La giovinezza dorata di Sano di Pietro. Un nuovo documento per la 'Natività della Vergine' di Asciano

Maria Falcone

A Luciano Bellosi

Sono ormai passati più di sessant'anni da quando Alberto Graziani, in un intervento uscito postumo nel 1948, ma già compiutamente formulato e reso noto nel 1942, battezzò con il nome di 'Maestro dell'Osservanza' quell'anonimo pittore il cui corpus di opere era stato costituito sottraendo al catalogo di Stefano di Giovanni, detto il Sassetta, un consistente e omogeneo numero di dipinti 'rigoticizzanti' e riconosciuti come spuri, scalabili interamente nel secondo ventennio del Quattrocento, il più noto dei quali era il trittico conservato nell'omonima basilica di San Bernardino a Siena. L'operazione filologica, che aveva preso avvio seguendo le preziose indicazioni contenute in una nota di Roberto Longhi, davvero decisiva fra quelle a corredo dei Fatti di Masolino e di Masaccio, riuscì pienamente.2 Nasceva così un nuovo protagonista della stagione del Rinascimento senese, letto per lo più in parallelo con Masolino, al quale Graziani stesso sentiva la necessità di fornire una credibile identità anagrafica. Sappiamo dalla postilla di Longhi che lo storico dell'arte, scomparso prematuramente, era propenso a indicare il nome di Vico di Luca, pittore senese senza opere riconosciute la cui documentazione edita sembrava particolarmente calzante anche dal punto di vista cronologico.3 Come è noto, una parentesi pittorica così limitata nel tempo e le ragioni dello stile hanno fatto riflettere fin da subito, a datare dal lucido e acuto saggio di Cesare Brandi del 1949, sulla concreta possibilità di ricondurre quei dipinti, in cui la lezione del Sassetta era stata recepita con prontezza e intelligente adesione, all'insegna della qualità e non senza una discreta dose di originalità, sotto un nome ben noto alla storiografia senese: il prolifico e longevo Sano di Pietro (1405-1481), documentato fin dal 1428, ma la cui attività è conosciuta con certezza solo a partire dal polittico dei Gesuati del 1444, quando per l'appunto si arresta

il catalogo del 'Maestro dell'Osservanza'.4 Riusciva - e riesce tutt'ora a molti però difficile consentire che un maestro capace di sottili variationes compositive, di narrazioni accattivanti e affabulatorie, di far proprie le gamme cromatiche, preziose e chiare, vivide e intense, della migliore tradizione senese, del Sassetta del polittico dell'Arte della Lana e della 'Madonna Nivis', e dell'itinerante Gentile da Fabriano della 'Madonna dei banchetti' e dell' 'Adorazione dei Magi' (per tacere di certi rimandi all'Angelico o a Giovanni da Milano, per il tramite, però, di Gregorio di Cecco), di riproporre suggestive allusioni spaziose seppure mai pienamente rigorose, dopo un esordio così promettente avesse imboccato precocemente la via di un declino lungo e inesorabile, fino alla sua produzione finale: seriale, stantia, di sola industria e devozione.6

Non è mancata pertanto neanche la proposta di un nome alternativo a Sano di Pietro: quello del suo collaboratore senza opere Francesco di Bartolomeo Alfei, attivo dal 1453 al 1483 (1421-†1491/1494), che pareva lecito candidare a seguito delle conclusioni di una complessa e ponderosa ricerca archivistica, foriera di molte novità.7 La lettura, solo di recente emendata in maniera definitiva, di un passo della visita pastorale condotta nella pieve di Sant'Agata ad Asciano il 25 settembre del 1468, sembrava permettere di datare agli anni cinquanta del Quattrocento l'ascianese 'Natività della Vergine'(fig. 1), facendo avanzare, di conseguenza, l'intera cronologia del gruppo del 'Maestro dell'Osservanza'.8 In tal modo l'Alfei diveniva una sorta di alter ego, decisamente più raro e grato, di Sano di Pietro, ma le sue opere presunte, sebbene indubitabilmente belle e appaganti, perdevano di carica innovativa, finendo per essere le ultime testimoni del lento ripiegamento, ormai fuori tempo massimo, sui fatti pittorici che vent'anni prima erano all'avanguardia.9

Nel caso di Sano di Pietro, invece, non si può sottovalutare l'esistenza di opere che sembrano colmare stilisticamente lo jato temporale di appena un lustro e ricongiungere la sua produzione ancora sostenuta e qualitativamente convincente al gruppo di opere pacificamente riconosciuto al 'Maestro dell'Osservanza'. Se le 'Madonne' della Collezione Lehman, del Lindenau Museum di Altenburg o del Brooklyn Museum di New York possono ancora sostanzialmente essere additate come opere cerniera,10 ancor più esemplare è fra tutti il caso della tavola in San Cristoforo, ricostruito brillantemente da Wolfgang Loseries. Questi ha messo in luce l'aporia che il 'San Giorgio sauroctono' in San Cristoforo fosse assegnato alternativamente al 'Maestro dell'Osservanza' o Sano di Pietro, a seconda che si credesse o meno all'identificazione fra i due, quando le sue parti superstiti di predella, con storie rare del Santo, conservate presso i Musei Vaticani, venivano unanimemente riconosciute al ben noto pittore senese. Ne scaturiva la dimostrazione, tramite confronti stilistici assai eloquenti e attraverso l'argomento, decisivo e positivistico, dello studio dei punzoni, comuni a entrambi i maestri, del momento di grande prossimità stilistica e cronologica fra la pala di San Giorgio (post 1440-ante 1450) e il polittico dei Gesuati (1439-1444) e della conseguente 'trasformazione' graduale del 'Maestro dell'Osservanza' in Sano di Pietro.11

Senza ripercorrere ogni singolo, specifico contributo che fa parte della letteratura critica sull'argomento ed è ormai storia conosciuta, basterà ricordare come negli studi le due posizioni siano ancora contrapposte.12 Appariva piuttosto chiaro dagli interventi presentati alle due giornate di studi, svoltesi tra Siena e Asciano nel 2005, dove acceso era il dibattito fra quanti cercavano di dimostrare come ormai fossero maturi i tempi per porre fine all'esistenza del 'Maestro dell'Osservanza', sostituendovi la riscoperta di una giovinezza dorata di Sano di Pietro, e gli scettici che opponevano eminentemente ragioni di qualità, di ductus pittorico, di ispessimento e durezza dei contorni.13 Lo testimonia poi da ultimo, con la sua pluralità di voci, la lettura del catalogo dell'ultima mostra sul Rinascimento senese del 2010. E proprio quell'esposizione è stata, fra l'altro, una preziosa opportunità per godere della visione autoptica di molti brani pittorici, suddivisi tra il celebre pittore senese e l'anonimo maestro a cui era riconosciuta una personalità artistica autonoma, esibiti negli stessi spazi espositivi. In quell'occasione qualcuno avrà fatto ulteriori scandagli per verificare la tenuta dell'ipotesi di identificazione proposta per la prima volta, con una certa forza e ottime argomentazioni, da Brandi. Fino ad oggi, tuttavia, è mancata la prova decisiva che persuada tutti a integrare i due corpora. A differenza di analoghe vicende nella storia dell'arte in cui si è tardato a conoscere l'identità anagrafica di maestri anonimi, come il 'Maestro delle tavole Barberini' o il 'Maestro del Bambino Vispo', ma vi è poi stata un'adesione concorde da parte di tutta la critica, per il 'Maestro dell'Osservanza' la situazione sembra giunta a una impasse. Insomma, uno dei casi in cui è davvero auspicabile che un documento d'archivio contribuisca a sciogliere il nodo di Gordio.



 Sano di Pietro: 'Natività della Vergine' (1438-1439). Asciano, Museo civico, archeologico e d'arte sacra di Palazzo Corboli.

