fondato su criteri fiorentinocentrici), si potrà dunque provare a difendere la portata innovativa di queste due opere situandole all’interno dei loro contesti produttivi e soprattutto a misurarne il potenziale creativo non meramente in termini di influenze stilistiche subite.

L’attribuzione del *Cristo Chigi*

A distanza di anni, sembra necessario rivedere la coesione stilistica del gruppo di opere che Previtali voleva costituissero il nucleo dell’opera di Domenico. In particolare, c’è da rianalizzare il rapporto che leggherebbe il *Cristo Chigi* e i *Dolenti*, ovvero l’unica opera

di Domenico documentata con un buon margine di certezza. Tre sono gli elementi fondamentali – “moresiani” – che avevano indotto Previtali, e a seguire la storiografia successiva, a radunare il *Cristo* e i *Dolenti* sotto un unico nome.

Primo, le mani “con dita piuttosto ossute e allargate, con palma grande e polpastrello sproporzionatamente grosso e sporgente”.²³ Riviste dal vivo, le mani delle tre sculture, pur essendo piuttosto grandi, non sono affatto tanto sproporzionate quanto le fotografie pubblicate al tempo da Previtali, probabilmente scattate con un grandangolo, indurrebbero a credere. C’è anche da dire che, nel *Cristo*, l’unica mano che sopravvive è in realtà mutila delle dita: restaurata in malo modo, ha completamente perso anche la scansione dei volumi interni al palmo e ai polpastrelli. Se pure, però, le proporzioni della mano fossero ancora più o meno quelle originarie, a guardare le opere del Vecchietta – tanto in pittura (come nel giovanile *Cristo benedicente* del soffitto della sagrestia, fig. 8) quanto in scultura (come nel tardo *Sant’Antonio Abate* ligneo di Narni, fig. 9) – ci si rende conto che le mani sono sempre molto più grandi che nelle opere dei suoi contemporanei.

Secondo, “il largo uso di decorazioni a punzone del tutto trecentesche”.²⁴ A Siena nel Quattrocento i punzoni ricorrono, uguali, in opere di botteghe diverse o in opere firmate di artisti diversi che mai risulta

²¹ Giovanni Previtali, “Una data per il problema dei pulpiti di San Lorenzo”, in: *idem* 1991 (nota 7), pp. 158–166: 165 (in origine in: *Paragone*, XII [1961], 133, pp. 48–56), sorprendentemente vicino, su questo punto, a Del Bravo (nota 6), p. 84: “del pittoricismo intenso dell’ultimo Donatello, di quella espressione formale per cui cumoli di faville smaterializzano i corpi e distraggono dai contenuti, ben poche tracce si trovano nella scultura senese”. Che il Vecchietta fosse stato iniziato alla scultura in bronzo da Donatello rimane, comunque, una speculazione priva di fondamento, tanto più che la prima opera in bronzo a noi nota del Vecchietta fu completata un decennio dopo che Donatello aveva lasciato Siena definitivamente.

²² Bagnoli 1989 (nota 12), p. 282; visione leggermente stemperata in *idem*, “Donatello e Siena”, in: *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450–1500*, cat. della mostra Siena 1993, a cura di Luciano Bellosi, Milano 1993, pp. 162–227: 162. In questa interpretazione fu seguito da molti, tra cui ad esempio Gabriele Fattorini, “Dalla ‘historia d’attone pel Batte-

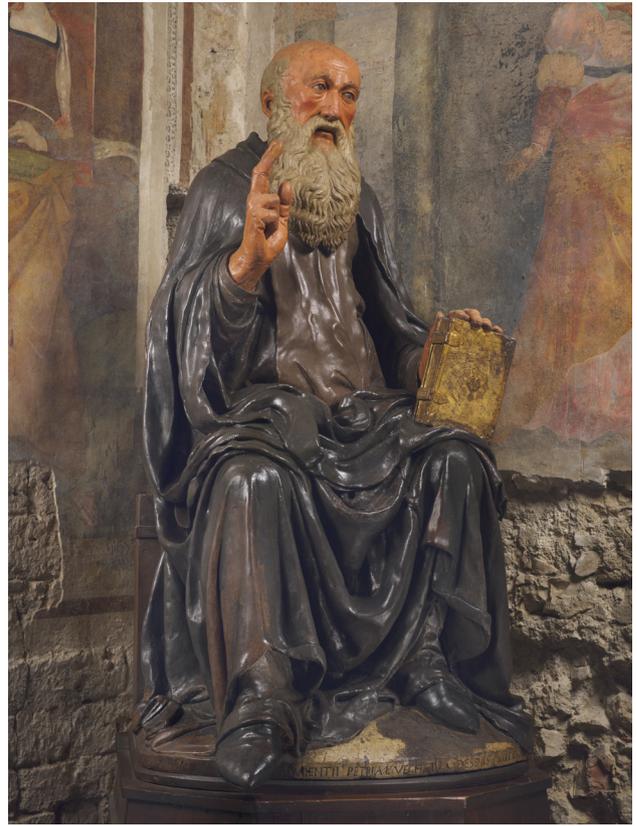
simo’ a ‘le porti di bronzo del Duomo’: Donatello e gli inizi della scultura senese del Rinascimento”, in: *Pio II e le arti: la riscoperta dell’antico da Federighi a Michelangelo*, a cura di Alessandro Angelini, Siena 2005, pp. 45–81: 54, 64sg., 74 (secondo cui il Vecchietta “si uniformò” ai dettami donatelliani addirittura “pedissequamente”), e Alessandro Angelini, “Il primato della scultura a Siena al tempo di Pio II”, in: *La ‘rinascita’ della scultura: ricerca e restauri*, cat. della mostra, a cura di Laura Martini, Siena 2006, pp. 17–31: 22. Più misurato è Francesco Caglioti, “Novità di Vecchietta, di Antonio Federighi e di Matteo di Giovanni”, in: *Da Jacopo della Quercia a Donatello* (nota 14), pp. 298–303. Per una sintesi recente sul soggiorno senese di Donatello si veda Laura Cavazzini, “Di nuovo in Toscana”, in: *Donatello: il Rinascimento*, cat. della mostra Firenze 2022, a cura di Francesco Caglioti *et al.*, Venezia 2022, pp. 310–313.

²³ Previtali 1991 (nota 7), p. 153.

²⁴ *Ibidem*, p. 152.



8 Vecchietta, *Cristo benedicente* (particolare).
Siena, Complesso Museale di Santa Maria della
Scala, Santissima Annunziata, Sagrestia Vecchia



9 Vecchietta,
Sant'Antonio Abate.
Narni, cattedrale

avessero collaborato.²⁵ I punzoni della *Madonna* di Istia e dei *Dolenti* sono assai comuni, indistinguibili da quelli di molte opere contemporanee prodotte in varie botteghe, inclusa quella del Vecchietta. Quelli del *Cristo Chigi*, invece, si distinguono da quelli usati nelle altre due opere, ma in modo sfortunatamente inconcludente ai fini di un'attribuzione della policromia. Giova ribadire infatti che, anche se i punzoni delle tre sculture avessero coinciso perfettamente, questo potrebbe eventualmente provare che la bottega responsabile del-

la loro policromia era la stessa, ma non se ne potrebbe trarre alcuna conclusione sullo scultore responsabile dell'intaglio – soprattutto nel caso di Domenico di Niccolò, che era solamente legnaiolo.

Terzo, la policromia stessa. Nella superficie dipinta del *Cristo Chigi*, con il suo broccato dorato e laccato, si è vista una parentela con opere di Giovanni di Paolo dello stesso giro d'anni, il che confermerebbe l'attribuzione del *Cristo* a Domenico di Niccolò, poiché un documento del 1443 indica che Giovanni venne pagato

²⁵ Purtroppo manca ancora uno studio sistematico dei punzoni delle botteghe senesi del Quattrocento, un argomento su cui mi propongo di ritornare prossimamente in altra sede. Tra i pochi studi sistematici di

questo tipo si può menzionare: Laura Baldelli, "Una proposta di classificazione dei punzoni su tavola nei dipinti del XIV e del XV secolo nelle Marche", in: *Storia dell'arte*, 72 (1991), pp. 145–182.



10 Vecchietta, *Cristo risorto*
(particolare). Siena, Collezione
di Palazzo Chigi Zondadari



11 Vecchietta, *Resurrezione*
(particolare). New York,
The Frick Collection

per la policromia “d’uno Salvatore ch’[h]a la bandiera, el quale abiamo in sagrestia”: probabilmente, ma non sicuramente, quello consegnato ormai un anno prima da Domenico.²⁶ Tanto l’uso della lacca, quanto la tipologia del broccato, però, non sono determinanti per smentire una attribuzione al Vecchietta, anzi: il motivo del broccato che si distingue nel fondo della pala di Sant’Andrea di Giovanni di Paolo del 1445 si ritrova, pressoché identico, in diversi scomparti del fronte dell’Arliquiera, dipinta dal Vecchietta esattamente lo stesso anno, il che

prova l’ampia circolazione di questi motivi tra i diversi maestri attivi in città.²⁷ L’uso della lacca da parte del Vecchietta, poi, è così cospicuo da estendersi anche agli affreschi, tra cui quello del Pellegrinaio (1441).

Posto che quindi nessuno di questi elementi è utile a dirimere la questione attributiva a favore del Vecchietta o di Domenico, ci si dovrà concentrare su altri dati. Prima di tutto, la costruzione del volto, radicalmente diversa tra il *Cristo* e i *Dolenti*: nel primo (fig. 10), gli occhi, pur ancora allungati a mandorla alla Lorenzetti

²⁶ Alessandro Bagnoli, in: *Scultura dipinta* (nota 9), p. 129, no. 31. Il documento è in: Gallavotti Cavallero (nota I), p. 424, doc. 234.

²⁷ Il ruolo dei battitori come Sano d’Andrea nella circolazione di questi

motivi non dovrebbe essere ignorato: Giulio Dalvit, “L’Arliquiera del Vecchietta: programma, funzione, contesto”, in: *Prospettiva*, 175/176 (2019), pp. 65–99: 87, nota I.



12 Vecchietta, *Secondo articolo del Credo: Gesù Cristo unigenito figlio di Dio* (particolare). Siena, Complesso Museale di Santa Maria della Scala, Santissima Annunziata, Sagrestia Vecchia



13 Vecchietta, *Visione del profeta Daniele* (particolare). Siena, Complesso Museale di Santa Maria della Scala, Santissima Annunziata, Sagrestia Vecchia

come quelli dei *Dolenti*, si sono fatti più tondi, il volto più appuntito, i capelli più rigidamente allineati sul retro. In generale, la testa del *Cristo Chigi* si confronta bene con altre uscite dalla bottega del Vecchietta, anche di moltissimi anni dopo e in un medium tanto più duttile del legno come il bronzo (fig. 11) o, nello stesso giro di anni, in pittura. Inoltre, i tendini tesi del collo, le costole in vista, la precisa linea della gabbia toracica sopra il ventre, gli addominali alti e bassi a rilievo che creano una depressione all'altezza dell'ombelico, la ferita della lancia, scavata ma circoscritta, sotto la prima

costola, i lineamenti del volto (per quel che ancora se ne capisce), collimano perfettamente con il Cristo deposto nell'affresco Martinozzi (fig. 7).

