

# Incorporare l'origin(al)e

## il “quadro-tabernacolo” a Siena in età moderna\*

Tomoo Matsubara (松原知生)

### **1. Introduzione: ridipintura, assimilazione e incorporazione**

Da qualche anno mi sto occupando del problema, ancora non molto indagato dalla critica, del rapporto tra le drammatiche vicende politiche avvenute intorno alla caduta della Repubblica di Siena del 1555 e l'arte del tempo. In questa ricerca occupa un posto di rilievo la tematica della “fortuna dei primitivi” nella Siena del Cinquecento, non tanto nel campo della letteratura critica, in cui è trattata ampiamente dal libro di Giovanni Previtali<sup>1)</sup> ancor oggi pieno di spunti importanti, quanto in quello dell'attività artistica dei pittori e della pratica devozionale dei fedeli. Infatti, i

---

\* Il presente testo è stato letto, con poche variazioni, nella giornata di studi “Immagini incorniciate, tabernacoli figurativi e mostre d'altare tra tardo Medioevo ed età moderna” (4 luglio 2011, Collegio Santa Chiara, Università degli Studi di Siena). Desidero ringraziare Alessandro Angelini e Michele Bacci per avermi invitato a parteciparvi. Sono grato anche ad Alessandro Bagnoli, Marco Ciampolini, Alberto Cornice e Gabriele Fattorini per i preziosi consigli, e a Donatella Capresi, Anna Maria Emanuele, Andrea e Fabio Lensini e Leonardo Scelfo per avermi gentilmente aiutato a raccogliere e pubblicare materiali fotografici. Un particolare ringraziamento va a Mario Chini, rettore della Compagnia della Madonna della Grotta, per avermi gentilmente permesso di accedere alla loro chiesa. Colgo l'occasione per esprimere la mia sentita gratitudine anche ad Antonio Cantarini, Lorenza e Mario Cataldo, Maddalena Gregori, Francesco Rinaldi, Antonio Scali e agli amici della “Pizzeria S. Martino” per aver aiutato me e la mia famiglia in varie fasi durante il nostro soggiorno senese — felice ma non senza difficoltà — nel mio anno sabbatico 2010-11.

Questo saggio è dedicato a mio figlio Mitsutoki (detto “Micci”) in ricordo della sua prima passione per l'arte senese.



**fig. 1** Simone Martini, *Madonna col Bambino*, Siena, Pinacoteca Nazionale (dopo il restauro)



**fig. 2** Simone Martini (e Alessandro Casolani?), *Madonna col Bambino*, Siena, Pinacoteca Nazionale (prima del restauro)

pittori senesi e i loro committenti dell'epoca stabilirono nuove modalità di rapporto con le icone medievali, allo scopo non solo di adattarle al nuovo contesto storico della Controriforma, ma anche di aggiornarne il culto a fini politici e ideologici.

Cominciamo dal modo di intervento più diretto, che va dalla semplice aggiunta delle corone del rosario (come accadde per esempio nelle tavole di Guidoccio Cozzarelli a Rosia e a Buonconvento), alla completa ridipintura di tutta la superficie pittorica (come nel caso della *Madonna col Bambino* di Simone Martini proveniente da Lucignano d'Arbia) (figg. 1, 2). Tutti e due casi hanno un fine comune: quello di trasformare le icone medievali in un oggetto devozionale tipicamente moderno, cioè la Madonna del Rosario, il cui culto si diffuse in tutta Europa (e perfino in Giappone) soprattutto dopo la vittoria contro i turchi nella Battaglia di Lepanto del



**fig. 3** [centro] Part. della fig. 2 ; [destra e sinistra] Alessandro Casolani, *Madonna col Bambino e san Giovannino*, Casole d'Elsa, Museo Archeologico e della Collegiata (part.)

1571.

Gli storici dell'arte odiano la ridipintura, che offusca la lettura dell'opera. Ma ci vuole cautela per rimuoverla, come ammoniva giustamente Alessandro Conti<sup>2)</sup>, perché a volte anche essa è destinata a rivelare un valore storico-artistico, nonché, naturalmente, quello di essere importante testimone del culto secolare. Per esempio, la bellissima *Madonna* di Simone (fig. 1) fu scoperta negli anni Cinquanta del secolo scorso da Enzo Carli sotto una pesante ridipintura cinquecentesca<sup>3)</sup> (fig. 2). Una scoperta ormai leggendaria, ma a me pare che l'autore della ridipintura rimossa sia da identificarsi con Alessandro Casolani, uno dei pittori più importanti dell'epoca, oppure almeno con la sua bottega. Infatti, i due angioletti che coronano la Madonna hanno i volti molto simili a quelli del Gesù Bambino e di San Giovannino — alla maniera del tardo Beccafumi — che si trovano nella *Madonna* del giovane Casolani del Museo di Casole d'Elsa (fig. 3), indagata autorevolmente dal Prof. Bartalini<sup>4)</sup>.

E se questa nostra proposta fosse valida, Casolani avrebbe ridipinto ben due volte le opere di Simone Martini, perché sappiamo che negli anni Ottanta del Cinquecento lui “rifece” l'*Assunta* di Simone dipinta sull'Antiporto Camollia di



**fig. 4** Pietro Orioli (e Alessandro Casolani?), *Madonna col Bambino e santi*, Basciano (Monteriggioni), San Giovanni Evangelista (dopo il restauro)

Siena. A questi va aggiunto un terzo caso in cui Casolani ridipinse le opere dei primitivi. Mi riferisco alla pala di Basciano (fig. 4), recentemente attribuita da Gabriele Fattorini a Pietro Orioli<sup>5</sup>. L'opera fu interamente rifatta con ogni probabilità dal Casolani (fig. 5), ma questa ridipintura fu parzialmente rimossa negli anni Sessanta del secolo scorso e ora appare, citando le parole del Fattorini, “come una sorta di curioso *patchwork* di originari brani quattrocenteschi e ridipinture tardocinquecentesche”, eseguite dal giovane Casolani alla maniera di Marco Pino. Questi tre esempi sembrano dimostrarci non solo che Casolani era molto richiesto come “ridipintore” dei primitivi, ma anche che era considerato come legittimo successore della tradizione pittorica senese in età moderna.

Invece, un rapporto meno diretto che i pittori moderni stabilirono con i primitivi è l'assimilazione. L'esempio molto particolare nell'ambito senese ne è costituito da



fig. 5 Pietro Orioli (e Alessandro Casolani?), *Madonna col Bambino e santi*, Basciano (Monteriggioni), San Giovanni Evangelista (prima del restauro)

un gruppo di opere attribuite alle cosiddette “Monache di Santa Marta”, leggendarie monache-pittrici, anche se si tratta con ogni probabilità di un unico pittore professionista (tanto che egli è l’autore non solo di un’opera laica come la tavoletta di Biccherna raffigurante la *Pace di Cateau-Cambrésis*, ma anche di quella erotica come il *Ratto di Proserpina* della collezione Chigi Saracini<sup>6)</sup>). Dopo l’esperienza della “maniera moderna” del Beccafumi e del Sodoma, questo pittore ritorna consapevolmente allo stile rigido dei primitivi e alla loro tecnica decorativa di sapore arcaico, come la punzonatura e lo sgraffito (fig. 6). La stessa tecnica e le stesse aureole goffe, contornate a mano libera, si possono trovare in un’altra tavola dello stesso soggetto (fig. 7 [centro]). Nel catalogo della Pinacoteca redatto dal Torriti, quest’opera, ora esposta al Museo di Casole, è attribuita anche essa alle “Monache di Santa Marta<sup>7)</sup>”. Ma qui la pennellata è molto più soffice e i contorni meno marcati.



fig. 6 “Monache di Santa Marta”, *Matrimonio mistico di Santa Caterina d’Alessandria*, Siena, Pinacoteca Nazionale

È plausibile che quest’opera sia stata eseguita da Giovanni di Lorenzo, un altro rivalutatore dello stile dei primitivi, agli inizi del quarto decennio del Cinquecento. Per esempio, il Gesù Bambino dall’aria vivace in piedi con gli occhioni tondi, e le mani eleganti con le dita lunghe e sottili dei personaggi sono paragonabili a quelli della *Sant’Anna metterza* dipinta da Giovanni di Lorenzo nel 1530 (fig. 7 [destra]). In più, il volto della Madonna sorridente che guarda verso di noi è molto simile a quello di una donna nella sua tavoletta di Biccherna del 1534 (fig. 7 [sinistra]). Invece, le aureole e la corona di santa Caterina tratteggiate a mano libera dai contorni grossi, e la decorazione a punzone su fondo d’oro (fig. 8), insolite a questo



**fig. 7** [sinistra] Giovanni di Lorenzo, *Incoronazione pontificale di Paolo III*, 1534, Siena, Archivio di Stato (part.); [centro] Giovanni di Lorenzo, *Matrimonio mistico di Santa Caterina d'Alessandria*, Casole d'Elsa, Museo Archeologico e della Collegiata; [destra] Giovanni di Lorenzo, *Sant'Anna metterza*, 1530, Siena, San Girolamo (part.)