Recentemente le ricerche di Machtelt Israëls hanno permesso di guadagnare un margine temporale abbastanza certo e il probabile nome del committente per un'opera cardine nella produzione artistica dell'anonimo maestro, fra le più belle e significative del suo catalogo, ritenuta un tempo uno dei capolavori del Sassetta: la già menzionata 'Natività della Vergine' proveniente dalla pieve di Sant'Agata, ad Asciano, e ora esposta nel Museo di Palazzo Corboli.14 Siamo infatti a conoscenza, sulla base di un atto notarile rogato in Asciano il 18 ottobre del 1439, che, circa un paio di anni prima, il pievano Matteo di Giovanni si era fatto carico di costruirvi una cappella, a questa data ormai edificata.15 Dobbiamo le informazioni alla controversia giudiziaria che prese avvio per le inadempienze del pievano, il quale non aveva ancora provveduto, nonostante l'impegno assunto, a dotarla dei diciassette fiorini promessi.16 La visita pastorale del 1468, già menzionata, permette con certezza di individuare nella cappella di recente costruzione quella intitolata alla Natività della Vergine, la quarta a essere visitata a partire dall'altare maggiore, e di ricondurre al breve lasso di tempo in cui venne eretta - forse come semplice struttura in muratura di cui, nella chiesa romanica, non resta più traccia - anche l'esecuzione della pala oggi in Palazzo Corboli.17 Acquisite queste importanti certezze documentarie, i nuovi estremi cronologici, così fissati fra il 1437 e il 1439,18 si vanno ad aggiungere a quelli della più antica 'Pietà' ex Serristori, nella collezione del Monte dei Paschi, sicuramente databile tra il 1432 e il 1433.19 Invece il problematico 1436 dell'iscrizione dipinta sullo zoccolo del trittico dell'Osservanza, oltre che come plausibile terminus post quem per l'esecuzione del dipinto, sarà piuttosto da intendere come l'anno di fondazione della cappella.20

In realtà la traccia documentaria seguita dalla Israëls ha un parallelo a livello istituzionale in tre lettere inviate dal Concistoro senese. Infatti, dopo un'ulteriore ricerca d'archivio, nel registro copialettere del primo semestre del 1437, al giorno 20 marzo, secondo lo stile senese ab incarnatione, si trova memoria della nomina ufficiale di Matteo di Giovanni a rettore della pieve, in seguito all'elezione da parte dell'intera comunità di Asciano – il cui ruolo di patrono della chiesa di Sant'Agata è ribadito a chiare lettere nel 1393 e nuovamente nel 1469 - e alla ratifica del vicario generale del vescovo aretino, Bartolomeo da Cortona.21 Questo permette di restringere di un altro anno sia la forbice cronologica dell'edificazione della cappella, sia – ed è ciò che più conta – quella di esecuzione del dipinto, realizzato subito dopo quella data che, riportata allo stile moderno, diventerà 20 marzo 1438. Sfogliando poi il registro del secondo semestre del 1439, sotto il giorno 12 novembre si legge la richiesta del Concistoro indirizzata al vescovo di Arezzo affinché unisca alla chiesa di Sant'Ippolito, nei pressi di Asciano, la cappella della pieve da poco edificata e dotata da Matteo di Giovanni "in consolationem ascianensium et commodum et honorem dictarum ecclesiarum".22 Voltate poche carte giunge infine, auspicabile quanto inaspettata, la scoperta del nome del pittore che, con ogni probabilità, per vedere esaudita fino in fondo la propria legittima richiesta di pagamento per il lavoro svolto, dovette rivolgersi direttamente al Concistoro. Nella missiva, di cui è riportato il sunto sotto il giorno 26 dicembre 1439, viene rivolta preghiera al vescovo di Arezzo affinché ordini al solito pievano di saldare il residuo del compenso pattuito fra questi e Sano di Pietro per la tavola dipinta dal maestro senese per la cappella costruita nella pieve di Asciano. Al rettore di Sant'Agata, già rivelatosi inaffidabile nell'adempiere ai propri obblighi, che non si era poi smentito al momento di saldare il conto a un giovane Sano di Pietro, allora davvero nel suo stato di grazia, dobbiamo riconoscenza per aver tenuto costantemente fede alla propria indisciplinata condotta, rendendosi protagonista di alcune carte contenute nelle imbreviature notarili e nella corrispondenza concistoriale, che hanno permesso così di scoprire l'identità del pittore.

Queste essenziali ma inequivocabili righe, vergate in limpida grafia, sembrano chiudere e suggellare le vicende della cappella intitolata alla Natività della Vergine e risolvere il problema dell'identità del 'Maestro dell'Osservanza', sul quale possiamo intonare finalmente il De profundis.

Se la querelle sull'identificazione trova qui, credo, la sua risoluzione, rimangono comunque aperte alcune questioni, in primis il vuoto di opere che ancora permane fra l'iscrizione di Sano nel "Ruolo dei pittori" nel 1428, a cui segue, l'anno successivo, l'incarico di dipingere d'azzurro e d'oro il fonte battesimale senese,²² e la 'Pietà con San Sinibaldo e Peter Volckamer'. Fra quest'ultima e la pala di Asciano si collocano coerentemente i trittichetti delle collezioni del Monte dei Paschi e Chigi Saracini, insieme al tondo con la testa d'angelo pubblicato da Graziani.²⁴ Fra il 1432-33 e il 1438-39 il passaggio non

appare periglioso, nonostante muti il registro linguistico dal tragico al solenne con lo spettro dei debiti figurativi - e sebbene i volti delle figure muliebri al centro della 'Natività della Vergine' già sembrino prefigurare, per la forte somiglianza, quello della 'Madonna con il Bambino' del pannello centrale del polittico per i Gesuati del 1444.25 Facilmente esperibili sono i confronti fra le storie della sua predella, di una esecuzione pittorica ancora freschissima e liquida, conservate al Louvre, e le cimase con il 'Congedo degli Apostoli', la 'Dormitio Virginis' e il 'Funerale della Vergine' che coronavano certamente il pentittico di Asciano. Il trittico di Manno di Orlando, ancora così memore, nella figurazione centrale, della 'Madonna della Neve' di Stefano di Giovanni, probabile maestro di Sano, verosimilmente lo segue a stretto giro.26 Non credo infatti si possano frapporre troppi anni fra il vecchio 'San Gioacchino' seduto a conversare in attesa di notizie e il 'Sant'Ambrogio' - lo stesso tipo di vecchio -, seppure la pittura che punteggia di grumi la barba filamentosa del primo sembra divenire più compatta, modellandone i ciuffi in onde sinuose, con una più larga pennellata, nel secondo. Le bellissime 'Storie di Sant'Antonio Abate' hanno subito le più ampie oscillazioni di datazione oltre a quelle di paternità, come accade spesso ai casi più controversi,27 ma dovrebbero trovare la più razionale collocazione verso il 1440, in parallelo con il Sassetta del polittico di Borgo San Sepolcro (1437-1444). Il polittico della Passione sembrerebbe assumere così il carattere di snodo fra queste tavolette e la produzione successiva di Sano.28 Valgono a dimostrarlo, ad esempio, i confronti fra lo scorcio in cui è raffigurato 'Sant'Antonio battuto dai diavoli', il 'San Francesco stigmatizzato' ex collezione De Carlo, acquisito per la Pinacoteca Nazionale di Siena nel 2003, e il 'Beato Colombini' nel Polittico dei Gesuati.29 Così pure la figurina di San Paolo nel pala dalla chiesa di San Maurizio, il medesimo del pilastro laterale destro del polittico dei Gesuati, ha nel volto le stesse fattezze del 'Sant'Antonio tentato'.

Dopotutto, una certa difficoltà nel datare i dipinti di Sano di Pietro sembra una costante che si manifesta anche nella sua attività posteriore. Dovendo fare i conti con la sua involuzione rispetto alla gioventù e alla prima maturità, più che immaginare una compagnia di artisti, riuniti nella sua bottega come comprimari, ³⁰ è forse più appropriato pensare a un maestro che abbia dato il meglio di sé nei suoi primi quarant'anni e che, una volta affermatosi, accomodandosi su formule facili e ben collau-

date, abbia delegato a una folta bottega. Così si spiegherebbe la quantità impressionante di dipinti, sparsi in ogni angolo sperduto di mondo, che possono essere ricondotti alla sua maniera (e che comunque necessiterebbero di una bonifica).