Quanto ai panneggi, la diversità di trattamento tra i *Dolenti* e le altre sculture attribuite da Previtali a Domenico di Niccolò era stata spiegata a suo tempo ricorrendo alla funzione espressiva, quasi una "sovrabbondanza 'borgognona'", delle vesti dell'Addolorata e del San Giovanni.²⁸ Tuttavia, non si può non rilevare la sovrapposibilità quasi palmare non solo dei panneggi, ma anche del corpo, tra il *Cristo Chigi* e il *Cristo*

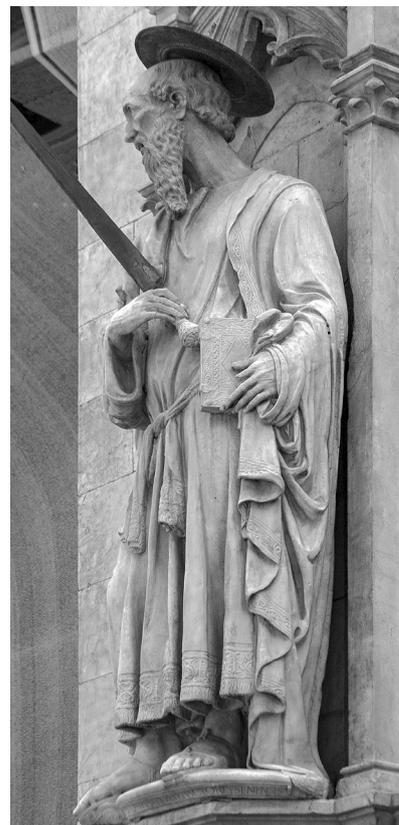
²⁸ Previtali 1991 (nota 7), p. 154.



14 Domenico di Niccolò dei Cori,
San Giovanni Evangelista dolente.
Siena, Museo dell'Opera
del Duomo



15 Vecchietta,
Cristo risorto. Siena,
Collezione di Palazzo
Chigi Zondadari



16 Vecchietta,
San Paolo. Siena,
Loggia della
Mercanzia

dipinto dal Vecchietta nella prima lunetta del *Credo* della Sagrestia Vecchia a metà anni quaranta (fig. 12). Il panneggio della statua poi, visto di fronte (fig. 1), cade precipitosamente dalla spalla sinistra di Cristo giù fino al piede destro, creando ampie pieghe attorno all'anca e sulla coscia, per poi riavvolgersi sopra l'avambraccio sinistro, come in tantissimi altri paludamenti dipinti dal Vecchietta negli anni quaranta, tra l'Arliquiera e gli affreschi della sagrestia (fig. 13). Proprio le pieghe della veste che cascano dall'avambraccio (fig. 15) – diversissime da quelle del *San Giovanni Evan-*

gelista di Domenico (fig. 14) – trovano un confronto convincente non solo con quelle del *Cristo* affrescato nella sagrestia, ma anche, ad esempio, con quelle alla sinistra del *San Paolo* della Mercanzia, scolpito molto più tardi, verso la fine degli anni cinquanta (fig. 16).

Non sono solo le fisionomie e i panneggi a differenziare internamente il gruppo previtaliano di *Cristo* e *Dolenti*, ma più in generale la gestione dei volumi scultorei. Visti di profilo, i *Dolenti* di Domenico di Niccolò si sporgono in avanti con le teste, la cui sfericità è ribadita, nel caso della *Vergine*, dal velo che quasi sem-

bra pesarle sulla testa (fig. 17) – un profilo davvero ‘borgognone’, che si immagina sarebbe potuto piacere a Jean de Berry, così bramoso di avere Domenico alla sua corte nel 1408.²⁹ Viste di fronte, le due sculture di Domenico rimangono tubulari, dove invece i panneggi e il corpo nudo del *Cristo* Chigi scavano dentro il tronco cilindrico, chiedendo all’occhio dell’osservatore di muoversi sinuosamente attorno al corpo della scultura, lungo profondi solchi che ne scandiscono la partitura volumetrica (fig. 18). In questo movimentato gioco di livelli, i panneggi si discostano dal corpo snello della figura, creando volumi autonomi a tuttotondo, cosa che non accade nei *Dolenti*, in cui le pieghe rimangono tutto sommato aderenti alla massa cilindrica dei corpi.

A questa stessa necessità di emancipare i volumi, separarli, creare un rapporto tra vuoti e pieni, va ascritta l’innovazione importante delle gambe scoperte del *Cristo*. Comparabile, è vero, con lo stesso motivo nel *Battista* di Donatello ai Frari (1438), essa è qui, però, una scelta puramente stilistica, mentre per Donatello – come ha dimostrato Peter Stiber³⁰ – era stata una necessità anche tecnica: alla mancanza di formazione tecnica nell’intaglio ligneo, lo scultore rispondeva con uno straordinario sperimentalismo nell’uso dei materiali, che lo portava ad apporre gesso, sughero e altro su un’armatura lignea non svuotata ma molto snellita, e quindi stabile (cioè, non incline a spaccarsi): era del resto questo l’unico modo per Donatello di piegare il legno alle proprie urgenze stilistiche. Le gambe scoperte del *Battista* dei Frari sono, in questo senso, anche un modo di stabilizzare ulteriormente il legno della scultura, così da non doverla svuotare come avrebbe fatto un legnaiolo tradizionale. Nel *Cristo* senese, invece, le gambe nude vengono esposte nonostante il torso sia cavo: diversamente da Donatello, l’intagliatore senese

avrebbe potuto proseguire con la stessa tecnica nella zona delle gambe, senza scoprirle. Se questa scelta stilistica è consonante con il Donatello veneziano, l’impostazione generale della figura è però piuttosto diversa: laddove il santo eremita di Venezia è ben piantato a terra (diversamente da tante altre figure donatelliane), il *Cristo* è colto in movimento – una dialettica che si ritrova pure nel confronto tra il *Battista* bronzeo di Donatello in duomo a Siena (ca. 1455–1457) e l’*Uomo dei Dolori* del Vecchietta nello Spedale (1476).

Da ultimo, i *Dolenti* del Museo dell’Opera mostrano un grado di complementarità tra materia pittorica e volumi piuttosto basso: mai è lasciato alla pittura di rappresentare un volume non già preesistente in scultura. Al contrario, nel *Cristo*, anche se la policromia è a tratti rovinatissima, si può ancora intuire come la pittura arrivi dove la scultura non si è spinta, ad esempio nella barba (fig. 10). Solo accennata a intaglio lungo il bordo inferiore del volto, essa viene completata dalla policromia, cui è lasciato anche il compito di gradare la transizione tra la barba rada e le guance arrossate – con un effetto che non potrebbe essere più diverso da quello dei cerchi rosei ben circoscritti sulle guance dei *Dolenti*. In un sistema delle arti rigido quanto quello senese, policromia e intaglio dovevano essere affidati, rispettivamente, a un pittore e a un legnaiolo iscritti all’arte.³¹ Solo nel caso in cui, come abbiamo visto, il pittore fosse anche legnaiolo, egli poteva dedicarsi a entrambi gli aspetti del lavoro. Viene da pensare, insomma, che una scultura dove intaglio e policromia si accordano tanto armoniosamente sia più facilmente attribuibile a un artista che, come il Vecchietta, assommi in sé le due diverse competenze.

A seguire il filo di questi ragionamenti, verrebbe da recidere il legame tra il *Cristo* Chigi e le opere a noi note

²⁹ Alfred de Champeaux, “Les relations du duc Jean de Berry avec l’art italien”, in: *Gazette des Beaux-Arts*, XXXVIII (1888), pp. 409–415.

³⁰ Peter Stiber, “Donatello’s Kruzifix in Santa Croce: Untersuchung und Restaurierung im Opificio delle Pietre Dure in Florenz”, in: *Restauro*, CXIII (2007), pp. 386–394; *idem*, “Donatello, Brunelleschi

and the Others: Construction Techniques in Early Renaissance Wooden Sculpture”, in: *Polychrome Sculpture: Tool Marks, Construction Techniques, Decorative Practice and Artistic Tradition*, atti del convegno Maastricht/Glasgow/Thomas 2010–2013, I, a cura di Kate Seymour, Parigi 2014, pp. 15–23.



17 Domenico di Niccolò dei Cori,
Vergine dolente. Siena, Museo
dell'Opera del Duomo



18 Vecchietta, *Cristo risorto*.
Siena, Collezione di Palazzo
Chigi Zondadari

di Domenico di Niccolò, dai *Dolenti* in giù; e da proporre che esso possa avere, invece, qualche cosa in comune con quelle del Vecchietta. Se già allo stesso Previtali questa ipotesi pareva “a fil di logica [...] ugualmente sostenibile[e]” rispetto alla sua,³² a confortare questa nuova ricostruzione concorrono la provenienza e i documenti fin qui scoperti sulle commissioni del 1442.

Riguardo alla provenienza, è importante sottolineare che a oggi non sono noti esempi di opere in collezione

Chigi Zondadari provenienti dallo Spedale. Le vicende di famiglia, infatti, vorrebbero che opere con tale provenienza oggi si trovassero semmai a Roma, piuttosto che a Siena.³³ Se pure non si può escludere tout court la possibilità che i Chigi Zondadari avessero ottenuto il possesso di un bene proveniente dallo Spedale, esiste invece almeno un caso certo di un'opera lignea quattrocentesca passata dal duomo alla collezione privata dei marchesi: si tratta delle tarsie di Antonio Barili

³¹ Per la rigidità del sistema delle arti senese rispetto, ad esempio, a quello fiorentino: Cheryl Korte, *Polychromed Quattrocento Sculpture in Florence*, tesi di dott., New York University 2011, pp. 257–261.

³² Previtali 1991 (nota 7), p. 155.