**fig. 8** Part. della fig. 7 [centro]

pittore, non solo sono simili, ma sembrano proprio identiche a quelle che si trovano nelle opere delle “Monache di Santa Marta” (fig. 6). Quindi non è da escludere che tra Giovanni di Lorenzo e le “Monache di Santa Marta” ci sia stato un rapporto di

collaborazione, al fine di produrre le icone neo-medievali per committenti dal gusto conservatore<sup>8)</sup>.

Ora passiamo al terzo tipo di rapporto, che è soggetto principale di questo contributo. Non è un intervento diretto e ravvicinato come la ridipintura, ma non si mantiene la distanza come nel caso dell'assimilazione. Si tratta di "incorporare" un'immagine medievale dentro un quadro moderno (l'esempio più famoso nella storia dell'arte è quello eseguito da Rubens per la Chiesa Nuova di Roma). Un genere pittorico che ha varie denominazioni secondo gli studiosi, ma qui lo chiameremo "quadro-tabernacolo", traduzione italiana del termine tedesco *Bildtabernakel*<sup>9)</sup>. Quello che ci interessa in particolare è la sua forte ambivalenza, perché ha dentro di sé una serie di caratteri opposti o polari: antico/moderno, opera/cornice (perché è un'opera a sé stante ma allo stesso tempo funziona come cornice di un'altra opera), testo/contesto (perché è un testo pittorico a sé stante ma allo stesso tempo costituisce un contesto di un altro testo pittorico), rappresentazione/presentazione (perché non solo "rappresenta" i vari soggetti dentro di sé, ma "presenta" un'icona davanti agli nostri occhi), e infine autorizzazione/censura (perché non solo autorizza e promuove la venerazione di un'icona antica, ma anche ci costringe a guardarla e leggerla attraverso una specifica "cornice" interpretativa, dogmatica o ideologica). Ed è probabilmente a causa di queste ambivalenze che il quadro-tabernacolo non è stato studiato in modo adeguato dagli storici dell'arte, tranne che in pochi casi<sup>10)</sup>.

Questo genere pittorico fu molto diffuso anche a Siena nel periodo della Controriforma. Ora ci proponiamo di analizzare i due primissimi esempi nell'ambito senese, cioè le opere del Sodoma (figg. 9, 26), eseguite tutte e due agli inizi degli anni Trenta del Cinquecento, e tutte e due commissionate per le chiese domenicane. Vedremo come tali opere, in cui erano incastonate le icone antiche, erano a loro volta incastonate in modo complicato nel contesto storico delle conflittuali vicende politiche del tempo.

## **2. Il conflitto nelle rappresentazioni, e/o rappresentazioni in conflitto : due opere “polemiche” del Sodoma per la Compagnia del Rosario<sup>11)</sup>**

La prima opera è un vero e proprio *assemblage* di tre dipinti (fig. 9). Al centro della pala del Sodoma, dipinta su tavola ad olio, è inserita un'immagine mariana trecentesca di Francesco di Vannuccio. Poi alla loro base è collocata un'altra tavola cinquecentesca raffigurante i quindici misteri del Rosario, di difficile attribuzione, ma comunque cronologicamente anteriore alla tavola sodomescas<sup>12)</sup>. In questo modo l'icona antica, venerata come *Madonna delle Grazie di San Domenico*, viene trasformata nella Madonna del Rosario. Infatti, questa pala fu eseguita per la cappella della Compagnia del Rosario, fondata nella Basilica di San Domenico probabilmente negli anni Venti del Cinquecento.

La Madonna è protetta dall'arco formato da Dio Padre e vari santi, e protegge a sua volta la città di Siena. Qui la città è vista da nord-ovest e si possono identificare vari edifici senza difficoltà (fig. 10). In primo piano è raffigurato il cosiddetto “Prato di Camollia”, che fu teatro della famosa “Battaglia di Camollia” del 1526, combattuta tra Siena e una Firenze alleata all'esercito papale di Clemente VII, pontefice mediceo (fig. 11). Ora seguiremo un po' le vicende di questa Battaglia per contestualizzare storicamente l'opera del Sodoma.

Secondo i cronisti, i senesi, sconvolti dalla notizia dell'invasione dell'esercito nemico, corrono da una donna per chiedere consigli. Questa donna si chiamava Margherita Bichi, una vedova venerata dai senesi dell'epoca come una sorta di “santa viva” (fig. 12). Dopo aver ricevuto una visione dalla Madonna, la Bichi dichiarò ai concittadini che questa invasione era lo “scudo” mandato da Dio irato ai senesi empìi, e che per calmarlo bisognava mantenere varie condizioni, tra cui ricordiamo la processione in onore della Vergine con un nuovo stendardo raffigurante l'Immacolata Concezione, eseguito da Giovanni di Lorenzo (fig. 13), e la nuova dedicazione della città (cioè l'offerta delle chiavi delle porte della città) alla Madonna (cioè all'icona



**fig. 9** Sodoma, *Dio Padre e i santi Vincenzo Ferrer, Sigismondo, Caterina da Siena, Sebastiano*; Francesco di Vannuccio, *Madonna col Bambino*; Sinolfo d'Andrea (?), *Quindici misteri del Rosario*, Siena, San Domenico

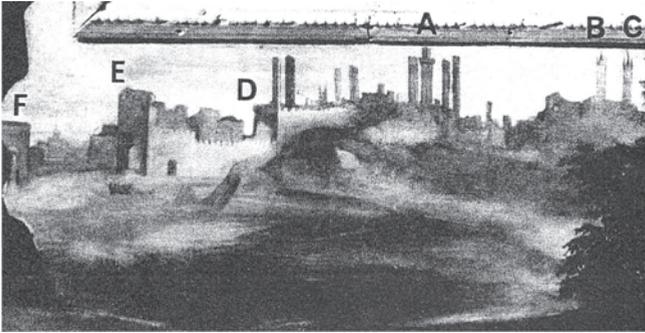


fig. 10 Part. della fig. 9 (A : Torre del Mangia, B : Campanile del Duomo, C : Campanile della Basilica di San Domenico, D : Porta Camollia, E : Torrazzo di Mezzo, F : Antiporto Camollia)

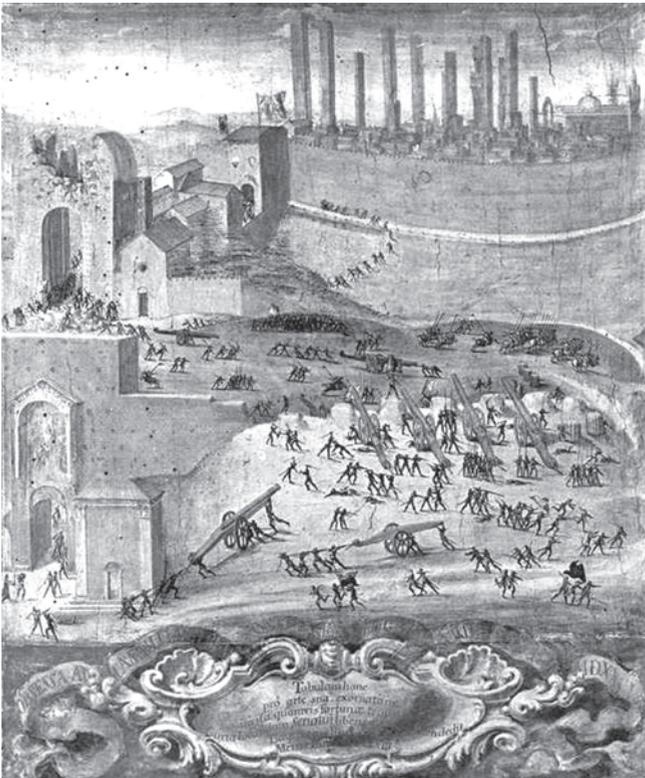


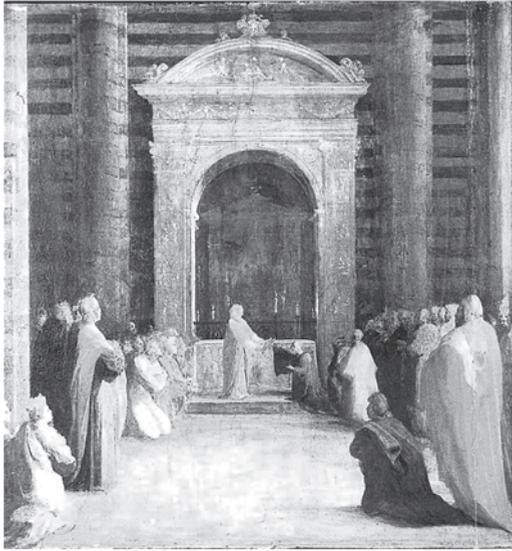
fig. 11 Giovanni di Lorenzo, *Battaglia di Camollia*, Siena, Archivio di Stato