Non sarà un caso se nella chiesa di San Cristoforo si trovano sia lo scomparto superstite con il Santo omonimo, sia la pala di San Giorgio, i cui termini post quem per l'esecuzione sono separati dall'intervallo temporale di un decennio, mentre quella soppressa di San Maurizio accoglieva il trittico per l'altare dedicato ai Santi Girolamo e Ambrogio (post 1436), vale a dire la pala oggi all'Osservanza, e quello di Santa Lucia - dunque la stessa tipologia di dipinto - datato 1447. Quale significato dare dunque al fatto che, a distanza di non molto tempo, sono presenti nelle stesse chiese due opere di Sano di Pietro se non l'importanza notevolissima di questo maestro - che ancora nel 1462 sarà chiamato a decorare uno degli altari nel duomo di Pienza a fianco di Giovanni di Paolo, Matteo di Giovanni e il Vecchietta - e il carattere di norma, ma forse persino di status symbol, che avevano assunto i suoi dipinti a Siena? E già potremmo immaginare quanto richiedevano, in tempi leggermente diversi, Nicola di Corbino e Mariano di Pace, committenti rispettivamente della pala di Santa Lucia e dell'altra a cui doveva appartenere il 'San Cristoforo': "Vorremmo una tavola come quella che hai fatto per il pizzicagnolo Manno di Orlando e per il canonico Giorgio Tolomei".

Il giro di boa di Sano di Pietro sembrerebbe compiersi piuttosto presto, fra il 1445 e il 1450. Al primo estremo risale il compimento della prestigiosissima commissione per l'affresco con l''Incoronazione della Vergine' in Palazzo Pubblico, iniziato da Domenico di Bartolo poco prima che la morte lo cogliesse, mentre a cavallo della metà del secolo, fra il 1448 e il 1452, cade l'esecuzione della predella per la pala della cappella dei Signori di Simone Martini.31 In quel torno di anni sembrano bruciarsi tutte le energie mentali più vitali e immaginative del pittore e da allora in poi non ci saranno più molte sorprese ad attenderci fra una 'Madonna col Bambino' e l'altra.

Appendice documentaria

I registri copialettere del Concistoro nn. 1650 e 1653, conservati all'Archivio di Stato di Siena, sono entrambi codici cartacei legati in pergamena. Il primo consta di 74 carte, numerate solamente fino a carta 42 a penna e in grafia moderna (le carte 30v e 41v sono invece segnate a lapis). Sul frontespizio, in grafia antica, si legge: "Kalendas lanuarii 1437. Regi-

strum cancellarie Senarum pro tempore sex mensium inchoatorum kalendas Ianuarii MCCCCXXXVII indictione prima et terminatus die ultima Iunii MCCCCXXXVIII et eadem indictione. Berti liber XXI", a cui è stato aggiunto a lapis in grafia moderna: "Dal 1 gennaio 1437 al 30 giugno 1438. Poiché lo stile senese computa l'anno ab incarnatione", tutto il registro va datato all'anno 1438. Il secondo registro conta 64 carte senza numerazione. Sul frontespizio si legge: "Kalendas Iulii 1439. Registrum cancellarie senensis pro tempore sex mensium incohatorum kalendas iulii MCCCCXXXVIIII indictione secunda et terminatum kalendis ianuarii eiusdem anni sed indictione tertia. Berti Liber XXIIII" e segue in grafia moderna a lapis: "Dal 1° luglio 1439 a 31 dicembre 1439".

Nel trascrivere i seguenti documenti si è introdotta l'interpunzione moderna, sciolto le abbreviazioni, adottato le parentesi quadre per le integrazioni e le note d'apparato editoriale. L'anno è indicato secondo lo stile moderno.

Abbreviazioni ASS: Archivio di Stato di Siena

 Matteo di Giovanni prende formalmente possesso della pieve di Sant'Agata di Asciano. ASS, Concistoro 1650, c. 30v, alla data 20 marzo 1438

[...]

Die XX martii [1438]

Ser Matheo Iohannis de Asciano concessa est licentia intrandi et aprehendendi tenutam ecclesie seu plebis Sancte Agate de Asciano, commitatus nostri et dyocesis Aretine, vigore electionis de eo facte per comunitatem et homines de Asciano, patronos dicte plebis, et confirmationis deinde facte per venerabilem virum dominum Bartholomeum de Cortonio, vicarium generalem Reverendi patris domini episcopi Aretini. Et havuit litteram in plena forma.

[...]

 Il pittore Pietro di Giovanni Ambrosi è inviato al cassero di Massa Marittima.
ASS, Concistoro 1650, c. 30v, alla data 20

marzo 1438

[...]

Pietrus Iohannis Ambrosii pictor missus est ad cassarum Masse loco Laurenti magistri Marci, qui habuit licentiam a consilio populi quod mitteret concambium, et habuit litteram ad castellanos Masse quod reciperetur et etiam quod Baptistas rediret.³²

[...

 Il Concistoro scrive al vescovo di Arezzo perché unisca la chiesa di Sant'Ippolito, nei pressi di Asciano, alla cappella della pieve di Asciano dotata dal pievano Matteo.

ASS, Concistoro 1653, alla data 12 novembre 1439

[...]

die XII novembris [1439]

Episcopo Arretino scriptum fuit rogando quod velit unire ecclesiam Sancti Ypoliti, prope Ascianum, capelle plebis Asciani dotate a plebano dicte plebis, videlicet domino Mattheo, in consolationem ascianensium et commodum et honorem dictarum ecclesiarum. Et, si non contentaretur de hoc, adminus uniat plebi. Recomendando plebanum predictum quantum potuit.

[....]

4. Il Concistoro prega il vescovo di Arezzo affinché ordini al pievano di Asciano di saldare il pittore Sano di Pietro per la tavola della cappella costruita nella pieve di Asciano. ASS, Concistoro 1653, alla data 26 dicembre 1439

[...]

die XXVI [decembris 1439]

Episcopo Arretino scriptum est orando quod iubeat satisfieri Sano Pietri, pictori de Senis, a plebano Asciani de residuo mercedis, inter eos convente [segue cassato inter eos], pro pictura tabule capelle edite in Plebe Asciani per dictum plebanum.

[...]

5. Il pittore Sano di Pietro, per conto di suo padre, e il conciatore di pelli Jacopo Giusti, entrambi senesi, promettono di attenersi per tutto il mese di febbraio al giudizio dei due periti di parte: l'orafo Simone di Pietro del Panziera e Antonio Nicolacci Terocci.

ASS, Notarile 345, c. 168 r e v, alla data 9 febbraio 1439 [1440]

In nomine Domini amen. Anno ab incarnatione MCCCCXXXVIIIIo, indictione IIIa, die martis VIIIIo tempore pontificatus de quo supra. Magister Sanus, filius et procurator Pietri, pictor de Senis, dicto procuratorio nomine pro quo ad cautelam de rato promisit et cetera, ex una parte, et Iacobus Iusti, aluptarius de Senis, ex altera parte, de ipsorum comuni concordía et remiserunt et compromiserunt in Simonem Pietri del Panziera aurificem, electum per dictum magistrum Sanum, et Antonium Nicolacci Teroccii, electum per dictum Iacobum, tamquam in eorum arbitros et arbitratores, de jure et de facto, de jure tantum et de facto tantum, omnem litem, causam questionem et controversiam quam habent vel habere possunt, dictis nominibus ex quacumque causa. Dantes et concedentes dictis nominibus dictis eorum arbitris et arbitratoribus plenam licentiam laudandi de jure // et de facto, citatis partibus et non citatis, servatis solemnitatibus juris et non servatis. Et promiserunt sibi ad invicem inter se attendere presens compromissum et laudum inde ferendum sub pena quinquaginta florenorum. Quam penam pars non observans parti observanti dictis nominibus dare et solvere promisit et cetera, et dicta pena et cetera, cum refectione damnorum et cetera. Pro quibus et cetera obligaverunt et cetera. Renuntiaverunt et cetera. Iuraverunt et cetera cum guarantisia et cetera. Quod compromissum voluerunt durare per totum presentem mensem.

Actum Senis in apoteca notariorum coram ser Fabiano Antonii et ser Francisco Iohannis Mei notariis civibus Senarum testibus.