³³ Il canale più probabile attraverso cui il *Cristo* dello Spedale – quello di

Domenico di Niccolò – avrebbe potuto entrare in possesso della famiglia sembrerebbe essere, a prima vista, Agostino Chigi, rettore dello Spedale agli inizi del Seicento (1597–1639), tanto più che negli inventari inediti della sagrestia dello Spedale, redatti nel 1662 (Siena, Archivio di Stato, Spedale, 120, fol. 289r–307v), la statua lignea del *Redentore* di Domenico di Nic-

provenienti dalla cappella di San Giovanni Battista, trasferite nel 1749 da Flavio Chigi Zondadari nel suo palazzo e attestate nella collezione di famiglia almeno fino agli inizi del Novecento, prima di essere solo in parte rimontate nella collegiata di San Quirico d'Orcia.³⁴ E converrà allora ricordare che De Nicola, nel riscoprire la statua, riferiva una tradizione orale a Vico Alto secondo cui il *Cristo* proverrebbe dal duomo di Siena.

Ciò che conferma, però, con sempre minor margine di approssimazione, che il *Cristo* Chigi è quello del Vecchietta proveniente dal duomo, e non quello di Domenico di Niccolò dello Spedale, sono soprattutto i documenti coevi. Nel 1446, il *Cristo* del Vecchietta veniva inventariato per la prima volta dai riveditori dell'Opera del Duomo: misurava allora "circa br. due".³⁵ Finora non si è osservato che questa misura coincide perfettamente con quella del *Cristo* Chigi, alto 123 cm. Inoltre, è mancata fino adesso una trascrizione completa dei documenti della commissione del duomo, dove si parla anche di "lire quattro in oro in pannelle" – ovvero un fiorino battuto in circa 100–150 foglie d'oro,³⁶ più o meno quelle che sarebbero necessarie a decorare il broccato dell'abito del *Cristo* Chigi – "el quale li facem[m]o dare [d]a Nanni di Vieri, el quale [Lorenzo di Pietro] a[d]oprò in detta figura".³⁷ Al contrario, nei pagamenti dello Spedale a Giovanni di Paolo, l'oro – su

cui il camerlengo è solitamente molto preciso – non viene neppure nominato, il che farebbe pensare che non ve ne fosse.³⁸ In conclusione, pare che il *Cristo* Chigi sia da identificare non con quello consegnato da Domenico di Niccolò allo Spedale nel 1442, ma piuttosto con quello commissionato lo stesso anno al Vecchietta per il duomo, dove, in occasione della Pasqua, veniva messo sull'altare maggiore, davanti alla *Maestà* di Duccio.³⁹

Scompagnato il *Cristo* Chigi dai *Dolenti* di Domenico di Niccolò, rimarrà da ridiscutere la posizione rispetto a questi due fuochi di un gruppo di sculture senesi anonime della prima metà del Quattrocento – almeno la *Madonna* di Istia d'Ombrone (fig. 4), il *San Michele Arcangelo* in collezione Acton a Villa La Pietra, il *San Regolo* di Pienza (proveniente dalla cappella di Palazzo Mas-saini), il *San Giovanni Battista* di Rosia e le *Annunciazioni* in collezione Contini Bonacossi e al Louvre (da San Paolo a Ripa d'Arno, Pisa).⁴⁰ Tenendo conto di quanto la policromia ne alteri i volumi scultorei, diventa sempre meno scontato che queste opere vadano attribuite in blocco, come pure che la loro attribuzione debba risolversi esclusivamente tra il Vecchietta e Domenico. Per la seconda metà del secolo, un po' più di evidenza documentaria e la ricchezza di possibili confronti con l'opera scultorea del Vecchietta in marmo, in legno e in bronzo hanno consentito agli studiosi di approcciare

colò non compare già più, il che parrebbe costituire un *ante quem* per una eventuale acquisizione. Le molte campagne di rinnovamento architettonico e decorativo avviate da Agostino potrebbero, peraltro, indurre a ritenere probabile un'appropriazione da parte sua di opere antiche venute in disuso. Tuttavia, il testamento del rettore, datato 2 dicembre 1636, sancisce come proprio erede universale Agostino Chigi (1634–1705), poi primo principe di Farnese, nipote di suo cugino Flavio e capostipite del ramo romano della famiglia (Luciano Banchi, *Statuti senesi scritti in volgare ne' secoli XIII e XIV e pubblicati secondo i testi del R. Archivio di Stato in Siena*, Bologna 1877, III, pp. 376sg.; Almamaria Mignosi Tantillo, "Le raccolte di Agostino e di Flavio Chigi", in: *Alessandro VII Chigi [1599–1667]: il papa senese di Roma moderna*, cat. della mostra, a cura di Alessandro Angelini/Monika Butzek/Bernardina Sani, Siena et al. 2000, pp. 334–346). Il ramo senese dei Chigi Zondadari fu istituito invece dal cardinale Flavio Chigi (1631–1693), che volle adottare il proprio nipote Bonaventura Zondadari e farlo erede di buona parte dei suoi beni.

³⁴ Stella Frascchetti, in: *Francesco di Giorgio* (nota 22), pp. 374–381, no. 78.

³⁵ "Una figura di legno ad imagine di Nostro Signore resuscitato con la

bandiera in mano. Longo circa br[accia] due" (*Gli inventari della sagrestia della Cattedrale senese e degli altri beni sottoposti alla tutela dell'operaio del Duomo [1389–1546]*, a cura di Monika Butzek, Firenze 2012, p. 244, no. 81, dove non è collegata al Vecchietta). L'oggetto figura già nell'inventario del 1439, ma come aggiunta da datarsi al 15 maggio 1442 (*ibidem*, p. 187, no. 112, e p. 234, no. 1195). È importante notare che, nell'inventario del 1446, questo è l'unico *Cristo* ligneo che per soggetto iconografico possa identificarsi con la statua del Vecchietta, che fu peraltro pagata nell'aprile del 1442, il che rende la sua inventariazione nel maggio perfettamente plausibile. La statua viene nuovamente inventariata nel 1458 (*ibidem*, p. 299, no. 77). Nell'inventario del 1467 si precisa che l'opera "si mette in sullo altare maggiore", probabilmente per speciali ricorrenze (*ibidem*, p. 363, no. 62); quello del 1482 infatti specifica che ciò accadeva in occasione della Pasqua (*ibidem*, p. 460, no. 86).

³⁶ Douglas MacLennan/Laura Llewellyn, "Mapping Gold Leaf in Gentile da Fabriano's Paintings: A Case Study", in: *The Burlington Magazine*, CLXI (2019), pp. 988–995: 990.

il problema dell'autografia vecchiettesca con cautela. Il confronto con il *San Pietro* marmoreo della Mercanzia (fig. 19) ha giustamente indotto a riassegnare una statua lignea come il *San Pietro* di Montemerano a un anonimo scultore di area vecchiettesca, di certo però non identificabile con il maestro.⁴¹ Un ragionamento simile si può forse applicare anche al troppo debole *San Paolo* del Museo Horne (fig. 20), magari uscito dalla bottega del Vecchietta più o meno quando se ne licenziava per la Mercanzia il suo corrispettivo marmoreo (fig. 21).⁴² Per inverso, i documenti hanno consentito di chiarire come pure la molto più riuscita *Santa Caterina* lignea di Fontebranda del 1474, benché sovrapponibile in modo quasi palmare all'affresco del Vecchietta nella Sala del Mappamondo nel Palazzo Pubblico dei primi anni sessanta, non sia stata intagliata da lui, bensì dal suo allievo Neroccio di Bartolomeo de' Landi.⁴³ Un panorama altrettanto frastagliato va immaginato per la prima metà del secolo, dove, sebbene si possa certamente rilevare una forte consonanza quasi di impronta valdambrinesca almeno tra *Cristo Chigi*, *San Giacomo Minore*, *San Giovanni Battista*, *San Michele*, *San Regolo* e *Annunciazione* Contini Bonacossi, l'assenza di qualsivoglia appiglio documentario per queste opere – *Cristo Chigi* escluso – e alcune leggere difformità stilistiche interne al gruppo suggeriscono cautela nello spostarlo per intero sotto il

nome del Vecchietta. Ci si dovrà accontentare, almeno per il momento, di un più generico “scultore di cultura vecchiettesca”. La difficoltà di questa, pur necessaria, revisione ‘di gruppo’ è acuita dall'assenza di confronti possibili con opere certe di Domenico posteriori ai *Dolenti* del 1414/15, il che – almeno per chi scrive – avvicina ogni contributo di filologia stilistica sul Domenico tardo a un tentativo di divinazione. Slegate dai *Dolenti* che sembravano poterle ancorare a Domenico di Niccolò ma con cui hanno poco in comune, le sculture del gruppo riunito da Previtali sembrano insomma continuare a orbitare attorno al *Cristo Chigi*, che propongo qui di riassegnare al Vecchietta. Ne emerge una cultura visiva molto lontana dall'espressionismo donatelliano che avrebbe caratterizzato, secondo la storiografia più recente, già la bottega del giovane Vecchietta scultore: una valutazione che dipende in buona parte da una datazione giovanile della *Pietà* di San Donato, che qui si vuole rivedere.

Nella *Pietà*, i problemi che il Vecchietta risolve più brillantemente sono tutti di incroci tra volumi e di rapporto tra la scultura e lo spazio circostante; e questa qualità ricompare solo nelle opere lignee del Vecchietta più maturo – il *San Bernardino* di Narni, ora al Bargello (ca. 1458–1462),⁴⁴ il *Sant'Antonio Abate*, sempre a Narni, addirittura del 1475 (fig. 9),⁴⁵ e l'*Assunzione della Vergine*

³⁷ Siena, Archivio dell'Opera della Metropolitana, 502 (710), fol. 14r. Essendo la “intagliatura e dipintura a tutte sue spese”, l'oro venne detratto dalla somma finale pagata al pittore.

³⁸ Gallavotti Cavallero (nota 1), p. 424, doc. 234 (trascritto integralmente da: Siena, Archivio di Stato, Spedale, 520, fol. 33r).

³⁹ Vedi sopra, nota 35.

⁴⁰ Si veda per queste opere: Gabriele Fattorini, in: *Da Jacopo della Quercia a Donatello* (nota 14), pp. 104sg., no. A.33 (*San Michele*); Alessandro Bagnoli, in: *Scultura dipinta* (nota 9), pp. 127sg., no. 30 (*San Regolo*); Gabriele Fattorini, in: *Da Jacopo della Quercia a Donatello*, p. 106, no. A.34 (*Annunciazione* Contini Bonacossi, inv. C.B. 43, 44); *idem*, “Francesco di Valdambriano e l'Annunciazione di San Francesco a Pienza”, in: *Capolavori ritrovati in terra di Siena: itinerari d'autunno nei Musei Senesi*, cat. della mostra Asciano et al. 2005/06, a cura di Luciano Bellosi/Gabriele Fattorini/Giulio Paolucci, Cinisello Balsamo 2005, pp. 72–79: 75–77 (*Annunciazione* del Louvre, inv. RF 787, 788). Il *San Giovanni Battista* difetta ancora di un affondo monografico. Non ritengo in fondo coerente con questo gruppo l'*Annunciazione* del Museo Nazionale

del Bargello (inv. 6 e 7), per cui vedi Mariagiulia Burrelli, in: *Volterra d'oro e di pietra*, cat. della mostra Volterra 2006, a cura di *cadem*/Antonio Caleca, Ospedaletto 2006, pp. 81sg., no. 23.