**fig. 12** Ignoto, *Ritratto di Margherita Bichi*, Villa di Radi, cappella



**fig. 13** *Immacolata Concezione* (stendardo eseguito da Giovanni di Lorenzo), in Achille Maria Orlandini, *Virgineae conceptioni dicatum*. La gloriosa vittoria de sanesi per mirabil maniera conseguita nel mese di luglio del anno MDXXVI, Siena 1527



**fig. 14** Beccafumi, *Offerta delle chiavi delle porte della città alla Madonna delle Grazie*, Chatsworth, collezione Devonshire

della *Madonna delle Grazie* del Duomo) (fig. 14). Inoltre, la Bichi impose delle condizioni estremamente — o estremisticamente — “immaculiste” ai concittadini: se i senesi avessero vinto, il giorno della vittoria avrebbe dovuto essere fissato per sempre come festa dell’Immacolata Concezione. Non solo: tutti coloro che fossero stati contro questa dottrina avrebbero dovuto venire espulsi dalla città.

Dietro questa eccessiva esaltazione dell’Immacolata Concezione, allora oggetto di aspri dibattiti teologici, s’intravede una manovra di qualche setta immaculista, che volle cogliere l’occasione per far tacere gli avversari maculisti. Comunque sia, i senesi accettarono queste condizioni e, sotto la tutela dell’Immacolata, misero in atto un piano di attacco a sorpresa il 25 luglio, e così vinsero (fig. 15). Tutta la città era in festa e nessuno mise in dubbio il miracolo operato dall’Immacolata...tranne i domenicani, che da secoli mantenevano tenacemente la posizione contro questa dottrina nelle varie controversie, a differenza dei francescani che erano fermamente



**fig. 15** Giovanni di Lorenzo, *L'Immacolata protegge i senesi durante la Battaglia di Camollia*, 1528, Siena, San Martino

“immaculisti”. Ormai ai domenicani senesi, sospettati e perseguitati dai cittadini, restava un'unica alternativa : avere fede nell'Immacolata Concezione o venire espulsi. Ma il problema si trascinò fino al 1531, quando, nella notte del 4 dicembre, pochi giorni prima della festa dell'Immacolata, la Basilica di San Domenico fu devastata da un terribile incendio. Non si sa se fu doloso, ma a questo punto l'autorità domenicana a Roma decise di intervenire, e ordinò ai frati senesi di osservare la festa dell'Immacolata Concezione ogni anno, e di celebrare in quel giorno la messa non più nel nome della *santificazione* ma in quello della *concezione*.

Ora tenendo conto di tutte queste vicende torniamo al quadro-tabernacolo del Sodoma, eseguito proprio in quegli anni (fig. 9). La rappresentazione del Prato di Camollia protetta dalla Madonna si riferisce, anche se in modo implicito, alla Battaglia

di Camollia, anche perché qui il cielo è al tramonto: sappiamo che la Battaglia ebbe luogo all'ora del vespro. Ma qui la città non appare protetta né dalla *Madonna delle Grazie* del Duomo, patrona ufficiale della città, né dall'Immacolata Concezione. I santi raffigurati nella pala sodomesca sembrano volerci dichiarare solennemente che è grazie a «questa» *Madonna delle Grazie di San Domenico* (cioè non quella del Duomo), o a «questa» Madonna del Rosario (cioè non l'Immacolata Concezione), che i senesi vinsero nel Prato di Camollia. È probabile che i domenicani, utilizzando sia l'antico culto verso la loro *Madonna delle Grazie* che quello nuovo verso la Madonna del Rosario, abbiano voluto “deviare” la devozione del popolo dall'Immacolata Concezione, e continuare in questo modo la controversia contro l'Immacolata ormai a loro proibita non sul livello discorsivo, ma su quello figurativo, col linguaggio “muto” dell'immagine visiva.

Questa interpretazione, che a prima vista può sembrare audace, sarà rafforzata se si esamina un'altra opera del Sodoma eseguita per la stessa Compagnia del Rosario proprio nello stesso periodo (fig. 16). Si tratta di uno stendardo processionale dipinto su seta. Recentemente restaurata<sup>13</sup>, quest'opera, purtroppo in cattivissimo stato di conservazione, costituisce la prima raffigurazione della Madonna del Rosario nell'ambito senese, anche se qui si riutilizza la consueta iconografia dell'Assunta. Gli angioletti volanti prendono rose (ovvie allusioni al Rosario) dal sarcofago della Vergine, e le spargono sopra la città di Siena raffigurata in basso in due parti. A destra si vedono il campanile del Duomo e quello della Basilica di San Domenico, mentre a sinistra s'intravede una porta. Se osserviamo una vecchia foto fatta da Lombardi quasi un secolo fa, si capisce meglio la composizione (fig. 17). Sopra la porta si vede un filo di fumo, quindi vuol dire che è in fiamme. Come apparenza è molto simile alla Porta Camollia, ma giudicando dal rapporto posizionale con la colonna commemorativa dell'incontro di Federico III e Eleonora di Portogallo sarebbe il Torrizzo di Mezzo, bombardato durante la Battaglia. Sotto la porta ci sono due persone, forse un soldato rincorso da un altro. Quindi questa scenetta



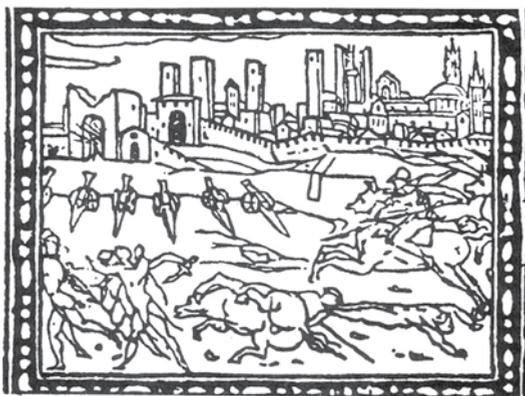
fig. 16 Sodoma, *Stendardo della Compagnia del Rosario*, Siena, San Domenico



**fig. 17** Part. della fig. 16

rappresenta la Battaglia di Camollia molto più esplicitamente che la veduta di Siena raffigurata nel quadro-tabernacolo (fig. 10), e mette la vittoria dei senesi sempre sotto il segno della Madonna del Rosario, non dell'Immacolata Concezione.

A proposito, una simile porta bombardata e una simile corsa dei soldati si possono trovare in una xilografia raffigurante la Battaglia di Camollia (fig. 18). Assai nota ma stranamente poco studiata<sup>14</sup>, questa rappresentazione è di qualità molto alta, piena di senso di velocità e mostra un difficilissimo scorcio di un cavallo caduto a terra. È più che probabile che questa xilografia sia basata su un disegno di Domenico Beccafumi, anzi su una sua opera perduta, perché qui è raffigurata anche la cornice. Infatti, non è difficile trovare nelle opere sicure del Beccafumi riscontri con il cavallo rampante col cavaliere che tiene la lancia con il braccio tirato indietro (fig. 19), con l'uomo sdraiato per terra con le braccia alzate (fig. 20), con gli uomini



**fig. 18** *Battaglia di Camollia, in Anonimo, Vittoria gloriosissima deli Sanesi, contro ali Fiorentini, nel Piano di Camollia a di XXV di luglio anno MDXXVI, s.l., s.d.*

che corrono a lunghi passi (fig. 21), e perfino con l'esplosione sotto un arco<sup>15)</sup> (fig. 22). Se ricordiamo che Beccafumi dipinse anche la scena dell'offerta delle chiavi prima della Battaglia (fig. 13) (non si sa con certezza se si tratta o meno della tavoletta di Biccherna), non è da escludere che egli eseguì una serie di dipinti dedicati alla Battaglia con approccio da "cronista".