Ego Peruccius Pauli notarius scripsi.33

[Contributi] 31

Mi preme esprimere gratitudine a Roberto Bartalini per i suoi preziosi consigli nella fase di redazione del testo. Grazie ad Alessia Zombardo, che ha gentilmente ricontrollato con me i documenti, ad Anna Bogo, a Gaetano Greco e a Evelina Saltarel·li. Sono infine grata ad Aldo Galli e Alessandro Angelini, prodighi di importanti suggerimenti, a Renato Pennisi che mi sostiene con grande affetto. Un pensiero particolare va a Vincenzo Farinella che, per primo, mi ha fatto conoscere il 'Maestro dell'Osservanza' e le tavolette con le 'Storie di Sant'Antonio Abate', nelle illustrazioni del catalogo della mostra di New York.

 Alberto Graziani, Il Maestro dell'Osservanza, in 'Proporzioni', II, 1948 (testo della conferenza tenuta all'Istituto tedesco di Storia dell'Arte di Firenze il 17 febbraio 1942), pp. 75-87.

2) Roberto Longhi, Fatti di Masolino e di Masaccio, in 'La Critica d' Arte', V, 1940, pp. 145-191, in particolare note 5 e 26, pp. 150, 181 (ora in Opere complete di Roberto Longhi, vol. VIII, Firenze 1975, p. 60, n. 26); John Pope-Hennessy, Sassetta, London 1939, p. 60, e Idem, Rethinking Sassetta, in 'The Burlington Magazine', XCVIII, 1956, pp. 364-370.

3) R. Longhi, Postilla (ad A. Graziani, Il Maestro cit., in 'Proporzioni', II, 1948, pp. 87-88); J. Pope-Hennessy, *Rethinking* cit., p. 370. La proposta è stata in un primo momento accolta da Alessandro Angelini, in Sassetta e i pittori toscani tra XIII e XV secolo, a cura di Luciano Bellosi e Alessandro Angelini, catalogo della mostra, Palazzo Chigi Saracini 1986, Firenze 1986, pp. 43-46; Keith Christiansen, in La pittura senese nel Rinascimento 1420-1500, a cura di K. Christiansen, Laurence B. Kanter e Carl B. Strehlke, catalogo della mostra di New York, 1988-1989 (trad. italiana, Cinisello Balsamo 1989, p. 114). Per i documenti su Vico o Ludovico di Luca si veda: Ettore Romagnoli, Biografia cronologica de' bellar-tisti senesi, ante 1835, edizione stereotipa, Firenze 1976, IV, p. 335; Gaetano Milanesi, Documenti per la storia dell'arte senese, Siena 1854-56, I, p. 48; Scipione Borghesi, Luciano Banchi, Nuovi documenti per la storia dell'arte senese, Siena 1898, pp 138, 165-166; J. Pope-Hennessy, Sassetta cit., p. 137, nota 49; Ubaldo Morandi, Documenti, in Palazzo Pubblico di Siena. Vicende costruttive e decorazione, a cura di Cesare Brandi, Milano 1983, p. 426, n. 331, e Gabriele Borghini, La decorazione, ibidem, p. 228, con le aggiunte di Machtelt Israëls (Sassetta's Madonna della Neve. An image of patronage, Leiden 2003, nota 75, p. 29), che fa notare come dai lavori affidatigli Luca emerga quale pittore di minore statura rispetto a quanto ci aspetteremmo. La sua qualità di pittore artigiano è restituita con chiara evidenza anche dall'incarico di decorare il solo baldacchino per la 'Madonna dei Notai', detta poi anche 'Madonna dei banchetti', l'opera che Gentile da Fabriano, su incarico della corporazione dei Giudici e dei Notai di Siena, eseguì per la facciata del loro palaz-zo in Piazza del Campo, fra il giugno del 1423 e il 1425. La vicenda di questo dipinto, andato purtroppo distrutto due secoli fa e di cui ancora ignoriamo la natura – se fosse cioè un polittico su tavola o piuttosto un affresco in forma di falso polittico -, e dei rapporti intercorsi fra Gentile e Jacopo della Ouercia, è ricostruita nella sua interezza da Gabriele Fattorini, Gentile da Fabriano, Jacopo della Quercia and Siena: the 'Madonna dei banchetti', Burlington Magazine', CLII, 2010, pp. 152-161, in particolare pp. 152-153, 160-161, nota 7, p. 153, e note 50-53, pp. 160-161.

4) Cesare Brandi, Quattrocentisti Senesi, Milano 1949, pp. 69-87 (ma già nella sua Introduzione alla pittura senese del primo Quattrocento, in 'La Rassegna d'Italia', I, n. 9, 1946, pp. 26-37: 31, in particolare p. 31), e Bernard Berenson, Sassetta, un pittore senese della leggenda francescana, Firenze 1946, p. 52 e p. 60. Una biografia chiara e sintetica di Sano di

Pietro è compilata da Gianluca Amato, in Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento, a cura di Max Seidel, catalogo della mostra, Siena, 26 marzo-11 luglio 2011, Milano 2010, p. 622. Per il politico dei Gesuati cfr. Annamaria Guiducci, in Da Jacopo della Quercia cit., pp. 278-279, n. C.37.

5) Si veda la precedente nota 3.

6) R. Longhi, Opere cit., p. 47, n. 5, per i riferimenti culturali individuati specialmente nella 'Pietà' ex Serristori. Già Graziani aveva scartato l'opzione Sano di Pietro giovane, dopo averne fatto un rapido bilancio mentale dell'opera e della personalità, per il concetto, un po' troppo positivistico, che non ammette un inizio di carriera folgorante seguito da una rapida decadenza. Tanto più che la tavoletta di Biccherna n. 27 dell'Archivio di Stato di Siena, datata 1444, con un 'San Michele arcangelo', fiammeggiante e dinamicissimo nel suo dinoccolamento in naturale (già dato a Giovanni di Paolo da Luigi Dami, Siena e le sue opere d'arte, Firenze 1915, p. 42, e dubitativamente a Sano di Pietro da J. Pope-Hen-nessy, Giovanni di Paolo, London 1937, p. 155), inclusa com'era nel ristretto catalogo del 'Maestro dell'Osservanza' a chiuderne l'attività - secondo Graziani - in piena coerenza, confrontata con il polittico dei Gesuati costituiva uno sbarramento invalicabile per l'identificazione con Sano di Pietro, a meno di ammettere nel pittore una vera schizofrenia stilistica. Di quest'opera, adesso assegnata al 'Maestro dei monocromi di Monticiano' (Luciano Bellosi, La tavoletta di Gabella del 1444, il 'Maestro dei monocromi di Monticiano' e un probabile modello perduto di Ambrogio Lorenzetti, in 'Prospettiva', 100, 2000, pp. 36-40), si ha un aggiornamento nella scheda di Elena Carrara in Da Jacopo della Quercia cit, pp. 572-573 n. G.26). In realtà già Brandi (Quattrocentisti cit., nota 61, p. 199, che ridimensionava di molto la tavoletta del 1444) dimostrava come l'identificazione non fosse affatto impossibile, smascherando le debolezze del 'Maestro dell'Osservanza', propenso a percorrere facili scorciatoie spaziose, banalizzando le riletture masaccesche di Sassetta. Quella sorta di 'impigrimento' figurativo, allora già in nuce, poteva ben condurre, di decennio in decennio, al declino del Sano di Pietro, devoto e stereotipo, dell'ultima produzione: un punto di non ritorno fissato da Brandi al 1450. Nettamente contrari a questa identificazione sono Enzo Carli (Sassetta e il Maestro dell'Osservanza, Milano 1957, pp. 89-121, e Idem, A "Resurrection" by the Master of the Osservanza, in 'The Art Quarterly', XXIII, 1960, pp. 332-340), Michel Laclotte, Sassetta, le maître de l'Observance et Sano di Pietro. Un problème criti-que, in 'L'information d'histoire de l'art', V, 1960, pp. 47-53, in particolare pp. 49-53, nota 3; Daniele Benati, Maestro dell'Osservanza e Sano di Pietro in Il gotico a Siena, Miniature pitture oreficerie oggetti d'arte, catalogo della mostra di Siena, Firenze 1982, pp. 393-398, 401 (ma Miklós Boskovits, nella recensione a quella mostra, guardava con favore a quella proposta [Il gotico senese rivisitato: proposte e commenti su una mostra, in 'Arte cristiana', LXXI, 698, 1983, pp. 259-276, in particolare p. 267 e nota 41, p. 274], poi accolta pienamente [Miklós Boskovits, David Alan Brown, Italian Paintings of the Fif-teenth Century. The Collections of the National Gallery of Art. Systematic Catalogue. National Gallery of Art, Washington, New York 2003, pp. 479-495, 612-621]); K. Christiansen, in La pittura senese cit., pp. 31-34 e 113-150, che, reputando Vico di Luca il più verosimile candidato, crede a una "compagnia" di pittori ove lavorassero almeno in una certa fase sia il "Maestro dell'Osservanza' che Sano di Pietro. Possibilisti sono invece Angelini, in Sassetta cit., p. 46, e M. Israëls, Un segno di alleanza: la Natività della Vergine del Maestro dell'Osservan za (1437-1439), in Capolavori ritrovati in terra di Siena, Cinisello Balsamo 2005, p. 21, che giudicano la partita, da giocare comunque fra queste due personalità, ancora aperta. Angelini stesso ha poi aderito definitivamente alla tesi identificativa del 'Maestro dell'Osservanza' in Sano di Pietro negli atti del convegno su Cesare Brandi, mettendo in luce come. fra i meriti del volume brandiano Quattrocentisti senesi, sia senz'altro da annoverare quella sua pioneristica idea (cfr. Teoria ed esperienze dell'arte, Atti del convegno di Siena 12-14 novembre 1998, Cinisello Balsamo 2001, pp. 159-160). Convinto assertore che Sano di Pietro giovane e il 'Maestro dell'Osservanza' siano invece due personalità ben distinte è Gaudenz Freuler, che ha recentemente ribadito la sua posizione a proposito di quattro miniature ritagliate da un antifonario agostiniano (cfr. G. Freuler, in Da Jacopo della Quercia cit, pp. 260-262, n. C 32). Pur ammettendo che di Sano miniaturista, sempre davvero egregio in questa specialità, sono pervenuti solo esempi tardi, il pittore non attingerebbe mai al livello qualitativo del 'Maestro dell'Osservanza'