⁴¹ Per il *San Pietro* di Montemerano: Gabriele Fattorini, in: *Da Jacopo della Quercia a Donatello* (nota 14), p. 342, no. D.18.

⁴² Elisabetta Nardinocchi, “Il San Paolo del Vecchietta al Museo Horne: un intervento di restauro”, in: *Critica d'Arte*, 8° s., LXIX (2007), 32, pp. 114–122.

⁴³ Luke Syson, in: *Renaissance Siena: Art for a City*, cat. della mostra Londra 2007/08, a cura di *idem*, Londra/New Haven, Conn., 2007, pp. 102–104, no. 9.

⁴⁴ Sara Cavatorti, in: “*Fece di scultura di legname e colori*”: scultura del Quattrocento in legno dipinto a Firenze, cat. della mostra Firenze 2016, a cura di Alfredo Bellandi, Firenze/Milano 2016, p. 174, no. 7.

⁴⁵ Francesco Ortenzi, in: *Piermatteo d'Amelia e il Rinascimento nell'Umbria meridionale*, cat. della mostra Terni/Amelia 2010, a cura di Vittoria Garibaldi/Francesco Federico Mancini, Cinisello Balsamo 2009, p. 178, no. 36.



—
19 Vecchietta,
San Pietro. Siena,
Complesso
Museale di Santa
Maria della Scala
(in deposito dal
Circolo degli Uniti)

di Lucca, eseguita a ridosso della morte (1480) e in buona parte da Neroccio di Bartolomeo de' Landi.⁴⁶ Nel Cristo Chigi e in tutte le sculture che gli ruotano attorno – siano esse del Vecchietta stesso o del suo ambiente – questa compenetrazione spaziale, difficilissima da raggiungere scolpendo tronchi di legno, invece non si intravede ancora. È questo, infatti, un salto qualitativo che si individua nell'opera del maestro nel passaggio

tra il *San Paolo* della Mercanzia (1458/59; fig. 21), scolpito in marmo ma ancora 'pensato' in legno – prova ne sono le tangenze con la sua rivisitazione lignea al Museo Horne (fig. 20) – e il *San Pietro* (1460–1462; fig. 19), troppo spesso considerati un duo inseparabile. Un tempo abbarbicato sulla cuspide della loggia (dove ora è installata una copia), ideato per essere visto da più punti, con la bocca semiaperta, quasi “sull'orlo del visibile parlare”,⁴⁷ pronto ad accogliere i pellegrini che scorrevano a fiumi giù dalla via di Camollia, il *San Pietro* sembra protendersi per camminare fuori dalla base su cui poggia, risolvendo con altra sensibilità rispetto al *San Paolo* i problemi del rapporto tra architettura, statua e spazio circostante. La trasformazione della statuaria vecchiettesca tra il *Cristo Chigi* e gli esiti degli anni sessanta e settanta – sempre e comunque lungo una linea coerente – si deve forse più all'esercizio della scultura pubblica in marmo e al confronto serrato (e antitetico) con Antonio Federighi sui pilastri della stessa loggia che non all'insegnamento, da tanti evocato, di Donatello. Ha avuto un ruolo probabilmente anche un viaggio, lungamente trascurato, del Vecchietta a Roma, dove era entrato nelle più alte grazie del papa.⁴⁸ In questi anni, del resto, una statua di *San Bernardino* di Donatello veniva commissionata dall'Opera del Duomo per circa la metà (272 lire) del compenso spettante al Vecchietta (1000 lire per due statue).⁴⁹ Viene dunque difficile immaginare che quest'ultimo, seppur certo disposto a imparare dal collega fiorentino, potesse diventare, senza mezzi termini – soprattutto nel contesto politico della chiamata di Donatello a Siena – un 'convertito' dona-

⁴⁶ Caglioti (nota 22).

⁴⁷ Il riferimento è al titolo dantesco del libro di Giovanni Pozzi, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano 1993.

⁴⁸ Ne è prova la lettera inviata a Siena ad Andrea di Barnaba il 17 marzo 1460 da Antonio Paltoni, allora a Roma, dove “maestro Lorenzo dice non sapere nulla” riguardo a un “disegno” della Loggia del Papa di Antonio Federighi mandato, appunto, a Roma (Stefano Moscadelli, *L'archivio dell'Opera della Metropolitana di Siena*, Monaco di B. 1995, p. 319, doc. 61). La lettera, chiaramente connessa al Vecchietta e nota almeno ad Alessandro Angelini (“Antonio Federighi e il mito di Ercole”, in:

Pio II e le arti [nota 22], pp. 105–149: 149, nota 84), non è mai stata però assunta come prova del viaggio alla corte dei papi, già adombrato da carte d'archivio romane relative al 1464 ritrovate da Giuseppe Zippel che, purtroppo rimaste inedite a inizio Novecento, sono ora irrintracciabili (Venturi [nota 19], p. 480, nota 1). Solo così si spiega la necessità, segnalata il mese successivo dal Concistoro, di trattenere l'artista in città per scongiurare il rischio che si stabilisse “extra Senis, prout tentatur et requiritur” (Sabine Hansen, *Die Loggia della Mercanzia in Siena*, Worms 1987, pp. 344sg., doc. 329).

⁴⁹ Per i compensi *ibidem*, pp. 339, 350, docc. 315, 344.



20 Vecchietta,
San Paolo. Firenze,
Museo Horne



21 Vecchietta,
San Paolo.
Siena, Loggia
della Mercanzia

telliano.⁵⁰ In questo frangente bisognerà dunque sforzarsi di trovare un vocabolario più sfumato, che renda giustizia al modo in cui un artista quale il Vecchietta – tanto sottile, di tanto prestigio e di tanta esperienza – avrebbe potuto guardare all’opera di Donatello. Provare a ragionare a fondo sulla *Pietà* è, in questo senso, un esercizio molto utile, che induce a postdatare la scultura di molti anni.

⁵⁰ Il contesto politico senese che fa da sfondo alla chiamata di Donatello è tutto da ristudiare alla luce delle tensioni politiche tra partiti locali filo e antiflorentini, cui partecipò anche Pio II. Per una trattazione più estesa di queste vicende, svolta in una conferenza al Victoria and Albert Museum nel maggio del 2023, rimando a un saggio nel catalogo di una prossima mostra sui bronzi senesi alla Frick Collection.

⁵¹ Bacci (nota I3), pp. 319sg. La forma “Vecchietto” che si legge qui non è mai attestata nei documenti, né nelle firme, mentre è regolarmente usata da Chigi, che quasi certamente trascrisse erroneamente il nome, come sbagliò anche nel descriverla di terracotta anziché di legno. Prima di lui, nel

La datazione della *Pietà* di San Donato (e della Cappella Martinozzi)

Vedendo tra il 1625 e il 1626 la *Pietà* del Vecchietta (fig. 6) alla “abbazia a San Donato”, Fabio Chigi la diceva firmata “hoc opus fecit Laurentius dictus Vecchietto pro sua devotione”.⁵¹ Mentre rimane molto da chiarire sulla provenienza dell’opera, il suo inserimento nel catalogo giovanile del Vecchietta non è mai

1575, monsignor Francesco Bossi (*Visita apostolica alla diocesi di Siena, 1575*, a cura di Mario De Gregorio/Doriano Mazzini, Siena 2018/19, I, p. 161) aveva visto una *Pietà* scolpita sull’altare omonimo nella chiesa dell’abbazia. Un’altra scultura dello stesso soggetto, ma di materiale imprecisato, si trovava però nel vicino oratorio della Compagnia di San Michele Arcangelo *ab extra* (*ibidem*, p. 184; per la Compagnia di San Michele Arcangelo e i suoi due sodalizi, quello “di fuori” e quello “di dentro”, si veda Maria Assunta Ceppari Ridolfi, *Il Palazzo Malavolti-Bovalini di Siena: una dimora signorile, nobili e popolani, chiese, conventi e alberghi in un’area lungo la via Francigena*, Monteriggioni 2015, pp. 106–110). Anche se parrebbe che la *Pietà* vista

stato messo in discussione.⁵² È proprio l'iscrizione riportata da Chigi, però, a indurre qualche scetticismo rispetto alla datazione corrente per questa scultura. Riguardando infatti l'elenco di tutte le (tante) firme lasciateci dall'artista, in ordine cronologico (fig. 22), colpisce come l'iscrizione sulla *Pietà* si inserisca male tra le sue firme giovanili.

Non è questa la sede per considerare approfonditamente l'evoluzione del sentire di sé e del *self-fashioning* di un artista che, nell'utilizzo fisso della formula "opus + nome proprio + patronimico", non rinuncia mai (pur rimanendo a Siena) ad affermare la propria cittadinanza e che, in occasione di precisi snodi di prestigiose committenze, passa prima dal chiamarsi "Laurensius" a "Laurentius" per poi andare a firmarsi quasi sempre come scultore sulle pitture e pittore sulle sculture. Tuttavia, nel notare che questa è una serie di firme che sembrano evolversi con grande ordine e coerenza, pare importante sottolineare che la presenza del "fecit" nella firma della *Pietà* è purtroppo un elemento poco dirimente, che rimanda tanto alla prima firma del Vecchietta nel Pellegrinaio, quanto all'ultima sull'*Uomo dei Dolori* per la sua cappella funebre. Sembra invece cruciale che solo a partire dal

ciborio del 1472, e sempre da allora senza eccezione, le firme includano il soprannome dell'artista, nonostante questi fosse noto con il nome "Vecchietta" almeno dal 1442.⁵³

Assumendo che Fabio Chigi non abbia ommesso di trascrivere un pezzo della firma, potrebbe sembrare strano che, in un'opera che qui proponiamo essere piuttosto tarda, il Vecchietta rinunciassi alla sua abitudine di dichiararsi pittore sulle sculture e viceversa – abitudine che immaginiamo dettata, all'inizio, anche da esigenze commerciali. È interessante notare, però, che dal *San Pietro* della Mercanzia in poi l'unica eccezione alla regola della firma inversa si dà in un'altra scultura in legno policroma – il *Sant'Antonio Abate* di Narni. Viene quindi il sospetto che l'omissione abbia un senso, a dire il vero assai ovvio: nell'unico tipo di manufatto in cui il Vecchietta lavora sia come pittore che come scultore, il gioco delle firme incrociate perderebbe di significato, poiché rivenderebbe all'artista solo una parte della sua opera; uno spiacevole equivoco di cui il Vecchietta potrebbe non essersi ancora reso conto all'altezza del *San Bernardino* di Narni, sua prima opera lignea firmata 'al contrario', forse inizialmente solo per gioco. Che però

da Ettore Romagnoli (*Biografia Cronologica de' Bellartisti Senesi dal secolo XII a tutto il XVIII* [ante 1835], Firenze 1976, IV, p. 565) "nella chiesa di San Michele, ora San Donato" debba identificarsi con quella oggetto di questo studio, non è da escludere che Romagnoli, ingannato dall'errore di Chigi, si riferisse alla *Pietà* (forse di terracotta?) descritta da Bossi alla Compagnia di San Michele *ab extra*, dato che la giudicava "non certo opera di così valoroso maestro". In tal caso rimarrebbe da capire, però, perché a Romagnoli sia sfuggita l'opera del Vecchietta. Se invece la *Pietà* vista da lui con poco favore va identificata con quella oggi al Museo Diocesano, se ne dovrà concludere che la firma non era già più visibile a inizio Ottocento. Da parte sua Giovanni Antonio Pecci, *Relazione delle cose più notabili della città di Siena, sì antiche, come moderne*, Siena 1752, p. 116, nota la presenza dell'opera sull'altare di Sant'Antonio, e sa che è "del Vecchietta".