Mi permetto ancora una divagazione, un'altra curiosità. Nello stesso periodo Sodoma dipinse un'altra architettura in fiamme in un altro stendardo processionale, molto più noto, anzi forse il più famoso delle opere del Verellese: quello eseguito per la Compagnia di San Sebastiano in Camollia, ora esposto agli Uffizi (fig. 23). Dietro i confratelli a destra si vede un'architettura cilindrica bombardata, con nuvole di fumo e con l'ombra di un angelo in cima (fig. 24). È senz'ombra di dubbio il Castel Sant'Angelo di Roma. Allora perché è in fiamme? Questa scenetta deve rappresentare il Sacco di Roma del 1527 (fig. 25), in cui il quartiere del Borgo dove si trova il castello fu bombardato per primo, e tutta la corte papale, Clemente VII in testa, ci si rifugiò<sup>16)</sup>. Nel famoso libro dedicato a quel tragico evento, André Chastel scriveva: "To our knowledge, there is no contemporary representation of the Sack of

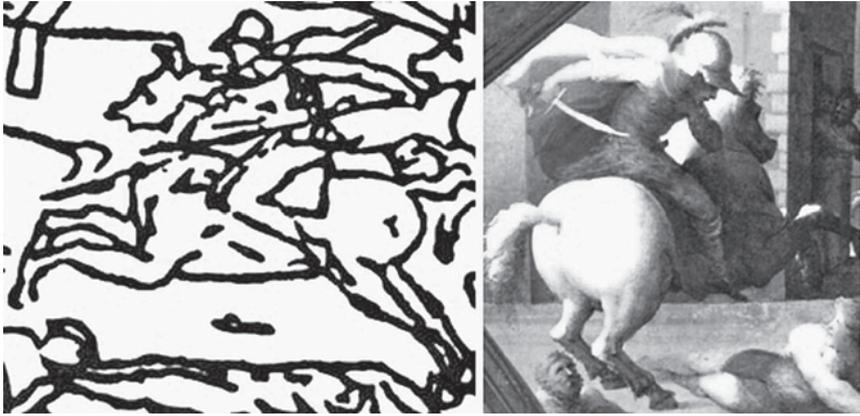


fig. 19 [sinistra] Part. della fig. 18 ; [destra] Beccafumi, *Morte di Catone*, Siena, Palazzo Bindi Sergardi (part.)

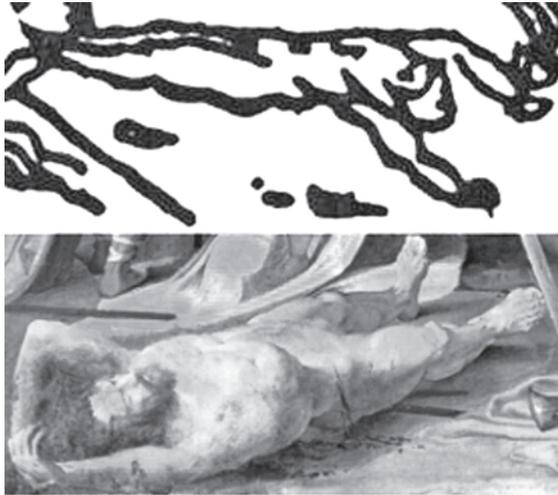
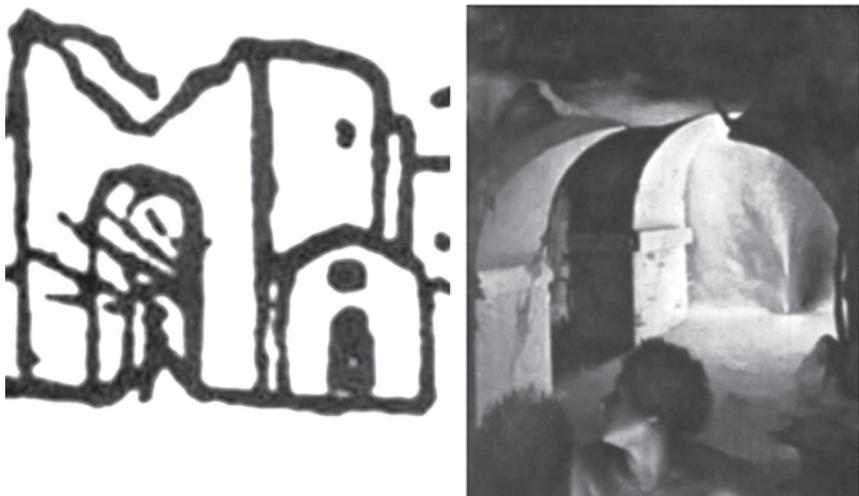


fig. 20 [sopra] Part. della fig. 18 ; [sotto] Beccafumi, *Postumio Tuberto sacrifica il figlio trasgressore*, Siena, Palazzo Pubblico, Sala del Concistoro (part.)



**fig. 21** [sinistra] Part. della fig. 18 ; [destra] Beccafumi, *I Lupercali*, Firenze, collezione Martelli (part.)



**fig. 22** [sinistra] Part. della fig. 18 ; [destra] Beccafumi, *San Michele Arcangelo scaccia gli angeli ribelli*, Siena, San Niccolò al Carmine



**fig. 23** Sodoma, *Stendardo della Compagnia di San Sebastiano in Camollia*, 1525-31, Firenze, Galleria degli Uffizi



**fig. 24** Part. della fig. 23



**fig. 25** Dirck Coornhert (su invenzione di Maarten van Heemskerck), *Morte di Borbone*, in *DIVI CAROLI.V. IMP. OPT. MAX. VICTORIAE*, Anversa 1555-56 (part., invertito)

Rome, nor was there any until long after [...] it is as though there had been a refusal in Italy to portray the event, a kind of instinctive censorship<sup>17)</sup>”. Ma se la nostra osservazione è giusta, ne abbiamo almeno una, anche se ci resta da indagare quale sia il suo significato.

Ora torniamo alle due opere del Sodoma eseguite per la Compagnia del Rosario che aveva sede nella Basilica di San Domenico (figg. 9, 16). La pala d’altare, lo stendardo processionale e il cataletto per trasportare i morti erano tre oggetti indispensabili per l’attività di qualsiasi compagnia laicale senese. È molto probabile che i domenicani senesi utilizzassero i primi due come “oggetti polemici” carichi di messaggi anti-immaculisti, per tramandarli ai confratelli attivi sotto la loro guida spirituale. I volti e i gesti molto espressivi, gli sguardi severi e intensi diretti verso di noi, insoliti al Sodoma, devono essere veicoli efficaci per la loro trasmissione.

### **3. “Imperio & Libertà”: la decorazione pittorica del Sodoma per la Cappella degli Spagnoli<sup>18)</sup>**

Adesso passiamo ad un altro quadro-tabernacolo del Sodoma, eseguito negli stessi anni (l’opera è datata 1530) sempre per i domenicani, ma questa volta per quelli “osservanti”. Si tratta della decorazione pittorica della Cappella degli Spagnoli (fig. 26), eseguita con ogni probabilità in vista della venuta della guarnigione spagnola, insediata a Siena in quell’anno. Notissima ma poco studiata, anche quest’opera costituiva in origine un quadro-tabernacolo: Vasari scrive che fu eseguita per racchiudere “una imagine di Nostra Donna antica<sup>19)</sup>” non più esistente.

Anche quest’opera costituiva un *assemblage*, anzi un vero e proprio *mixed media*, perché conteneva una tavola a tempera, quelle ad olio e gli affreschi. Oltre a questa particolarità tecnica e strutturale, ci sono non poche singolarità iconografiche. Innanzitutto va notato che San Giacomo Maggiore, santo patrono della Spagna, è qui raffigurato non come pellegrino come al solito, ma come gigantesco guerriero ossia



fig. 26 Sodoma, *Decorazione pittorica per la Cappella degli Spagnoli*, 1530, Siena, Santo Spirito



**fig. 27** Giorgio di Giovanni, *Madonna col Bambino e santi*, 1535, Castello di Belcaro, cappella (part.)

come *Miles Christi*. Questa eccezionalità iconografica è certamente dovuta al fatto che la Battaglia di Camollia avvenne il 25 luglio, cioè il giorno di San Giacomo, e i senesi attribuirono la loro vittoria non solo all’Immacolata ma anche a questo santoguerriero. Una simile raffigurazione si può trovare anche nell’affresco di Giorgio di Giovanni nella cappella del Castello di Belcaro (fig. 27), come fece notare il Prof. Bisogni<sup>20</sup>. In quest’opera si può trovare un’altra singolarità iconografica: San Giovannino, che di solito indica Gesù Bambino per dire “Ecce Agnus Dei”, qui invece indica San Giacomo occupante il posto privilegiato accanto a destra della Madonna e benedetto da Gesù. Quasi come se volesse dirci “Ecco il vincitore”, invece il vinto è Firenze, la *sua* città<sup>21</sup>.