7) Cecilia Alessi, Piero Scapecchi, Il 'Maestro dell'Osservanza'': Sano di Pietro o Francesco di Bartolomeo?, in 'Prospettiva', 42, 1985, pp. 15, 29-33 (con gli indubitabili pregi della ricostruzione della fitta rete di committenza), e ancora Cecilia Alessi, in Restauri 1983-1988, catalogo della mostra presso la Pinacoteca Nazionale di Siena, settimana dei beni culturali e ambientali, dicembre 1988, Siena 1988, cat. nn. 5-6, pp. 20-27, ed Eadem, Il muovo Museo tra dispersioni, conferme e scoperte, in Palazzo Corboli. Museo d'arte sacra, a cura di Cecilia Alessi, Siena 2002, pp. 74-76, 138-141.

8) Si tratta della dichiarazione resa dall'allora pievano di Sant'Agata, Matteo di Angelo, al vescovo Lorenzo Acciaioli circa la fondazione e dotazione della cappella della Natività della Vergine. Alessi e Scapecchi (Il 'Maestro dell'Osservanza' cit., pp. 14-15) hanno creduto di poterla attribuire allo stesso Matteo d'Angelo, fraintendendo la posizione di un avverbio, ma Alessandro Angelini (Antichi Maestri pittori. 18 opere dal 1350 al 1520, catalogo della mostra della Galleria Gallino, Torino, 9-24 aprile 1987, Torino 1987, fascicolo 13, e Idem, Antichi Maestri pittori. Quindici anni di studi e ricerche, catalogo della mostra, Torino, 6 ottobre-18 dicembre 1993, a cura di Gianni Romano, Torino 1993, cat. 18, pp. 118-121), ha tempestivamente contestato la conseguente cronologia ritardata dell'intera opera del maestro. Macthelt Israëls (Un segno di alleanza cit., pp. 16-22, e nota 12, p. 25) ha poi inequivocabilmente dimostrato, incrociando altre prove d'archivio, come diremo più avanti, che si trattò invece del predecessore, il rettore Matteo di Giovanni.

9) L'Alfei, inaugurando dunque la propria carriera pittorica con la riabilitata tavoletta di Biccherna del 1444 con 'San Michele arcangelo', avrebbe avuto come punto di partenza il polittico di Borgo San Sepolcro del Sassetta e, dialogando con le prime opere note di Sano di Pietro, sarebbe giunto a partecipare degli esiti luministici della 'Madonna' di Senigallia di Piero della Francesca con il 'Redentore' della collezione Cini di Venezia. Quale ulteriore referto d'archivio è portato il documento del 1450 per un "drapelone di setta messo a oro" realizzato per l'Opera del Duomo di Siena dall'Alfei. Nei 'San Girolamo' e 'Sant'Antonio Abate', conservati presso il Museo Archeologico e d'Arte della Maremma, vi è la proposta di individuare l'opera a due mani di Francesco e Sano come prova provata della loro collaborazione, autori rispettivamente dei due scomparti di polittico, che invece spettano al solo Sano (C. Alessi, Il nuovo Museo cit., pp. 138-140, ed Eadem in, La cattedrale di San Lorenzo a Grosseto. Arte e storia dal XIII al XIX secolo, catalogo della mostra di Grosseto. 29 giugno - 29 settembre 1996, Fortezza medicea, Cassero senese, Milano 1996, pp. 133-134, cat. 9).

10) Andrea De Marchi (Maestro dell'Osservanza (Sano di Pietro?), Lamento della Vergine sul Cristo deposto, il donatore Peter Volckamer, San Sinibaldo, in La sede storica del Monte dei Paschi di Siena. Vicende costruttive ed opere d'arte, a cuta di Francesco Guerrieri, Luciano Bellosi, Giuliano Briganti e Pietro Torriti, Firenze 1988, pp. 298-302) invece metteva in guardia dal servirsi di queste tavole in quanto gli sembravano "piuttosto pertinenti all'a-

spetto sicuro di Sano di Pietro nel 1444". A questo proposito, si notino però, ad esempio, le oscillazioni cronologiche e attributive fra il catalogo 'canonico' del 'Maestro dell'Osservanza' e quello di Sano di Pietro della 'Madonna' di Altenburg, ripercorse con acribia da Wolfgang Loseries, in Maestri senesi e toscani nel Lindenau-Museum di Altenburg, catalogo della mostra a cura di Miklós Boskovits con la collaborazione di Johannes Tripps, Siena, Complesso mu-seale del Santa Maria della Scala, 15 marzo-6 luglio 2008, cit., pp. 138-140, n. 24.

11) Wolfgang Loseries, La pala di San Giorgio nel-la chiesa di San Cristoforo a Siena: Sano di Pietro o 'Maestro dell'Osservanza'?, in 'Prospettiva', 49, 1987, pp. 61-74. K. Christiansen (in La pittura sene se cit., 1989, pp. 31-34, che spinge l'attività del 'Maestro dell'Osservanza' fino al 1450) pensava a due personalità artistiche ben distinte, ripartendo l'opera fra i due maestri uniti da una stretta collaborazione, in un ruolo paritetico, all'interno della stessa

12) Per un compendio rapido ma efficace si veda anche la scheda su Sano di Pietro compilata da Wolfgang Loseries, in Maestri senesi cit., p. 123.

13) Il convegno, Sano di Pietro: qualità, devozione e pratica nella pittura senese del Quattrocento, fu otganizzato in occasione del sesto centenario della nascita del pittore. Gli atti, in corso di stampa, sono a cura di Alessandro Angelini, Gabriele Fattorini, Anna Maria Guiducci e Wolfgang Loseries.

14) Francesco Brogi (Inventario generale degli o getti d'arte della provincia di Siena [1862-1865], Siena 1897, p. 12), nel 1865, la vedeva sull'altar maggiore di Sant'Agata.