⁵² La firma "pro sua devotione" sembra escludere che l'opera fosse stata commissionata al Vecchietta dai vallombrosani o da un committente privato per la chiesa. Per ora le nostre conoscenze sulle affiliazioni confraternali degli artisti senesi si limitano ad alcuni casi singoli come il Sassetta, Matteo di Giovanni, Benvenuto di Giovanni e il battiloro Sano d'Andrea, per cui si vedano rispettivamente: Machtelt Israëls, "Absence and Resemblance: Early Images of Bernardino da Siena and the Issue of Portraiture

(With a New Proposal for Sassetta)", in: *I Tatti Studies*, XI (2007), pp. 77–114: 97; Keith Christiansen, "Painting in Renaissance Siena", in: *Painting in Renaissance Siena, 1420–1500*, cat. della mostra, a cura di *idem*/Laurence B. Kanter/Carl Brandon Strehlke, New York 1988, pp. 3–32: 26; Giulio Dalvit, "Sano di Pietro, Vecchietta, and Two Jachomo d'Andreuccios", in: *The Burlington Magazine*, CLXIII (2021), pp. 652–667: 656–658. Ma il fatto che il Vecchietta non risiedesse nelle vicinanze dell'abbazia né l'avesse inclusa nella lista delle possibili sedi (duomo, abbazia di Monte Oliveto Maggiore) che avrebbero beneficiato della dotazione della sua cappella funebre qualora lo Spedale non avesse rispettato le condizioni da lui richieste per la sua sepoltura (Gallavotti Cavallero [nota I], pp. 434sg, doc. 509) indurrebbe a pensare che l'artista avesse realizzato il gruppo scultoreo in ragione della sua affiliazione alla Compagnia di San Michele Arcangelo piuttosto che per il suo attaccamento alla chiesa.

⁵³ Sulla straordinaria, benché spesso ignorata, posizione del Vecchietta nell'intellettualizzazione del fare artistico: Hendrik W. van Os, "Vecchietta and the Persona of the Renaissance Artist", in: *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, a cura di Irving Lavin/John Plummer, New York 1977, pp. 445–454; Édouard Pommier, *Comment l'art devient l'Art dans l'Italie de la Renaissance*, Parigi 2007, p. 136.

1	<i>La visione del beato Sorore</i>	affresco	1441	Siena, Complesso Museale di Santa Maria della Scala, Pellegrinaio	LAVRENSIVS DE SEN[IS FECIT]
2	<i>Storie del beato Giovanni Martinozzi (?)</i>	affreschi e/o pala d'altare	1445–1448?	già a Siena, San Francesco, Cappella Martinozzi	“opus laurentii petri” (riportata da Fabio Chigi)
3	<i>Pietà</i>	scultura in legno	1445–1448?	Siena, Museo Diocesano; già nella chiesa di San Donato	“hoc opus fecit Laurentius dictus Vecchietto pro sua devotione” (riportata da Fabio Chigi)
4	<i>Articoli del Credo e loro prfigurazioni veterotestamentarie</i>	affreschi	1446–1449	Siena, Complesso Museale di Santa Maria della Scala, Santissima Annunziata, Sagrestia Vecchia	[VRBANO] EQUITE PRAECELENTISSIMO HVIVS SANCT[AE MARIAE D]OMVS PRAEFECTO LAVRENTIVS PETRI FILIV[S S]ENENSIS HOC SA[C]RARIVM VNDIQVEV[ER]SVM PICTVRIS HONESTAVIT MCCCXLVIII
5	<i>Madonna col Bambino e santi</i>	pala d'altare	1457	Firenze, Gallerie degli Uffizi	OPVS LAVRENTII PETRI SENENSIS MCCCCLVII
6	<i>San Paolo</i>	statua in marmo	1458/59	Siena, Loggia della Mercanzia	OPVS LAVRENTII PETRI PICTORIS SENENSIS
7	<i>Santa Caterina</i>	affresco	1460	Siena, Palazzo Pubblico, Sala del Mappamondo	OPVS LAVRENTII PETRI SENENSIS
8	<i>Madonna col Bambino e santi</i>	pala d'altare	prima del 1466 (ca. 1460–1462?)	Pienza, Museo Diocesano di Palazzo Borgia; già alla Grancia di Spedaletto, San Niccolò, altar maggiore	OPVS LAVRENTII PETRI DE SENIS
9	<i>San Pietro</i>	statua in marmo	1460–1462	Siena, Complesso Museale di Santa Maria della Scala; già alla Loggia della Mercanzia	OPVS LAVRENTII PETRI PI<C>TORIS SENENSIS
10	<i>Assunzione</i>	pala d'altare	1460–1462	Pienza, duomo	OPVS LAVRENTII PETRI SCVLTORIS DE SENIS
11	<i>San Bernardino</i>	scultura in legno (già integrata in una pala d'altare)	ca. 1464	Firenze, Museo Nazionale del Bargello; già a Narni, San Francesco, Cappella Erolì	OPVS LAVRENTII PETRI PICTORIS SENENSIS
12	<i>Ciborio</i>	tabernacolo in bronzo	1467–1472	Siena, duomo; già alla Santissima Annunziata, altar maggiore	OPVS LAVRENTII PETRI PICTORIS AL(IAS) VECHIETA DE SENIS MCCCCLXXII
13	<i>Resurrezione</i>	altorilievo in bronzo	1472	New York, The Frick Collection	OPVS LAVRENTII PETRI PITTORIS AL(IAS) VECHIETTA DE SENIS MCCCCLXXII
14	<i>Sant'Antonio Abate</i>	scultura in legno (già integrata in una pala d'altare)	1475	Narni, duomo; già nella chiesa di Sant'Antonio Abate	OPVS LAVRENTII PETRI AL(IAS) VECHIETTA DE SENIS MCCCCLXXV
15	<i>Uomo dei Dolori</i>	statua in bronzo	1476	Siena, Complesso Museale di Santa Maria della Scala, Santissima Annunziata, altar maggiore; già nella cappella funebre dell'artista nella stessa chiesa	OPVS LAVRENTII PETRI PICTORIS AL(IAS) VECHIETTA DE SENIS MCCCCLXXVI P(RO) SVI DEVOTIONE FECIT HOC [sic]
16	<i>Madonna col Bambino e santi</i>	pala d'altare	ca. 1476	Siena, Pinacoteca Nazionale; già nella cappella funebre dell'artista alla Santissima Annunziata	OPVS LAVRENTII PETRI SCVLPTORIS AL(IAS) EL VECHIETTA OB SVAM DEVOTIONEM

22 Elenco cronologico delle opere firmate del Vecchietta (le parentesi quadre indicano parti non più leggibili ma ricostruibili, quelle tonde compendi sciolti, le caporali singole una lettera aggiunta successivamente su una riga di testo diversa)

questo gioco – se mai lo fu – di invertire le firme si fosse fatto pian piano più serio e meditato lo fa capire una decisione presa dall'artista negli ultimi anni di vita nelle opere per la sua cappella funebre: qui, nonostante la statua bronzea dell'*Uomo dei Dolori* e la pala pittorica della *Madonna e santi* oggi in Pinacoteca fossero compresenti in uno stesso spazio, il Vecchietta, dopo aver iniziato a firmarsi come pittore sulla tavola, ritornò invece sui suoi passi, immortalandosi ancora una volta come pittore sulla scultura e come scultore sulla pittura.⁵⁴ Questo gesto non solo strizzava l'occhio alla sua *polymathia*, ma andava anche a recidere il legame tra l'opera e il procedimento artigiano da cui essa traeva origine, in un processo di intellettualizzazione del fare artistico che nelle intenzioni dell'artista – immaginiamo – avrebbe portato le sue opere a essere apprezzate come dei 'Vecchietta' tout court, fossero esse sculture o pitture. Insomma, se il Vecchietta nel 1442 aveva potuto lavorare il *Cristo* sia in pittura che in scultura in quanto membro di entrambe le arti, verso la fine della sua vita egli andava a scardinare dall'interno quel sistema, rifiutando di identificarsi secondo l'immatricolazione legalmente necessaria a una certa lavorazione piuttosto che un'altra. Soprattutto, reagendo in questo modo ingegnoso al problema di non avere una parola ('artista') che abbracciasse entrambi i filoni della sua produzione, il Vecchietta denunciava la limitatezza di un sistema entro cui un profilo come il suo non trovava spazio: senza ancora poter promuovere lo slittamento della parola 'arte' dal suo significato tradizionale legato all'artigianato alla sua accezione moderna, il Vecchietta, con le sue firme, ne rimarcava quantomeno il bisogno.