Un altro *unicum* iconografico dell’opera sodomesca è l’apparizione dello stemma



fig. 28 Part. della fig. 26

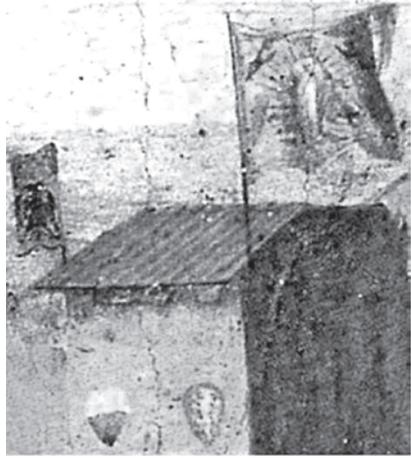
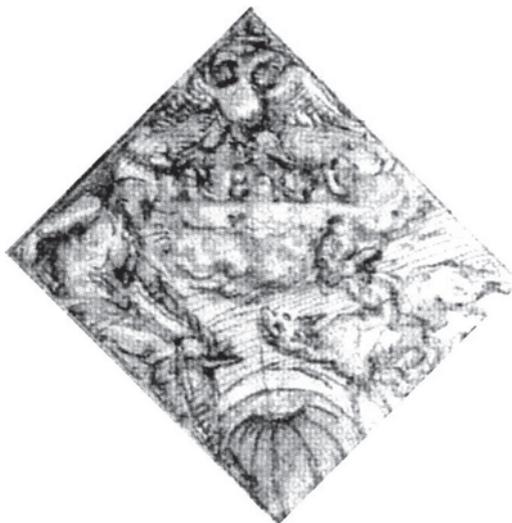


fig. 29 Part. della fig. 11

asburgico con l'aquila bicipite sorretto da due angioletti che sembrano distruggere la colonna su cui è legato San Sebastiano (fig. 28) : come se l'Impero venisse a salvare il santo in difficoltà. Anche questa raffigurazione è legata alla Battaglia di Camollia, perché sappiamo sia dalle opere figurative che dalle cronache contemporanee che durante la Battaglia i senesi misero sulle porte della città non solo le bandiere della Madonna loro tradizionale protettrice (fig. 13), ma anche quelle del Sacro Romano Impero (fig. 29). In più, l'autorità senese proibì ai soldati cittadini di lanciare altro grido di guerra che "IMPERIO & LIBERTA'", addirittura sotto pena di morte<sup>22)</sup>. Infatti, a Siena in quell'epoca rinasceva rapidamente l'antico spirito ghibellino, in proporzione inversa all'intensificarsi dell'odio contro Clemente VII, papa fiorentino e mediceo. L'Imperatore Carlo V diventò eroe e oggetto di venerazione per i senesi, perché con le sue truppe sconfisse quasi tutti gli avversari di Siena : primo i francesi protettori dei fuorusciti noveschi (nella Battaglia di Pavia del 1525), poi Clemente VII (nel Sacco di Roma del '27), e infine i fiorentini (con la conquista della loro Repubblica nel '30). Quindi non è senza ragione se il Sodoma in quell'epoca dipinse le aquile bicipiti "della Misericordia" per così dire, che proteggono sotto le



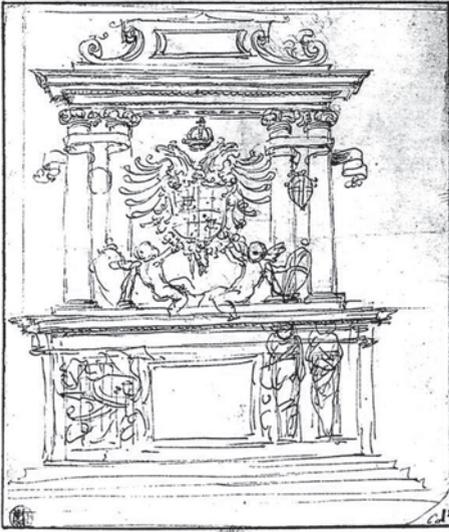
**fig. 30** Sodoma, *Resurrezione di Cristo*,  
Siena, Palazzo Pubblico



**fig. 31** Sodoma, *Progetto per la decorazione di una volta*,  
Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins (RF  
34503) (part.)

ali Cristo risorto o la Lupa Senese (figg. 30, 31), e se la Cappella degli Spagnoli, eseguita nel 1530, anno della caduta della Repubblica fiorentina, appare come una sorta di arco trionfale.

Ma quest'analogia non è una semplice metafora, perché sempre nello stesso anno 1530 era previsto l'ingresso di Carlo V a Siena durante il suo viaggio nella Penisola, anche se in realtà ebbe luogo solamente sei anni dopo. Non solo: Siena era una delle candidate come luogo dell'incoronazione di Carlo V da parte di Clemente VII, che si tenne effettivamente a Bologna nel 1530. In ogni caso non dobbiamo dimenticare che già in quell'anno gli artisti senesi cominciarono a preparare vari apparati effimeri e opere d'arte per ricevere Carlo V, tra cui spiccavano una gigantesca statua equestre dell'Imperatore in cartapesta e gli affreschi del soffitto della Sala del Concistoro in Palazzo Pubblico, tutti e due eseguiti dal Beccafumi.



**fig. 32** Polidoro da Caravaggio, *Studio di apparato con lo stemma imperiale*, Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett (K.d.Z. 26450, 79.D.34, *recto*)



**fig. 33** *Arco trionfale realizzato da Giulio Romano*, in Giovanni Alberto Albicante, *Trattato de l'intrar in Milano di Carlo V*, Milano 1541

E il nostro Sodoma? È molto probabile che il pittore decorasse la Cappella degli Spagnoli in vista non solo della venuta della guarnigione spagnola, ma anche (e soprattutto) dell'entrata di Carlo V a Siena prevista proprio in quell'anno, un po' come fosse un apparato da festa ma non effimero. Infatti non è difficile trovare affinità tra l'opera sodomesca, piena di retoriche elogiative verso l'Asburgo, e i disegni preparatori o le riproduzioni a stampa dei vari apparati effimeri eseguiti per l'ingresso dell'Imperatore in tutta l'Italia, da Messina (fig. 32) a Milano (fig. 33). Anche il gigantesco cavallo bianco nella pittura del Sodoma dovette essere concepito per formare una sorta di "paragone" con quello statuario del Beccafumi non più esistente. Allora è lecito chiedersi se il Sodoma si aspettasse che l'Imperatore, che combatteva contro i turchi proprio in quel momento, si riconoscesse nell'eroica figura del Santo spagnolo vittorioso sui musulmani, e se sotto questo estremo

virtuosismo illusionistico e scenografico ci fosse una segreta —ma palese— intenzione del Vercellese di ottenere il favore di Carlo V, in competizione con il Beccafumi suo rivale.

Non sappiamo se queste presunte lusinghe funzionarono, perché nella descrizione contemporanea dell'ingresso di Carlo a Siena non appare questa cappella. Ma i senesi di allora dovettero capire bene le ragioni dell'esibizionismo di questo pittore-cortigiano, tanto che Ugurgieri Azzolini, verso la metà del Seicento, ci riporta una leggenda probabilmente tramandata tra i senesi: “[...] il Cavallo [dipinto dal Sodoma] è così bello, e naturale, che Carlo V. Imperatore vedendolo disse, che per haver quello haverebbe dato tutta la sua Cavallerizza<sup>23)</sup>”.

Ma allora cosa c'entra l'icona antica che si trovava al centro della composizione? Era solamente un elemento che faceva parte di questo elogio pittorico? Non è così, perché doveva spiccare molto e attirare gli sguardi degli spettatori per la sua posizione centrale nella composizione concentrica, per l'aura sacrale suscitata dalla sua antichità, e per la forte presenza materica conferita dalla tempera e dal fondo d'oro. Si potrà persino dire che tutta la cappella costituiva un arco trionfale sotto il quale appariva e passava solennemente la Madonna, vera padrona della città. In più, quella che vi trovava posto non era una Madonna qualsiasi, ma la Madonna antichissima, che doveva *incarnare* la storia secolare della *Sena Vetus Civitas Virginis* proprio con la sua vetustà.