15) ASS, Notarile 332, 18 ottobre 1439, foglio sciolto senza numerazione. Testualmente si legge "iam sunt duo annos vel circa"

16) ASS, Notarile 332, 18 ottobre 1439, foglio sciolto senza numerazione. Reclamano il rispetto degli accordi i tre priori del comune di Asciano e detentori del patronato della pieve, Giovanni Pasquini, Andrea di Bartolo, Giovanni di maestro Pietro, e il notaio Benciviene di Maestro Angelo. Il documento è preceduto da un altro, con la medesima segnatura archivistica e anch'esso non numerato, nel quale è registrata la transazione economica con cui Matteo di Giovanni vende due botteghe in Piazza del Campo a Siena per la dote della cappella, per cui cfr. M. Israëls, Un segno di alleanza cit., p. 16 e note 9-11 a

 Il passo della visita pastorale è in Alessi e Sca pecchi, Il 'Maestro dell'Osservanza' cit., p. 15; M. Israëls, Un segno di alleanza cit., nota 12 a p. 25. Esiste in verità una visita pastorale del 13 luglio 1596 che descrive gli altari procedendo in senso inverso rispetto alla precedente ma nulla aggiunge alla nostra conoscenza (cfr. M. Israëls, Un segno di alleanza cit., nota 15 a p. 25). La tavola ha subito diverse oscillazioni cronologiche: intorno alla metà de-gli anni trenta, fra il 1432 e il 1436 per Brandi per i riferimenti a Sassetta, Gentile e Angelico; ante 1430 prima dell'intervento di Graziani (che proponeva invece il 1430-33); fino al 1442 di Angelini e addirittura ai primi anni cinquanta di Alessi e Scapecchi. La Israëls, tenendo conto dell'angolazione prevista dall'organizzazione prospettica del dipinto, che presuppone una visione da destra, ipotizza una collocazione nella parete meridionale della navata (Un segno di alleanza cit., p. 18 e nota 15 a p. 25), ma in un secondo momento (in Da Jacopo della Quercia cit., pp. 152-153, n. B.3), considerando la fonte luminosa prevista per il quadro, proveniente anch'essa da destra, crede piuttosto che si trovasse nell'absidiola a sinistra dell'altare maggiore – ove poteva opportunamente ricevere la luce dalla parete meridionale della cappella maggiore - che conserva lacerti di affreschi trecenteschi raffiguranti anche un''Assunzione della Vergine', congruo completamento del programma iconografico.

18) La Israëls, credo prudenzialmente, ha infatti pre-

ferito mantenere un po' più ampi i termini della datazione. Spetta ancora alla studiosa il merito di aver lumeggiato in maniera esauriente gli antichi legami che, nei suoi trascorsi storici, avevano unito tenacemente il comune di Asciano alla città di Siena, come pure la forte consonanza culturale che ne rinsaldava i rapporti di fedeltà. Sembra confermarlo l'indagine puntuale delle scelte iconografiche adottate per la 'Natività della Vergine', il cui programma mariano si richiama, compendiandoli, ai maggiori cicli pittorici, sia perduti che superstiti, dedicati alla Madonna fin dalla 'Maestà' di Duccio (ma ancor prima, diremmo, dalla vetrata dello stesso Duccio). Ouanto Siena considerasse Asciano, che spiritualmente ricadeva sotto la diocesi aretina (come è avvenuto fino in tempi recenti), ben più che una propria appendice ma anzi una sua vera estensione territoriale e politica, avendo concesso ai suoi abitanti la cittadinanza senese fin dal 1369 (cfr. Alfredo Liberati, Asciano, in 'Bullettino senese di storia patria', VIII, 1937, pp. 304-305, 315-316), lo si misura con grande chiarezza in tutta la documentazione storica. Sembra pertanto assai credibile che nel volto, così ben riconoscibile, del vecchio barbato a colloquio con San Gioacchino si debba leggere il ritratto dell'imperatore Sigismondo. Infine, la Israëls (Un segno di alleanza cit., pp. 16, 18-20, 22) esclude dalla ricostruzione della pala di Asciano il 'San Giovanni Battista' già in collezione di Perkins (bellissimo e neotrecentesco, quasi un 'Maestro di Figline' redivivo, confluito nella ricostruzione del polittico della Passione, per cui cfr. A. De Marchi, in Da Jacopo della Quercia cit., pp. 272-275, n. C.35), proposto come laterale da Henk Van Os, Sienese Altarpieces: 1215-1460, II, Gröningen 1990, pp. 111-112 fig. 105) per le misure troppo am-pie, il 'Sogno di Giuseppe' della collezione Marco Grassi di New York e l''Assunzione della Vergine' di collezione privata (il primo come frammento di predella, il secondo come cuspide del pannello centrale, per cui cfr. K. Christiansen, in La pittura senese cit., pp. 137-140) e il 'Cristo nel sepolcro con la Vergine San Giovanni dolenti' del Musée des Beaux-Arts di Digione (il cui punto di stile è prossimo a quello della 'Natività della Vergine' ma, credo, un po' precedente), proposto come parte centrale della predella da Pope-Hennessy (Sassetta, cit., pp. 63, 90, nota 23; E.P. Georgel, Le musée des Beaux-Arts de Dijon, Dijon 1985, p. 20, n. 9), per le differenti punzonature delle aureole ma soprattutto perché la fonte di luce - che sembra unire la pala di Asciano ben più di quanto non facciano in verità i pavimenti, disposti, in buona misura ma non tutti, secondo un intento prospettico che però non convince fino in fondo - proviene da sinistra.

19) Hans Martin von Erffa, Der Nürnberger Stadtpatron auf italienischen Gemälden, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', XX, 1976, pp. 1-12, in part. 4-7; A. De Marchi, in La sede storica cit., pp. 298-302; M. Israëls, Sassettas's cit., pp. 79-80; A. De Marchi, in Da Jacopo della Quercia cit., pp. 258-259, n. C.31. Non crede all'attribuzione della 'Pietà', come già Brandi prima di lui (Quattrocentisti cit., pp. 194-195, nota 48), Alessande Parallel dro Bagnoli, secondo la comunicazione orale ripor-tata in Alessi e Scapecchi, Il 'Maestro dell'Osservanza' cit., p. 19 e nota 67 a p. 35. Alessi ne ha ribadito l'estraneità al catalogo anche in tempi recenti (II nuovo Museo cit., p. 138) in favore dell'anonimo pittore che, nella Compagnia del Beato Patrizi a Monticiano, ha affrescato la 'Deposizione dalla croce' e la 'Resurrezione', ma per questo si veda la precedente nota 6.

20) Il trittico, inscritto in una tavola centinata secondo il precedente della pala del Beato Agostino Novello (cfr. H. Van Os, Due divagazioni intorno alla pala di Simone Martini per il Beato Agostino Novello, in Simone Martini, a cura di Luciano Bellosi, atti del convegno di Siena, 27-29 marzo 1985, Firenze 1988, pp. 81-86, in part. pp. 81-83; A. De Marchi, Norma e varietà nella transizione dal polittico alla pala quadra, in Storia delle arti in Toscana. Il Quattrocento, a cura di Gigetta Dalli Regoli e Roberto