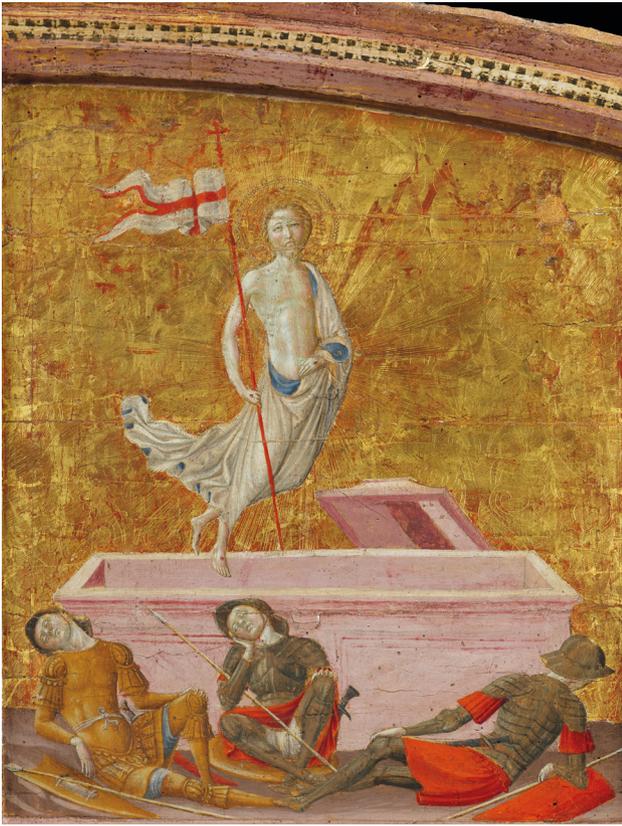
Il Vecchietta fu uno dei primissimi artisti al di qua delle Alpi a dipingere un autoritratto indipendente, a Castiglione Olona, nel 1442–1444;⁵⁵ i suoi garzoni a tredici anni firmavano in greco sui muri della

Sagrestia Vecchia della Santissima Annunziata;⁵⁶ e costruì la prima cappella funebre mai progettata da un artista per la propria sepoltura. Pensare che le sue firme inverse fossero un mero trucchetto commerciale è quindi piuttosto riduttivo. Restituito a queste firme il loro senso profondo, l'assenza della qualifica *pictor* nella *Pietà* diventa, in realtà, un argomento a favore di una datazione tarda dell'opera, vicina al *Sant'Antonio Abate* di Narni. Se la data della *Pietà* di San Donato fosse davvero 1445 o giù di lì, stupirebbe infatti che egli vi avesse incluso il soprannome "Vecchietta" per non usarlo mai più per quasi trent'anni. Detto questo, ci sono molti altri elementi che suggeriscono una datazione assai più tarda per la scultura, forse addirittura in prossimità delle sole due altre opere firmate "pro sua devotione", entrambe – magari non a caso – a ridosso della propria morte: appunto l'*Uomo dei Dolori* e la *Madonna col Bambino e santi* della Pinacoteca, destinati alla propria cappella funebre.

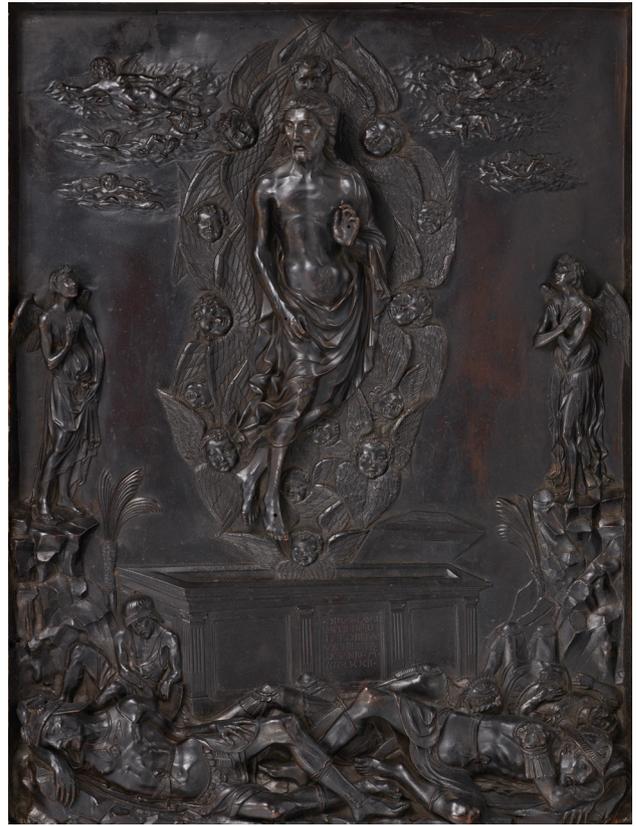
Il principale argomento per la cronologia alta della *Pietà* di San Donato (fig. 6) è la sua apparente vicinanza al *Compianto* della Cappella Martinozzi (fig. 7). Non si vuole negare, qui, una somiglianza tra le due opere, ma che essa abbia un impatto sulla cronologia. L'ipotesi della prossimità cronologica tra le due opere trascura, infatti, due aspetti – il primo interno alla produzione del Vecchietta, il secondo più generale: ovvero, quanto nel catalogo vecchiettesco motivi e tipologie si ripetano, attraverso i media, anche a distanza di decenni; e quanto la traduzione dalla pittura in scultura, se mai davvero possibile, non sia affatto immediata. A conferma di quanto detto sui ritorni tipologici nell'opera del Vecchietta, si confrontino le *Virtù* dipinte nella sagrestia (1446–1449) e quelle nelle nicchie del ciborio (1467–1472), ma anche la *Resurrezione* dipinta sulle ante dell'Arliquiera (1445; fig. 23) e la versione in bronzo della Frick Collection (1472;

⁵⁴ Per il dipinto e la correzione della firma si veda: Pietro Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena: i dipinti*, Genova 1990, pp. 255–257, no. 210; per la posizione della cappella: Dalvit (nota 27), p. 95, nota 75.

⁵⁵ Per la datazione degli affreschi: Giulio Dalvit, "A New Chronology for the Frescoes of the Collegiate Church at Castiglione Olona", in: *The Burlington Magazine*, CLXV (2023), pp. 696–711.



23 Vecchietta, *Resurrezione*
(particolare dell'Arliquiera).
Siena, Complesso Museale
di Santa Maria della Scala



24 Vecchietta,
Resurrezione.
New York, The Frick
Collection

fig. 24). E gli esempi si potrebbero moltiplicare. La somiglianza tipologica, insomma, non si porta dietro contemporaneità sul piano della cronologia: soprattutto a Siena, soprattutto per il Vecchietta.

In questo caso specifico, poi, la cronologia dell'affresco non è neppure così inchiodata al 1445–1448 come si legge solitamente. La sua datazione è legata, da un lato, alla notizia dell'acquisto da parte di Niccolò Martinozzi della cappella di famiglia nel 1445 e, dall'altro, al testamento di Eufrosia di Nic-

colò Bindi, moglie di Agnolo di Giovanni di Betto Martinozzi, redatto il 3 luglio 1449, in cui si prevede che la donna sia ivi sepolta, il che ha indotto gli studiosi a ritenere la decorazione della cappella completata entro tale data.⁵⁷ È rimasto finora inedito, però, il testamento con cui il marito di Eufrosia e padre di Niccolò, Agnolo di Giovanni di Betto Martinozzi, stabili, nel maggio del 1449, di essere inumato anch'egli “sub capella ipsius domini Angeli Sacristie Veteris quam emit Niccolaus filius suus a fratibus, capitolo

⁵⁶ *Idem*, “New Names for the Old Sacristy of the Siena Hospital: Pseudo-Scripts, Hidden Signatures and the Ludic Self”, in: *Art History*, XLV (2022), pp. 1–29.

⁵⁷ Si veda per ultimo Donati (nota I4). I documenti d'archivio si trovano a Siena, Archivio di Stato, Diplomatico, dono Lusini, *ad diem* 3 luglio 1449.



25 Il beato Giovanni Martinozzi, copia dalla tavola del Vecchietta già nella Cappella Martinozzi in San Francesco, Siena. Pienza, Archivio Diocesano, 498



26 Martirio del beato Martinozzi, copia dalla predella del Vecchietta già nella Cappella Martinozzi in San Francesco, Siena. Pienza, Archivio Diocesano, 498

et conventu dicti sancti Francisci, ubi et in quo sepulchro et sub qua capella sui dicti corporis sepultura elegit”, per la costruzione e decorazione della quale, “iam incipta et inchoata”, lasciava al figlio 600 fiorini d’oro.⁵⁸ La cappella, stabilisce il testamento, doveva essere completata entro sei anni, ed era evidentemente non ancora dipinta poiché se ne specificava il tema iconografico: “figuras” di san Biagio e del beato Bernardino da Siena e soprattutto “omnem integram ystoriam” del beato di famiglia, il frate Giovanni Martinozzi, zio del testatore, morto martirizzato al Cairo, secondo le istruzioni date *viva voce* dal testatore al figlio.⁵⁹ Solo il 21 maggio 1459 Agnolo Martinozzi finalmente modificò il proprio testamento, annullando il legato a favore del figlio, poiché questi aveva

completato il lavoro della cappella.⁶⁰ Non è chiaro se la cappella inferiore con le sepolture (da cui proviene l’affresco del Vecchietta) e quella superiore fossero decorate in una campagna unitaria. Due disegni settecenteschi conservati nell’Archivio Diocesano di Pienza, acclusi a una relazione di un pittore e di un falegname che si incaricavano di restaurare il “quadro antico in San Francesco ove è dipinto il beato Giovanni Martinozzi con il di lui martirio”,⁶¹ ritraggono uno scomparto di polittico con il beato e una predella con il suo martirio (figg. 25, 26): la figura del beato è similissima nell’impaginazione ai santi entro nicchie dipinti dal Vecchietta, come la *Santa Caterina* del Palazzo Pubblico, il *San Pietro Martire* Cini, il *San Lorenzo* alla Pinacoteca Nazionale di Siena e il *San Giovanale* di

⁵⁸ *Ibidem*, Spedale, 56, fol. 148v–158r: 148v, 152v. Ai fini di una discussione iconografica, esiste una menzione del testamento in un confuso libretto pubblicato a proprie spese da Lucia Gatti, *Il Beato Giovanni Martinozzi da Montepulciano*, s.l. 2012, p. 16, nota 29.

⁵⁹ Siena, Archivio di Stato, Spedale, 56, fol. 152v.

⁶⁰ *Ibidem*, fol. 158r.

⁶¹ Pienza, Archivio Diocesano, 498, sezione “Montisi, Chiesa di Monteliffre”, s. p.