Probabilmente lo scopo di questa particolare messa in scena era di propagare il culto della Madonna come padrona *ab antiquo* di Siena non solo presso i soldati spagnoli stazionanti in città, ma anche all'Imperatore Carlo V stesso, ed affermare che il vero compito dell'“Imperio” non era quello di dominare la Repubblica ma proteggere la sua “Libertà”. Questa affermazione, ovviamente incompatibile col potere e impraticabile, sembra trovare espressione anche nelle varie opere pittoriche contemporanee, in cui la Madonna è adorata sia da San Sigismondo che le offre rispettosamente il Globo (figg. 9, 23), che dall'Imperatore Augusto (fig. 34).



**fig. 34** Daniele da Volterra, *Sibilla Tiburtina e Augusto*, Siena, Santa Maria in Portico di Fontegiusta

Dobbiamo tenere in conto che a Siena San Sigismondo, re di Borgogna, era spesso associato al ricordo della venuta di un altro Sacro Romano Imperatore, cioè Sigismondo, anche esso molto venerato dai senesi, negli anni Trenta del '400. Poi non va dimenticato naturalmente che Carlo V era allora chiamato “Nuovo Augusto”.

In più, questo messaggio è figurativamente condensato nella lunetta raffigurante Sant’Ildefonso, santo spagnolo e protettore della città di Toledo, inginocchiato rispettosamente davanti alla Madonna mentre riceve da Lei l’abito vescovile, dimostrando in questo modo l’atteggiamento ideale degli spettatori spagnoli davanti all’icona mariana. Quindi anche questo quadro-tabernacolo, di struttura ambivalente con i suoi due oggetti di venerazione, doveva avere una funzione politica e didascalica, anche se sappiamo che questa funzione sarebbe fallita nel corso delle

vicende politiche seguenti : con il crescere delle discordie tra i senesi e gli spagnoli, con la costruzione della Cittadella Spagnola nella città e con la sua distruzione da parte dei senesi, il che causò la lunga Guerra di Siena e infine la caduta della Repubblica nel 1555.

Ora, dopo tutte queste osservazioni, se mettiamo a confronto i due quadritabernacolo del Sodoma (figg. 9, 26), ci accorgiamo delle interessanti affinità sotto le apparenti differenze. Il pittore non ridipinge l'icona antica, non ne assimila lo stile arcaico : insomma non *riproduce*, ma incorpora l'*originale* direttamente nel grembo della sua opera, e lo *presenta* (non *rappresenta*) immediatamente, senza nessuna mediazione, davanti ai nostri occhi, come “presenza reale”. Quello che viene presentato non è solamente l'*originale* della pittura medievale, ma anche l'*origine* della storia della Città della Vergine oppure della sua identità civica. Il suo quadrotabernacolo, per la sua contiguità fisica all'icona, funziona come una sorta di “dimostrativo” oppure come “indice” (nel senso della semiotica di Charles Sanders Peirce), e ci ordina di guardare *quest'icona* (e non altra), *quest'origine/originale*, caricandola dei nuovi significati e “appropriandola” ai fini ideologici nel contesto dei vari conflitti politici.

#### ***4. La diffusione del quadro-tabernacolo nell'ambito senese nella prima metà del Seicento e alcune proposte per Francesco Bartolini***

Dopo queste opere del Sodoma, dobbiamo aspettare fino alla fine del Cinquecento per la vera e propria moltiplicazione del quadro-tabernacolo in tutta l'area senese. Da questo periodo in poi, i quadri-tabernacolo furono eseguiti da quasi tutti gli artisti senesi importanti dell'epoca, da Casolani a Vanni e a Salimbeni, dal Rustichino a Manetti e a Petrazzi<sup>24)</sup>. Purtroppo in questa sede non si possono analizzare questi esempi, ma ne presento almeno uno, che ho trovato durante quest'anno sabbatico. Si tratta dell'opera di Francesco Bartolini (pittore senese noto soprattutto come autore

della *Madonna col Bambino* della Contrada dell'Onda) che si trova nella chiesa di San Pancrazio ad Argiano (fig. 35). Unica opera firmata e datata del Bartalini, questa pala ha una composizione un poco strana: non si capisce che cosa stanno adorando gli angioletti volanti, i santi e il committente Barlotomeo Pecci. Anche questa pala doveva essere originariamente un quadro-tabernacolo, con un vuoto in centro, e trasformava qualche icona antica incastonata non più esistente in un altro oggetto di culto, cioè la Madonna dello Scapolare (si vedano gli angioletti volanti che distribuiscono gli scapolari), il cui culto venne promosso nel periodo della Controriforma soprattutto dai Carmelitani in concorrenza con l'Immacolata dei Francescani, la Madonna del Rosario dei Domenicani, e quella della Cintura degli Agostiniani. Infatti, quasi tutti i maggiori ordini mendicanti riutilizzarono le icone antiche in loro possesso per propagare le nuove pratiche devozionali presso i loro fedeli.

Il quadro-tabernacolo del Bartalini è recentemente (e finalmente) fotografato dai Lensini per l'opera di Marco Ciampolini dedicata alle *Pitture Senesi del Seicento*, già stampata e ora in attesa di distribuzione. Questo dipinto (e la sua foto) è a mio parere molto importante anche perché come unica opera firmata dall'autore conferma le mie attribuzioni di alcune opere al Bartalini. Nel 2001, quando in Giappone si tenne una mostra dell'arte senese, venne nel nostro paese anche la piccola *Assunta* della collezione della Banca Monte dei Paschi di Siena (fig. 36). Prima attribuita al Casolani o al Rustichino, nella didascalia della mostra, redatta dalla dott.ssa Guiducci, era stata poi ricondotta alla famiglia Rustici. Invece nel saggio introduttivo del catalogo della mostra ho provato ad attribuirlo al Bartalini<sup>25</sup>, basandomi soprattutto sul confronto con la bella *Madonna del Rosario* del Museo di Montalcino, attribuita al nostro autore da Ettore Romagnoli già nella prima metà dell'Ottocento<sup>26</sup> (figg. 37, 38). Questa mia attribuzione troverà senza difficoltà un ulteriore conferma se si confronta con l'opera firmata di Argiano (figg. 38, 39).

In questa sede pensavo di proporre ancora due attribuzioni delle opere del



fig. 35 Francesco Bartolini, *Dio Padre, angeli, santi e il committente Bartolomeo Pecci*, 1608, Argiano (Montalcino), San Pancrazio (Copyright "Foto LENSINI Siena")



fig. 36 Francesco Bartolini, *Assunta*, Siena, collezione della Banca Monte dei Paschi di Siena



**fig. 37** [sinistra] Francesco Bartolini, *Madonna del Rosario*, Musei di Montalcino, Raccolta Archeologica, Medievale, Moderna (part.); [destra] part. della fig. 36



**fig. 38** [sinistra] Francesco Bartolini, *Madonna del Rosario*, Musei di Montalcino, Raccolta Archeologica, Medievale, Moderna (part.); [centro] part. della fig. 36; [destra] part. della fig. 35



**fig. 39** [sinistra] Part. della fig. 36 ; [destra] part. della fig. 35

Bartalini che ho trovato sempre durante quest'anno sabbatico. Si tratta della *Madonna col Bambino* della Collegiata di Santa Maria in Provenzano (recentemente pubblicata nel libro dedicato a quella chiesa con l'attribuzione al seguace del Casolani<sup>27)</sup> (figg. 40, 41, 43, 44), e un'altra opera dello stesso soggetto esposta al Museo Civico di Siena (figg. 42, 43, 44). Avevo già preparato questa presentazione, pensando di essere il primo ad ipotizzarle, quando ho saputo che Marco Ciampolini aveva già fatto queste attribuzioni nel suo libro di prossima pubblicazione<sup>28)</sup>. Colgo l'occasione per ringraziare Marco per avermi messo a disposizione una parte delle bozze del suo libro, e mi auguro che questo mio contributo possa servire a riconfermare ulteriormente le sue ipotesi.



fig. 40 Francesco Bartolini, *Madonna col Bambino e santi*,  
Siena, Santa Maria in Provenzano



fig. 41 [sinistra] Part. della fig. 40 ; [destra] part. della fig. 35



fig. 42 Francesco Bartolini, *Madonna col Bambino e santi*, Siena, Museo Civico

#### ***4. La fine della fortuna del quadro-tabernacolo nella seconda metà del Seicento e una nota per Giovanni Antonio Mazzuoli***