Paolo Ciardi, Firenze 1999, pp. 199-222; Ludwin Paardekooper, Matteo di Giovanni e la tavola centinata, in Matteo di Giovanni e la pala d'altare nel senese e nell'aretino 1450-1500, a cura di Davide Gasparotto e Serena Magnani, atti del convegno (Sansepolcro, 9-10 ottobre 1998), Montepulciano 2002, pp. 77-97), è stato lungamente ritenuto (e lo è ancora dall'insieme della critica) un importate perno cro-nologico della serie di dipinti del 'Maestro dell'Osservanza' proprio sulla scorta dell'epigrafe ("MANUS ORLANDI FIERI FECIT HCMC TABULAM CUM TOTA CAPEL-LA MCCCC36"), recante in calce la data 1436, anno a cui si è riferita sia la realizzazione della cappella che della tavola per volere di Manno di Orlando. Gli studi di Alessi e Scapecchi, che hanno meritevolmente accertato la sua ubicazione originaria nella chiesa di San Maurizio, poi soppressa nel 1783, a ornare l'altare dedicato ai Santi Ambrogio e Girolamo, e acquisito varie informazioni sulla vita del committente, hanno revocato in dubbio la validità di quella coordinata cronologica, risolvendo l'acronimo con "Heres (heredes) curavit (curaverunt) memoriae (mortis) causa" (ma senza l'opportuna nota di corre-do per cui cfr. sub voce "he" e "me" in Adriano Cappelli, Dizionario di abbreviature latine e italiane usate nelle carte e codici specialmente del medioevo riprodotte con oltre 1400 segni incisi [1912], Milano 1979, pp. 462, 478) e dimostrando così come non potesse più essere intesa ad annum, spingendone però poi la datazione troppo oltre. Ricordiamo che il giorno 11 settembre 1441 il pizzicagnolo Manno di Orlando, secondo quanto affermano le Memo-rie di San Maurizio dal 1475 al 1667, stese presso il notaio senese Peruzzo di Paolo il testamento, in cui dispose la dotazione della cappella, e che al 1442 risale la sua dipartita terrena, poiché la moglie il 6 dicembre di quell'anno risulta già vedova (cfr. C. Alessi, P. Scapecchi, Il 'Maestro dell' Osservanza' cit., pp. 15-16, e note 38-49, p. 35). In un arco di tempo che si può circoscrivere fra il 1441 e 1447, per la prima volta viene registrata la presenza del dipinto in chiesa (Gabriele Fattorini, Paolo di Giovanni Fei: una proposta per la pala Mannelli (con una nota sull'iconografia di San Maurizio a Siena), in 'Prospettiva', 130-131, 2008, pp. 168-182, in particolare pp. 171 e 179, doc. 1; e M. Israëls, in Da Jacopo della Quercia cit., p. 263, n. C.33, che sottolinea come la cappella, conformemente a quella di Santa Lucia, dovesse es-sere in stucco). Va letta al contrario così pure la questione della committenza per via dei legami fra i Pasquini, per cui cfr. M. Israëls, Un segno di alleanza cit., p. 25, n. 13. Se nel 1441 l'opera risulta già costruita, ci sarebbe da sospettare che la parte degli eredi di Manno debba essere stata soprattutto la cura degli arredi e della effettiva attribuzione della dote. Purtroppo è ancora disperso l'atto testamentario che fu davvero rogato da Peruzzo di Paolo da Montalcino, come indirettamente conferma il documento di riscossione, del 1443, di 24 lire senesi da parte di Giovanni di Luca Pollaiuolo di Firenze che, secondo le volontà espresse da Manno di Orlando, ricevette il denaro da Francesco e Galgano, suoi figli ed eredi (ASS, Notarile 319, 12 febbraio 1442, c. 68r-v). Per una scheda con una dettagliata bibliografia sull'opera, aggiornata al 1984, si veda Alberto Cornice, Maestro dell'Osservanza. Madonna col Bambino e i Santi Ambrogio e Girolamo, in La basilica dell'Osservanza cit., pp. 74-75, e poi da ultimo M. Israëls, in Da Jacopo della Quercia cit., pp. 263-266, n. C.33.

21) ASS, Concistoro 1650, c. 30v. Si veda la trascrizione nell'appendice documentaria. La storia della nomina di Matteo è ripetuta quasi con le stesse parole nel già citato documento notarile, che ho ricontrollato. Per quanto riguarda il patronato del Comune sulla chiesa di Sant'Agata si veda M. Israëls, Un segno di alleanza cit., p. 16 e note 5, 6 a p. 25.

22) ASS, Concistoro 1653, c. [44v]. Si veda la trascrizione nell'appendice. Nel notarile si legge "ad omnem volunptatem et requisitionem dicti comunis et hominum castri Asciani". Sulla piccola chiesa di

Sant'Ippolito, ormai inglobata in una villa privata divenuta un Residence, è bene dare alcune delucidazioni. Già Emanuele Repetti la ricorda come l'antica pieve d'Asciano da cui proverrebbe il fonte battesimale, poi trasportato nella chiesa di Sant'Agata quando, nel 1045, ne eredita la funzione pievana. A questo proposito cita la lite per "la giurisdizione spirituale di alcune pievi della Diocesi aretina situate nel territorio fra le quali era compresa Sant'Ippolito (cfr. E. Repetti, Dizionario Geografico, Fisico, Storico della Toscana contenente la descrizione di tutti i luoghi del Granducato, ducato di Lucca, Garfagnana e Lunigiana, Firenze 1833, vol. 1, p. 151). La bibliografia successiva, potendo attingere alle fonti archivistiche aretine, ne da ampia conferma (Arnaldo Viti, Asciano. Il paese del garbo, Milano 1927, pp. 2, 10; ma soprattutto Angelo Tafi, La Chiesa aretina dalle origini al 1032, Arezzo 1972, pp. 173, 192, 197, 203, che indica, in un primo momento, nel 1040 la data in cui la chiesa di Sant'Agata, situata entro il borgo fortificato, diviene pieve al posto dell'ecclesia mater di Sant'Ippolito, mentre successivamente la anticipa al 1029 in Idem, Le antiche pievi: madri vegliarde del popolo aretino, Cortona 1998, pp. 35, 181, 281-286; Renato Lucatti, Asciano. Centro delle Crete senesi, Firenze 1998, pp. 19-20). Fa eccezione Liberati (Asciano cit., pp. 292-323) che manifestando i propri dubbi sulle fonti di Repetti, parla invece di una preesistente pieve di Sant'Andrea. Sull'auctoritas di costui si appoggia la Israëls, Un segno di alleanza cit., p. 6. L'aporia si chiarisce scoprendo che a monte degli studi senesi sull'argomento sta Giovanni Antonio Pecci (Memorie storiche, politiche, civili, e naturali delle città, terre e castella che sono, e sono state suddite della città di Siena, A-B, ASS, ms. D67, pp. 145-189, in part. 152-155, sub voce Asciano, pubblicato a stampa come Lo Stato di Siena antico e Moderno, volume I, parte I-II, nella trascrizione di Mario De Gregorio e Doriano Mazzini, con introduzione di Duccio Balestracci, Siena 2008, pp. 177-183), che attinge a testi tardi e indiretti come, ad esempio, le Vite de vescoui aretini descritte da Iacopo Burali d'Arezzo academico Discorde, dall'anno 336, fino all'anno 1638. Con l'indice degl'errori occorsi nello stampare, & in particolare di cronologia, come anco delle cose più notorie, In Arezzo, appresso Er-cole Gori, 1638, p. 28. Nella richiesta di unire la vecchia pieve alla nuova vi è la corretta prassi per farne crescere la rendita a beneficio e vantaggio della chiesa e del rettore, per cui si veda Gaetano Greco, I giuspatronati laicali nell'età moderna, in Storia d'Italia. Annali 9. La Chiesa e il potere politico dal Medioevo all'età contemporanea, a cura di G. Chittolini e G. Miccoli, Torino 1986, pp. 531-572.

23) G. Milanesi, Documenti cit., p. 48; Pèleo Bacci, Jacopo della Quercia. Nuovi documenti e commenti, Siena 1929, pp. 240-241. Sassetta aveva fornito nel 1427 un disegno del fonte (P. Bacci, Jacopo cit., p. 197). Lo stretto rapporto fra i due maestri è testimoniato dalla perizia della tavola per l'altare della 'Madonna delle Nevi' richiesta a Sano di Pietro, e dal fatto che questi rilevò alcune commissioni rimaste incompiute alla morte di Stefano di Giovanni, come l'affresco di Porta Romana (M. Israëls, New documents for Sassetta and Sano di Pietro at the Porta Romana, in 'The Burlington Magazine', CXL, 1998, pp. 436-444) e la pala Guglielmi per San Pietro in Castelvecchio (da ultimo, su quest'opera: M Israëls, in Da Jacopo della Quercia cit., pp. 256-257, n C.30). Sono questi gli elementi, oltre alle ragioni dello stile, che supportano la tesi del discepolato di Sano presso di lui

24) A. De Marchi, in *Da Jacopo della Quercia* cit., pp. 372-373, n. E.6; A. Graziani, *Il Maestro* cit., p. 81, fig. 86.

25) Si veda l'illuminante confronto proposto da Aldo Galli, 1425-1450. Indizi di Rinascimento a Siena, in Da Jacopo della Quercia cit., p. 180 e figg. 5-6.