Narni, mentre la predella ricorda da vicino le scene di martirio e calvario studiate dal Vecchietta tra gli anni quaranta e cinquanta – si pensi soprattutto al *Martirio di san Lorenzo* a Castiglione Olona. In più, a sormontare l'arco di accesso alla cappella superiore in San Francesco esiste un tondo marmoreo con le armi di famiglia e un'iscrizione che celebra che SACRARIVM HOC AEDIFICAVIT NICOLAUS DE MARTINOZIIS in caratteri epigrafici vicinissimi a quelli impiegati dal Vecchietta fino a tutti gli anni sessanta (fig. 27). Tutto insomma fa pensare a un affidamento al Vecchietta della decorazione dell'intera cappella – affreschi, pala d'altare, decorazione marmorea –, che deve averlo occupato per diversi anni.⁶² A complicare ulteriormente la cronologia è il fatto che solo molto dopo, il 23 agosto 1470, Niccolò di messer Agnolo di Giovanni, “infermo del corpo”, stese un nuovo testamento, modificando alcune clausole di quello precedente, “perché nell'ultimo testamento io feci, lassavo a finire la mia cappella ò fatta fare in Sancto Francesco et la dota per essa cappella, et perché l'ò finita come lassavo, salvo non l'ò dotata”, lasciava 200 fiorini affinché “debbino eleggiare uno de' loro frati, de' migliori et più honesti sia infra loro, il quale vita sua debbi in perpetuo dire ogni lunedì una messa de' morti per l'anima mia et per remedio de' miei peccati et per lo padre et madre mia dove sonno seppelliti et dove è la mia sepultura sotto la mia cappella”.⁶³ Insomma, il *Compianto* potrebbe datarsi in un momento qualsiasi tra il 1449 e il 1470, ma molto probabilmente tra gli ultimi anni del sesto e la fine del settimo decennio del Quattrocento, dove la firma “opus laurentii petri” riportata da Chigi troverebbe una collocazione più coerente che al punto 2



27 Vecchietta (?), tondo con lo stemma dei Martinozzi sopra l'arco di accesso. Siena, San Francesco, Cappella Martinozzi

della nostra lista (fig. 22). A confermare ulteriormente una datazione (o almeno un completamento) degli affreschi Martinozzi significativamente più tarda di quanto si pensasse interviene anche il manoscritto delle *Notizie de' pittori e scultori senesi tratte dai libri dei pubblici archivi* (1720 ca.), dove l'anonimo estensore riporta senza dubbi nella sua cronistoria all'anno 1460 che “Lorenzo detto il Vecchietto dipinse in San Francesco l'altare de' Martinozzi”.⁶⁴ Da qui si può ripartire per ricollocare cronologicamente la *Pietà* lignea, apprezzandone le tangenze con l'affresco Martinozzi, ma anche la distanza che separa le due opere.

⁶² Il tondo con le armi reca il nome di Niccolò (come riportato da Donati [nota 14], che però poi per sbaglio espone la biografia del figlio di questi, Lodovico Martinozzi). Viene dunque il sospetto che, anche a causa dell'impegno della Cappella Martinozzi, il Vecchietta, seppur l'Opera avesse deliberato di commissionargli gli affreschi del battistero, non vi abbia mai lavorato, affidando invece l'opera interamente ai suoi allievi, i cui nomi – ma non quello del Vecchietta – ricorrono nei libri contabili

dell'Opera per tutti gli anni in questione. Tutta la vicenda, a cui accenno qui sinteticamente, verrà trattata più nel dettaglio in una monografia sul Vecchietta di prossima pubblicazione.

⁶³ Siena, Archivio di Stato, Diplomatico, Convento di San Francesco di Siena, *ad diem* 23 agosto 1470 (cassetta I334); una copia seriore in: Siena, Archivio di Stato, Fondo Palmieri-Nuti, 75, n. n.

⁶⁴ Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. L.V.14, fol. 31v. Per

La crescita del Vecchietta scultore: un nuovo percorso

La *Pietà* di San Donato rappresenta un *tour de force* tecnico impostato sull'iconografia del *Vesperbild*, che segue un'evoluzione – rispetto ad altri casi – piuttosto chiara, per cui viene relativamente facile scolarne cronologicamente i motivi caratterizzanti.⁶⁵ Le prime attestazioni del tema della Pietà in Italia sono soprattutto pittoriche, e confinate quasi esclusivamente tra settimo e ottavo decennio del Trecento: l'assenza quasi totale di esemplari successivi di produzione locale e, di contro, l'ampia diffusione di opere d'importazione farebbe pensare a un'interruzione, o quantomeno un brusco freno, nella produzione locale di queste ope-

re nei decenni successivi. Per ritrovare un'apprezzabile produzione di *Vesperbilder* al di qua delle Alpi si deve aspettare la metà del XV secolo. Tuttavia, alla luce dell'importanza degli innesti nordici nella cultura senese del Quattrocento, non stupisce che a Siena, strategicamente posizionata lungo la via Francigena, si trovi un precoce caso scultoreo di *vielfiguriges Vesperbild*, scolpito da Alberto di Betto d'Assisi nel 1421 per l'altare del Crocifisso del duomo senese (fig. 28), forse esemplato sul modello della lunetta di Hans Fernach sul portale di accesso alla sagrestia meridionale del duomo di Milano.⁶⁶ Il *Compianto* della Cappella Martinuzzi (fig. 7) si può facilmente ricondurre al modello di Alberto di Betto: la testa pende tra le braccia di san Giovanni, ma



28 Alberto di Betto d'Assisi,
Compianto sul Cristo morto.
Siena, duomo, altare di
San Tommaso d'Aquino

una discussione del manoscritto e della sua importanza: Luciano Cateni, "Testimonianze sul 'Guidoriccio' anteriori al Della Valle", in: *Prospettiva*, 41 (1985), pp. 46–50: 46.

⁶⁵ Per la seguente discussione si dovrà tener presente soprattutto: Erwin Panofsky, "Imago Pietatis: Ein Beitrag zur Typengeschichte des 'Schmerzensmanns' und der 'Maria Mediatrix'", in: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Lipsia 1927, pp. 261–308; Werner Körte, "Deutsche

Vesperbilder in Italien", in: *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, I (1937), pp. 1–138; *Vesperbild: alle origini delle Pietà di Michelangelo*, cat. della mostra, a cura di Antonio Mazzotta/Claudio Salsi, Milano 2018.

⁶⁶ Aldo Galli, in: *Da Jacopo della Quercia a Donatello* (nota 14), pp. 92sg., no. A.27. Per il rapporto con Fernach: Agostino Allegri/Antonio Mazzotta, "*Vesperbild: un percorso attraverso la mostra*", in: *Vesperbild* (nota 65), pp. 35–124: 70sg.

il corpo è ancora rigido, la gamba tesa sostenuta dalla Maddalena piangente.

Rispetto a questo modello, la *Pietà* lignea costituisce un netto passo in avanti. Recentemente si è enfatizzato quanto il modello vecchiettesco, con il suo 'braccio della morte' che ricade a terra, si allontani dal modello più diffuso dello *schönes Vesperbild*: il nuovo tipo del corpo di Cristo, si è detto, può essere ricondotto alle riflessioni attorno al famoso passo del *Della Pittura* (1435/36) in cui Leon Battista Alberti fa precetto del modo in cui un corpo morto era scolpito in un sarcofago romano con la Morte di Meleagro.⁶⁷ A prescindere da discussioni più ampie sulla ricezione del *Della Pittura* tra gli artisti contemporanei (forse più modesta di quel che si pensi),⁶⁸ andrà rilevato che, mentre in pittura si può vedere qualche timida anticipazione di questo motivo (valga per tutte il cartone di Andrea del Castagno per la vetrata del tamburo della cattedrale di Firenze, 1444), in scultura la *Pathosformel* del corpo di Cristo arcuato tra gli estremi di gambe e braccia tesi fino a terra, la testa riversa all'indietro, si impone in Italia solo negli anni ottanta del Quattrocento, diventando un modello di grande successo: si pensi, a monte della *Pietà* vaticana di Michelangelo e rimanendo in Toscana, alla miniatura di Liberale da Verona nei corali del duomo di Siena o alla tavola di Botticelli a Monaco (proveniente da San Paolino a Firenze); e gli esempi si potrebbero moltiplicare. Nemmeno il Donatello della *Deposizione* dei pulpiti di San Lorenzo (ca. 1465), che pure con il corpo di Cristo si avvicina di più a quello del Vecchietta, arriva a pensare di fargli cadere la testa all'indietro. In particolare per le sculture a tutt'ondo la ragione si capisce presto: il volto riverso di Gesù si porterebbe dietro una cascata di lunghi capelli. Questi non solo rappresentano un



29 Vecchietta, *Pietà*,
visione tergale. Siena,
Museo Diocesano

problema per la compostezza di Cristo; sono soprattutto una sfida sul piano scultoreo.⁶⁹ L'idea del Vecchietta di rovesciare la testa all'indietro ma lasciare la mano della madre a raccogliere i capelli sul collo del figlio (fig. 29) appare dunque come un'astuta soluzione di compromesso, a metà strada tra la testa ancora ritta tenuta da san Giovanni e la testa riversa con i capelli sciolti. Non si sta sostenendo che si possa costruire un qualche stemma pseudo-filologico di derivazione tra la *Pietà* del Vecchietta e gli altri esempi citati; sempli-

⁶⁷ *Ibidem*, pp. 72–76.

⁶⁸ Lucia Bertolini, "Sulla precedenza della redazione volgare del 'De Pictura' di Leon Battista Alberti", in: *Studi per Umberto Carpi: un saluto da allievi e colleghi pisani*, a cura di Mario Santagata/Alfredo Stussi, Pisa 2000, pp. 7–36; *eadem*, "Nouvelles perspectives sur le *De Pictura* et sa réception",

in: *Alberti, humaniste, architecte*, atti del convegno Parigi 2004, a cura di Françoise Choay/Michel Paoli, Parigi 2006, pp. 32–45.

⁶⁹ Su questo tema: Sefy Hendler, "'Pelo sopra pelo': Sculpting Hair and Beards as a Reflection of Artistic Excellence during the Renaissance", in: *Sculpture Journal*, XXIV (2015), pp. 7–21.



—
30 Vecchietta,
Pietà. Siena,
Museo Diocesano

cemente, anche dal punto di vista iconografico viene più facile pensare che la *Pietà* lignea del Vecchietta sia un'opera tarda invece che giovanile.

La *Pietà* è un'opera che non finisce di stupire per la fatica e il pensiero che l'artista vi ha riversato. Dal punto di vista tecnico, se ne realizza la straordinarietà quando si pensa che nel Seicento Fabio Chigi aveva creduto che fosse un'opera fittile.⁷⁰ Anche oggi, infat-

ti, a vedere questo gruppo, stupisce che la fluidità di volumi che si incrociano sia data “per via di levare” (fig. 30): si osservi la mano di Cristo che spunta al di là del braccio della madre, passandole sotto; o il vuoto sotto le gambe di Cristo; o l'intercapedine tra la veste della Madonna e il corpo di Cristo; o, ancora, il torcersi del corpo della Vergine contrapposto all'arcuarsi di quello di Cristo. Ancora più difficile a credersi è che questo ‘levare’ sia stato praticato sullo spigoloso e resistente legno di noce.