Per concludere, vediamo che fine fece la fortuna del quadro-tabernacolo a Siena. Quello che gli pose fine fu la nascita e la diffusione, nella seconda metà dei Seicento, della “messa in scena” teatrale dell’icona antica con la scultura barocca. Infatti, fu allora che le due immagini mariane più importanti della città, cioè la *Madonna del Voto* della Cattedrale (fig. 45) e la *Madonna di Provenzano* (fig. 46), furono ricollocate sugli altari scenografici di stile barocco, e cominciarono a volare sorrette dagli angeli nel cielo di lapislazzuli, tra nuvole d’argento<sup>29</sup>). La nascita di questa nuova e



**fig. 43** [sinistra] Part. della fig. 40 ; [centro] Francesco Bartalini, *Madonna del Rosario*, Musei di Montalcino, Raccolta Archeologica, Medievale, Moderna (part.) ; [destra] part. della fig. 42



**fig. 44** [sinistra] Part. della fig. 40 ; [centro] Francesco Bartalini, *Madonna col Bambino e santi*, Torrenieri, chiesa della Compagnia di San Rocco (part.) ; [destra] part. della fig. 42

suntuosa scenografia fece decisamente declinare la produzione del quadro-tabernacolo, sostituito dalla decorazione a stucco, molto meno costosa rispetto alla statuaria bronzea o marmorea. Ne furono protagonisti i Mazzuoli, che eseguirono vari tabernacoli per immagini antiche a Siena e nel suo contado.

Anche qui avrei una piccola scoperta, a proposito di un bozzetto in argilla, conservato nella collezione Chigi Saracini, eseguito da Giovanni Antonio Mazzuoli per un tabernacolo che doveva racchiudere un'icona (fig. 47). Monika Butzek, pioniera dello studio sui Mazzuoli, e al suo seguito anche Carlo Sisi, mettono in



fig. 45 Cappella del Voto, 1658-64, Siena, Duomo



fig. 46 Altare maggiore, Siena, Santa Maria in Provenzano (Giovanni Battista Querci, *Gloria*, 1667-68 ; Francesco e Giovanni Antonio Mazzuoli, *Santi Bernardino e Caterina da Siena*, 1684-85)

rapporto questo bozzetto e la decorazione a stucco dell'altare della *Madonna del Conforto* nella chiesa di Sant'Agostino a Volterra, eseguita da Giovanni Antonio nel 1706<sup>30)</sup> (fig. 48). Ma anche se li avvicina la presenza di Sant'Agostino a sinistra, ci sono parecchie non trascurabili differenze tra le due opere. È molto più plausibile che il bozzetto chigiano sia stato eseguito come studio per la decorazione dell'altare maggiore della chiesa della Compagnia della Madonna della Grotta a Montecchio, a sud di Siena (fig. 49). Qui i santi rappresentati non sono identici, ma quasi sovrapponibili gli uni agli altri. La santa a destra, che la Butzek e il Sisi identificarono, in mancanza dei colori, con Santa Caterina da Siena, è in realtà Santa



**fig. 47** Giovanni Antonio Mazzuoli, *Bozzetto per un altare*, Siena, collezione Chigi Saracini (Copyright “Foto LENSINI Siena”)



**fig. 48** Giovanni Antonio Mazzuoli, *Decorazione dell'altare della Madonna del Conforto*, 1706, Volterra, Sant'Agostino

Monica, madre di Sant'Agostino. La *Madonna della Grotta*, attribuita alla bottega di Duccio e ora esposta alla Pinacoteca Nazionale di Siena<sup>31)</sup>, doveva costituire originariamente il centro di un polittico, ma venne segata, incastonata nell'altare barocco, e venerata “in perpetuo” da due santi agostiniani: sappiamo infatti che questa chiesa era officiata dai padri agostiniani e la compagnia laicale era (ed è anche oggi) chiamata quella “dei Cinturati”, dedicata alla Madonna della Cintura, oggetto di culto tipicamente agostiniano. Nella stessa chiesa sono conservate non poche opere pittoriche raffiguranti questo soggetto, e anche la Madonna trecentesca venne “riciclata” nell'ambiente agostiniano, rinacque come Madonna della Cintura e visse una nuova vita, fino a quando fu trasportata ed esposta alla Pinacoteca, come oggetto non più di contemplazione culturale ma culturale.



fig. 49 Ambito della famiglia Mazzuoli, *Decorazione a stucco dell'altare maggiore*, chiesa della Madonna della Grotta a Montecchieo (Siena)

## Note

- 1) G. Previtali, *La fortuna dei primitivi dal Vasari ai neoclassici*, Torino 1964 (nuova ed. riveduta e ampliata, Torino 1989).
- 2) A. Conti, *Manuale di restauro*, Torino 1996 (in part. Cap. XIII “Ridipinture”).
- 3) E. Carli, “Una nuova Madonna di Simone Martini”, in *Terra di Siena*, f.c. XII, n. 2, 1958, pp. 4-12 (ora in Id., *Arte senese e arte pisana*, prefazione di E. Castelnuovo, Torino 1996, pp. 214-220).
- 4) R. Bartalini, “Su Alessandro Casolani e ancora sull’ “accademia” di Ippolito Agostini”, in *Prospettiva*, 87/88, 1997 (1998), pp. 146-156.
- 5) G. Fattorini, “La Pala di Castel Rosi : Pietro Orioli, Andrea Piccolomini e Sigismondo Tizio”, in *Capolavori ritrovati in terra di Siena. Itinerari d’autunno nei musei senesi*, a cura di L. Bellosi, G. Fattorini, G. Paolucci, Cinisello Balsamo 2005, pp. 28-39 (in part. p. 34).
- 6) Per le attribuzioni di queste opere si veda M. Ciampolini, “Pitture e sculture della Nobil Contrada del Nicchio”, in *Il Museo e l’Oratorio della Nobile Contrada del Nicchio*, a cura di M. Ciampolini, Siena 1997, pp. 19-54 (in part. p. 31).
- 7) P. Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XV al XVIII secolo*, Genova 1978, p. 127. Questa tavola è attualmente esposta al Museo di Casole con l’attribuzione ad un “pittore senese prossimo a Giovanni di Lorenzo e a Bartolomeo di David” e con la datazione al terzo decennio del Cinquecento.
- 8) Per la revisione del *corpus* delle cosiddette “Monache di Santa Marta”, l’analisi iconografica delle sue opere e la proposta per una possibile collaborazione con Giovanni di Lorenzo, si veda il mio articolo “*Nonnenarbeiten?*: le cosiddette “Monache di Santa Marta” e il gusto dei primitivi nella pittura senese del Cinquecento” (in giapponese), in *Seinan Journal of Cultures*, XXV, 1, 2010, pp. 105-133 (松原知生「尼僧の手仕事? — 所謂「サント・マルタの修道女たち」と16世紀シエナ絵画における前ラファエッロ趣味」『西南学院大学国際文化論集』第25巻第1号, 2010年, 105-133頁).
- 9) M. Warnke, “Italienische Bildtabernakel bis zum Frühbarock”, in *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, III, 19, 1968, pp. 61-102.
- 10) Mi limiterò a citare tre contributi essenziali : Warnke, op. cit. ; H. Belting, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art* (Monaco di Baviera 1990), trad. di E. Jephcott, Chicago-Londra 1994, pp. 484-90 ; V. I. Stoichita, *L’instauration du tableau. Métapeinture à l’aube des temps modernes*, Parigi 1993, pp. 81-90.
- 11) In questo capitolo riassumo i miei due articoli “Il conflitto nelle rappresentazioni, e/o rappresentazioni in conflitto : su due opere del Sodoma per la Compagnia del Rosario” (in giapponese), in *Bigaku* (=Estetica), 212, 2003, pp. 28-41 (松原知生「闘争の表象／表象の闘争 — ソドマによるロザリオ同信会のための2作品をめぐって」『美学』美学会