Non è stato notato in precedenza, tuttavia, che è il Vecchietta stesso a giocare con la materialità di questa scultura: non solo perché vi si ritrovano lacrime di cera applicate sulla policromia, ma anche perché l'artista dipinse a finto porfido rosso la base su cui poggia la scultura. Inserendosi nella tradizione ormai plurisecolare di pittura che imita la pietra o il marmo, il Vecchietta qui sembra alludere, però, anche alla difficoltà (o meglio, impossibilità, prima di Francesco del Tadda o almeno Pier Maria Serbaldi da Pescia)⁷¹ di scolpire il porfido a causa della sua durezza. Accennando in modo così sofisticato alla durezza dell'intaglio del legno di noce, egli inquadra il proprio successo tecnico entro un panorama di riscoperta dell'antico. E infatti, nell'intagliare questa grande *Pietà*, alta 96 centimetri e larga 88, da un solo tronco di noce, egli aveva di fatto trasferito nel legno l'ideale antico (ma ormai ridiventato ossessione moderna di tanti) dell'*ex uno lapide* o quello, tutto quattrocentesco ma mascherato di antico, della fusione unica del bronzo, con cui – forse non a caso – si cimentò per il suo *Uomo dei Dolori*.⁷²

La memoria dell'antico si intreccia qui a ragioni devozionali, nella misura in cui il tronco unico allu-

⁷⁰ Bacci (nota I3), p. 320.

⁷¹ Suzanne B. Butters, *The Triumph of Vulcan: Sculptor's Tools, Porphyry, and the Prince in Ducal Florence*, Firenze 1996, I, pp. 315–318.

⁷² Irving Lavin, “Ex Uno Lapide: The Renaissance Sculptor's Tour de Force”, in: *Il Cortile delle Statue: Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan. Akten des internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer*, atti del convegno Roma 1992, a cura di Matthias Winner/Bernard Andreae/Carlo Pietran-

geli, Magonza 1998, pp. 191–210; Edgar Lein, “Il problema della fusione in un getto o in parti separate dei bronzi del Rinascimento italiano”, in: *I grandi bronzi antichi: le fonderie e le tecniche di lavorazione dall'età arcaica al Rinascimento*, atti dei convegni Murlo 1993–1995, a cura di Edilberto Formigli, Siena 1999, pp. 385–399. Per l'estraneità del getto unico agli ideali dell'antichità: Peter C. Bol, *Antike Bronzetechnik: Kunst und Handwerk antiker Erzbildner*, Monaco di B. 1985, p. 135.

de probabilmente anche alla stessa carne di cui sono fatti Madre e Figlio. Come si avvide Irving Lavin, questa scultura creata “pro sua devotione” andrebbe letta, dunque, all’interno di una serie di capolavori plastici quattro-cinquecenteschi a soggetto eucaristico che, scolpiti per la devozione privata degli artisti, rappresentano anche delle prove tecniche senza paralleli.⁷³ La *Pietà* di San Donato, assieme all’*Uomo dei Dolori* della tomba del Vecchietta, si ricollega alle sculture ‘impossibili’ realizzate in un unico blocco per le proprie sepolture da Michelangelo (la complessissima *Pietà* Bandini, ora al Museo dell’Opera di Firenze), Cellini (il pesantissimo *Crocefisso* oggi all’Escorial, folle idea già michelangelolesca), Baccio Bandinelli (la staticamente ardita *Pietà* alla Santissima Annunziata) e Tommaso della Porta (la straordinaria *Deposizione* con cinque figure, ai Santi Ambrogio e Carlo al Corso, Roma), inaugurando, seppur in materiali diversi, una tradizione di opere in cui l’urgenza non è solo quella di superare altri artisti, ma anche se stessi:

The element of personal sacrifice involved not merely the generic effort to perform a difficult task, but again the very fact of being an artist and therefore tending to identify with Christ’s sacrifice in a special way. The metaphor linking God and the artist is an ancient one. [...] In the Renaissance the relationship became something other than metaphorical, expressing a special bond between the supreme creator and the artist. [...] And as the Eucharist was God’s supreme creative act, so its representation became the noblest and most demanding task the artist could perform.⁷⁴

Viene dunque da pensare che, nonostante non fosse destinata alla sepoltura del Vecchietta (giacché questa si trovava alla Santissima Annunziata), anche la *Pietà* di San Donato, intagliata con chissà quale fatica da un unico tronco di noce, visti il suo tema iconografico, la sua destinazione e la sua iscrizione “pro sua devotione”, dovesse essere stata prodotta dallo scultore in prossimità della morte, quando volle



31 Vecchietta, *Uomo dei Dolori* (particolare). Siena, Santissima Annunziata, altar maggiore



32 Vecchietta, *Pietà* (particolare). Siena, Museo Diocesano

⁷³ Irving Lavin, “The Sculptor’s ‘Last Will and Testament’”, in: *Allen Memorial Art Museum Bulletin*, XXXV (1977/78), pp. 4–39; *idem* (nota 72).

⁷⁴ Lavin (nota 73), pp. 38sg.

stendere il suo testamento e preparare la sua sepoltura e anche – forse – ricordare la propria appartenenza a una confraternita laicale. La si potrebbe datare, quindi, agli anni settanta, probabilmente dopo il 1472, quando il Vecchietta per la prima volta si firmò come tale. A corroborare ulteriormente una datazione più tarda concorre infatti, sul piano iconografico, il motivo rarissimo del Cristo che, in remissione dei peccati, schiaccia il serpente sotto i propri piedi: un dettaglio presente anche nell'*Uomo dei Dolori*, peraltro con la testa del serpente riversa in modo simile (figg. 31, 32), e che possiamo immaginare caro a chi si predispone al termine della propria esistenza terrena.

Concludendo, sembra possibile riammettere al catalogo del Vecchietta il *Cristo Chigi* e spostare in avanti la datazione della *Pietà* di più di vent'anni. Il percorso del Vecchietta, dal *Cristo Chigi* alla *Pietà* di San Donato, si riesce così a spiegare diversamente che con la supposta transizione da un mondo gotico a uno rinascimentale: si tratta di ragionare attorno all'esperienza accumulata da un artefice che continua a operare in media e materiali diversi, che viaggia non poco, che si confronta con gli artisti nordici operosi in città; un artista che avvia un confronto da vicino con Federighi, che concepisce la statuaria in relazione all'architettura e che, certo, risponde a Donatello, ma senza esserne affatto succube, negli anni in cui quest'ultimo – malvisto da buona parte dell'oligarchia senese – riuscì a concludere poco o niente in città. Invece che ipotizzare un'improbabile lettura da parte del Vecchietta del *Della Pittura*, si tratta di ragionare su come la scelta ardita di intagliare la *Pietà* da un unico tronco di noce abbia impresso non solo una certa verticalità al gruppo ma anche imposto una curvatura

estrema al corpo di Cristo per stare dentro al diametro, pur ampio, del fusto.

Con questi due nuovi punti di riferimento si riesce finalmente a riconfigurare la carriera del Vecchietta scultore come un percorso anziché una serie di inspiegabili exploit – la *Pietà* lignea, le statue marmoree della Mercanzia, il ciborio bronzeo – opinabilmente ridotti dalla critica a epifanie donatelliane. Sciolta la contraddizione di uno scultore geniale eppure legato al genio altrui, il percorso del Vecchietta scultore – come, a seguito di recenti scoperte, quello del giovane Beccafumi⁷⁵ – si rivela così più lungo, tortuoso e tutto in salita, ma riacquisisce credibilità storica. Senza con ciò nulla togliere alla qualità dei risultati raggiunti nella piena maturità, che rimangono saldamente al loro posto, a segnare alcuni tra gli apici più vertiginosi della statuaria quattrocentesca, in cui il Vecchietta seppe legare a filo doppio il virtuosismo tecnico e la riflessione su di sé come artista.

Questo articolo è frutto di ricerche avviate durante il mio dottorato sul Vecchietta, conclusosi presso il Courtauld Institute of Art nel 2020. Ringrazio per l'aiuto e i consigli preziosi che mi hanno voluto prestare: Agostino Allegri, Saida Bondini, Machtelt Brügggen Israëls, Francesco Caglioti, Marcello Calogero, Adriana Concin, Marta Fabbrini, Marco Fagiani, Gabriele Fattorini, Davide Gasparotto, Ortensia Martinez Fucini, Felice Mastrangelo, Fabrizio Moretti, Scott Nethersole, Diana Norman, Alessandro Nova, Guido Rebecchini, Giovanni Renzi, Martina Riello, Xavier F. Salomon, don Mirko Scoccati, Federica Testa, Sandra Tucci, Samuel Vitali e Alison Wright. A Marzia e Piero Misciattelli va tutta la mia gratitudine per avermi accolto più volte a Palazzo Chigi Zondadari, consentendomi di scattare nuove fotografie del Cristo risorto insieme a Mauro e Marco Furio Magliani.

⁷⁵ Si vedano le revisioni seguite al saggio di Alessandro Angelini, "Una 'Sant'Agnese di Montepulciano' di Domenico Beccafumi: per una rivi-

sione dell'attività giovanile del pittore", in: *Prospettiva*, 157/158 (2015), pp. 74–93.

The objective of this article is twofold. On the one hand, it promotes the reattribution to Vecchietta of a wooden statue of the *Risen Christ* in the Chigi Zondadari collection – currently attributed to Domenico di Niccolò dei Cori –, connecting it to a documented commission from 1442. On the other hand, it suggests a change in chronology for the artist's wooden *Pietà*, usually dated to the end of the 1440s but more convincingly placed in the artist's late period, after 1472. As a result, Vecchietta's entire career as a wood sculptor ought to be reconsidered with strong repercussions on the history of fifteenth-century Siennese wood sculpture as a whole. New evidence about Vecchietta's work for the Martinozzi family and his Roman stay of 1460 is also presented here for the first time.

© *The Frick Collection, New York* (foto Mauro Magliani): figg. 1, 8, 10, 12, 13, 15, 18, 19, 31. – Foto Archivio Pinacoteca Nazionale di Siena, Opera della Metropolitana di Siena (su concessione del Ministero della Cultura, Direzione Regionale Musei della Toscana): figg. 2, 3, 14, 17, 29. – Foto Archivio Pinacoteca Nazionale di Siena (su concessione del Ministero della Cultura, Direzione Regionale Musei della Toscana): fig. 4. – © 2021 *White Images/Scala, Firenze*: fig. 5. – © *The Frick Collection, New York* (foto Joseph Coscia, Jr.): figg. 6, 7, 9, 11, 24, 27, 30, 32. – Ralph Lieberman (su concessione del Circolo degli Uniti, Siena): figg. 16, 21. – Per gentile concessione della Fondazione Horne, Firenze: fig. 20. – Autore: figg. 22, 25, 26. – © 2021 *Foto Scala, Firenze* (su concessione del Ministero della Cultura): fig. 23. – © *Opera della Metropolitana di Siena*: fig. 28.