- 編, 第 53 卷, 第 4 号 [通卷第 212 号], 2003 年, 28-41 頁); “Battle, Controversy, and Two Polemical Images by Sodoma”, in *Res. Anthropology and Aesthetics*, 45, 2004, pp. 53-72, a cui si rimanda per riferimenti bibliografici più dettagliati (in questa sede verranno citati prevalentemente gli studi posteriori). La pubblicazione su *Res* è stata favorevolmente commentata da Alberto Cornice (in *Iconografia di Siena. Rappresentazione della Città dal XIII al XIX secolo*, a cura di R. Barzanti, A. Cornice, E. Pellegrini, Città di Castello 2006, pp. 363-364), da Mauro Mussolin (vedi nota 14, pp. 253-254) e da Laura Martini (vedi nota 12, pp. 126-127).
- 12) Per l'attribuzione alla bottega del Beccafumi si veda la scheda di A. M. Emanuele, in *L'arte italiana del Cinquecento e del Seicento dalle collezioni del Ministero dell'Interno F. E. C. e della Banca Monte dei Paschi di Siena*, catalogo della mostra di Roma, Roma 2007, p. 59. Invece Laura Martini la ritiene “uscita dalla bottega dello stesso maestro [Sodoma]” e la colloca “tra il 1525 e 1535” (L. Martini, in M. Ciatti *et alii*, “Ancora un restauro “impossibile”: la *Madonna del Rosario* del Sodoma”, in *OPD restauro*, 21, 2009, pp. 123-138 [in part. p. 128]).
- 13) Ibid.
- 14) Per quanto ne sappiamo, l'unico tentativo di attribuire questa xilografia è di Mauro Mussolin, secondo cui l'opera sarebbe riconducibile — “senza difficoltà” e “con sicurezza” — alla mano di Giovanni di Lorenzo (“Il culto dell'Immacolata Concezione nella cultura senese del Rinascimento. Tradizione e iconografia”, in *Forte fortuna. Religiosità e arte nella cultura senese dalle origini all'Umanesimo di Pio II ai restauri del XIX secolo. Leggere l'arte della Chiesa [Quaderni dell'Opera*, anno VII-IX, n. 7-9, 2003-2005], a cura e con una presentazione di M. Lorenzoni e R. Guerrini, s.l. 2006, pp. 131-307 [in part. p. 234]).
- 15) Per questa attribuzione si veda Matsubara, “Battle, Controversy” cit., p. 69, n. 50; Id., “Un pittore in bianco: Giovanni di Lorenzo e la Battaglia di Camollia” (in giapponese), in *Seinan Journal of Cultures*, XXII, 1, 2007, pp. 113-183 (in part. pp. 147-150) (松原知生 [〈白〉の画家 — ジョヴァンニ・デイ・ロレンツォとカモッリアの戦い] 『西南学院大学国際文化論集』第 22 卷第 1 号, 2007 年, 113-183 頁).
- 16) Si veda il mio articolo “Il meccanismo di difesa nelle città e nei dipinti: Giorgio di Giovanni e la Guerra di Siena” (in giapponese), in *De arte*, 26, 2010, pp. 5-24 (in part. p. 6) (松原知生 「都市と絵画の防衛機制 — ジョルジョ・デイ・ジョヴァンニとシエナ戦争」 『デアルテ』九州藝術学会編, 2010 年, 5-24 頁)
- 17) A. Chastel, *The Sack of Rome, 1527*, Princeton (N. J.) 1983, p. 19.
- 18) Nelle pagine seguenti vengono riassunti i contenuti del mio articolo con bibliografia più dettagliata, “‘Imperio & Libertà’: elogio imperiale e culto mariano nella decorazione pittorica del Sodoma per la Cappella degli Spagnoli” (in giapponese), in *Bijutsushi (=Storia dell'Arte)*, 157, 2004, pp. 116-132 (松原知生 「帝国と自由 — ソドマのスペイン人礼

- 拝堂装飾にみる皇帝礼賛と聖母崇拜』『美術史』美術史学会編，第157冊，2004年，116-132頁）。
- 19) Vasari-Milanesi, vol. VI, pp. 392-393.
- 20) F. Bisogni, “La pittura a Siena nel primo Cinquecento”, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, I, Milano 1988, pp. 335-349 (in part. pp. 344-345).
- 21) Matsubara, “Il meccanismo di difesa” cit., pp. 8-9.
- 22) A. M. Orlandini, *Virgineae conceptioni dicatum. La gloriosa vittoria de sanesi per mirabil maniera conseguita nel mese di luglio del anno MDXXVI*, Siena 1527, p. 5r.
- 23) I. Ugurgieri Azzolini, *Le pompe sanesi* [...], Pistoia 1649, vol. II, p. 355.
- 24) T. Matsubara, “L’immagine nel quadro: le vicende del ‘quadro-tabernacolo’ a Siena nel Cinquecento e Seicento” (in giapponese), in *Seiyo Bijutsu Kenkyu* (=Studies in Western Art), 3, 2000, pp. 112-125 (松原知生「タブローの中のイメージ — 16・17世紀シエナにおける〈絵画タベルナークルム〉の展開」『西洋美術研究』第3号，三元社，2000年，112-125頁）。
- 25) T. Matsubara, “Cinque secoli della pittura senese” (in giapponese), in *L’arte e la cultura di Siena dalla collezione della Banca Monte dei Paschi di Siena e la Fondazione Accademia Musicale Chigiana*, catalogo della mostra, Tokyo 2001, pp. 34-35 (in part. p. 34) (松原知生「シエナ絵画の流れ」『シエナ美術展 — モンテ デイ パスキ デイ シエナ銀行，キーズ音楽アカデミー財団コレクション』朝日新聞社，2001年，34-35頁）。 Questa attribuzione è stata accettata da Marco Ciampolini (*Pitture senesi del Seicento*, Siena 2010 [ma in attesa di distribuzione], vol. I, pp. 23, 27).
- 26) E. Romagnoli, *Biografia cronologica de’Bellartisti senesi, ante 1835*, ed. stereotipa, Firenze 1976, IX, pp. 277-278.
- 27) B. Tavolari, “La pittura nella chiesa di Santa Maria in Provenzano”, in *La Collegiata di Santa Maria in Provenzano*, a cura di C. Alessi, M. Borgogni, B. Tavolari, Sovicille 2008, p. 77.
- 28) Ciampolini, *Pitture senesi* cit., vol. I, pp. 27-28.
- 29) Si vedano rispettivamente A. Angelini, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, Siena 1998, pp. 155-173 e G. Parri, *Il fantasma della Pietà. La Madonna di Provenzano tra leggenda e realtà*, Siena 2010, p. 28.
- 30) M. Butzek, “Die Modellsammlung der Mazzuoli in Siena”, in *Pantheon*, 46, 1988, pp. 75-102 (in part. pp. 96-97); C. Sisi, in *La scultura. Bozzetti in terracotta, piccoli marmi e altre sculture dal XIV al XX Secolo*, catalogo della mostra di Siena, a cura di G. Gentilini e C. Sisi, Firenze 1989, vol. II, pp. 334-336.
- 31) Si veda la scheda di A. Bagnoli in *Duccio. Alle origini della pittura senese*, catalogo della mostra di Siena, a cura di A. Bagnoli, R. Bartalini, L. Bellosi, M. Laclotte, Milano 2003, pp. 258-260.

## Referenze fotografiche

Figg. 35, 47 : Copyright “Foto Lensini Siena”

Figg. 2, 3, 5, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44 : Su concessione del Ministero per i Beni e le attività culturali. Foto Soprintendenza B.S.A.E. di SIENA & GROSSETO

### 【附記】

本稿は、2011年7月4日にシエナ大学で開催されたシンポジウム「中世末期から近世にかけての枠づけられた像・形象的タベルナーケルム・祭壇ディスプレイ」における発表「起源／原作を体内化する——近世シエナにおけるく絵画タベルナーケルム」の原稿に加筆修正を施し、註と図版を付したものである（シンポジウムについては下図を参照）。なお本研究は、本学2010年度在外研究（a）（シエナ大学、2010年11月12日～2011年9月15日、研究課題「中近世イタリアにおける聖像崇拜の理論と実践」）による成果の一部である。



Università degli Studi di Siena  
Scuola di Specializzazione in Beni Storico Artistici  
Dottorato in Storia dell'Arte<sup>1</sup> Logos e Rappresentazione<sup>2</sup>  
Dottorato SUM

### *Immagini incorniciate, tabernacoli figurativi e mostre d'altare tra tardo medioevo ed età moderna*

Giornata di studi  
Collegio Santa Chiara, Aula meeting, 4 luglio 2011

11.30 Michele Bacci (Università di Siena)  
*La cornice come soglia del sacro*

12.00 Tomoo Matsubara (Seinan Gakuin University)  
*Il "quadro tabernacolo" a Siena in età moderna*

Pausa

15.00 Marianna Bellumori (Dottorato SUM)  
*Bild im Bild: origine e sviluppo dei tabernacoli per immagine  
in età moderna*

16.00 Alessandro Angelini (Università di Siena)  
*Conclusioni*

Dibattito