26) Si veda la precedente nota 20. Ancora delle in-

venzioni di Sassetta, ma ormai solo del modello iconografico della 'Madonna delle ciliegie' di Grosseto. si ricorderà Sano di Pietro nella tavoletta che è attualmente conservata nel Museo Jérôme Carcopino di Aleria, dove si trova a partire dal 1979. In quell'anno vennero chiusi la chiesa, che la ospitava, e il convento annesso, entrambe riedificazioni, risalenti al 1506, del complesso monastico fondato fra il 1236 e 1250 per opera del discepolo di San Francesco, Giovanni Parente, ma distrutto per la repressione or-dinata da papa Urbano V (1363-1370) contro la compagnia dissidente del Terzo ordine francescano, detta dei Giovannoli (cfr. da ultimo il contributo di Luisa Nieddu, La "Vierge à la cerise": Sano di Pietro nel convento di Alesani in Corsica, in 'Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien,' 14, 2008 (ma 2009), pp. 117-120, che aggiornando quanto scritto da L. Strenta, Tavola inedita di Sano di Pietro in Corsica, in 'Corsica antica e moderna', III, 1934, pp. 42-43, e mettendo in relazione l'opera con la 'Madonna con il Bambino' dell'Oratorio di San Bernardino di Siena, riconduce ipoteticamente la "collocazione periferica ed estemporanea" di questo dipinto del prolifico pittore senese al fervore del venerabile Fra Pietro da Brieta di Oletta († 1478), presso il convento di Biguglia, e in generale al ruolo da tramite che poteva aver svolto l'ordine francescano fra la terraferma e l'isola corsa). Mi preme qui anticipare che nel breve ma interessante libello di Geneviève Moracchini, che già studiò il dipinto di Alesani nel 1959 (Trésors oubliés des Eglises de Corse, Paris 1959, pp. 18-19, 114, 126, 127, tavola II), ho trovato pubblicata, con l'attribuzione a un qualche seguace di Donatello e una cronologia entro l'episcopato di Ambrogio di Aleria (fra il 1412 al 1464) e più precisamente all'anno di consacrazione della chiesa di Omessa, fissato erroneamente al 1450, una piccola 'Madonna con il Bambino' in marmo. Questa si manifesta, senza ombra di dubbio, come prova certa di Filippo Solari e Andrea da Carona, eseguita, si direbbe, subito dopo la loro parte al monumento di Giovanni Borromeo all'Isola Bella. Su di essa e sul tabernacolo eucaristico nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Bonifacio, opera ineccepibilmente ricondotta dalla Moracchini al catalogo di Giovanni Gagini (figg. 40 e 46, pp. 121-123), ma mai entrata nella bibliografia italiana di questo problematico scultore, mi propongo di ritornare a parlare a breve.

 K. Christiansen, in La pittura senese cit., pp. 118-137, e A. De Marchi, in Da Jacopo della Quercia cit., pp. 267-271, n. C.34.

 Da ultimo A. De Marchi, in Da Jacopo della Quercia cit., pp. 272-275, n. C.35.

29) Tali raffronti sono già messi in campo da De Marchi, strenuo sostenitore dell'identificazione fra il 'Maestro dell'Osservanza' e Sano di Pietro, come si evince dal catalogo Da Jacopo della Quercia cit., passim. Luciano Bellosi (in Un tesoro rivelato. Capolavori della collezione Carlo De Carlo, a cura di Mario Scalini e Angelo Tartuferi, Firenze 2001, p. 25) considerava questo 'San Francesco' insieme al 'Sant'Ansano' suo compagno, già appartenuto a De Carlo e adesso in collezione privata a Torino (Da Jacopo della Quercia cit., figura a p. 275), come opere "al limite fra il Maestro dell'Osservanza e Sano di Pietro", il che costituiva, al di là della burla, giacché questi credeva all'identità dei due artisti, un giudizio molto preciso sulla cronologia e sulla qualità delle due opere

K. Christiansen, in La pittura senese cit., p. 114;
A. Angelini, in Sassetta cit., p. 46.

31) K. Christiansen, Simone Martini è altar-piece for the Commune of Siena, in 'The Burlington Magazine', CXXXVI, 1994, pp. 148-160, fig. 13; Idem, in La pittura senese cit., pp. 160-165; Gabriele Fattorini, La lezione trecentesca e le immagini dell'identità civica, in Jacopo della Quercia cit., pp. 146-147; A. De Marchi, in Da Jacopo della Quercia cit., pp. 170-173, n. B.10. Nella tavoletta del Museum of Art di Ann Arbor, University of Michigan, con il medesimo soggetto derivato da Pietro Lorenzetti, il maestro, che si era già cimentato con lo stesso tema nel trittico riquadrato della National Gallery di Londra, diviene plagiario di se stesso, restituendoci una storia che contempla pressoché tutti gli elementi compositivi della 'Natività' di Asciano, ma riproposti con toni domestici, lontani dalla solennità di quel pentittico.

32) Si presenta la trascrizione completa di questa breve attestazione documentaria di Pietro di Giovanni Ambrosi già riportata, brachilogicamente e con un errore di trascrizione, da E. Romagnoli, Biografia cit., pp. 463-464 (notizia ricordata da G. Milanesi, Documenti cit., p. 48, nota 3) sub voce Pietro di Giovanni Pucci: "Un pittore detto Paolo di Giovanni Ambrosi missus est ad cassarum Masse loco Laurentii mag. Mucci. 20 martii 1438".

33) Mi risulta inedito questo documento in cui compare ancora il Sano di Pietro degli anni gloriosi. Il lodo arbitrale, che vede protagonisti in qualità di periti delle due parti un artista, l'orafo Simone di Pietro del Panziera, e un cittadino senza competenze espressamente dichiarate, Antonio Nicolacci Terocci, è formulato come quello in cui lo stesso Sano e Giovanni di Bartolomeo Gallaccini, il 28 aprile 1467, furono chiamati a intervenire nella controversia fra Antonio di Giusa e Battista di Fruosino (in S. Borghesi, L. Banchi, *Nuovi documenti* cit., pp. 229-233), indu-cendo a interrogarsì sulla possibilità che il padre del pittore senese, Pietro, fosse anch'egli un artista, pittore od orafo, e che, attraverso la procura data al figlio, richiedesse l'intervento qualificato di un collega. Il Romagnoli, costretto a vagliare la tesi di una discendenza diretta di Sano da Pietro Lorenzetti sostenuta da Guglielmo Della Valle (Lettere Sanesi, in Roma, MDCCLXXXV, Tomo II, pp. 228-231), la escludeva con convinzione, confortato dal fatto che, nei documenti a lui noti, Pietro non venisse mai detto "maestro", e infine per la data di morte, il giorno 24 gennaio 1466, coerente con la dichiarazione dei redditi di Sano del 1465, in cui il padre risulta ancora vivo e novantenne (E. Romagnoli, Biografia cronologica cit., pp. 275, 279, 295, 302). Spetta a Gaetano Milanesi (Nuove indagini con documenti inediti per servire alla storia della miniatura italiana, Firenze 1850, pp. 178-179, 183-184, in particolare nota 1, p. 183) aver recuperato l'identità anagrafica completa di Pietro di Domenico di Pepo dall'atto di battesimo del figlio Sano (nei due pagamenti versati al pittore per il salterio nuovo nel 1446 si legge: "Sano di Pietro di Mencio" per cui cfr. G. Milanesi, Do-cumenti cit., II, pp. 381-383). In effetti in nessun caso Pietro di Domenico è detto "maestro" a eccezione dell'indice del primo volume del Lusini, dove compare un "Pietro di Menco pittore", trascritto come "Pietro di Marco" nel corpo del testo (Vittorio Lusini, Il Duomo di Siena, Siena 1911, I parte, pp. 341, 369), ma che la verifica sulla carta originale presso l'Archivio dell'Opera del Duomo porta a leggere "Pietro di Giacho[mo?]" (cfr. AOMS, Entrata e usci-ta, 246 (393), c. 56r). Lo stesso Lusini non lo riconosce come il padre di Sano quando, trascrivendo nuovamente il pagamento per il salterio nuovo già edito da Milanesi, lo ribattezza "Pietro di Meuccio" (Il Duomo di Siena, Siena 1939, Il parte, p. 52, nota Resta la possibilità che questi sia stato più modestamente un battiloro (o forse, vista la contestuale presenza di un "aluptarius" – cioè un conciatore di pelli -, un cofanaio?). Infine per Simone di Pietro, oltre all'attestazione di un suo coinvolgimento per gli organi nuovi (Die Kirchen von Siena. Der Dom S. Maria Assunta, München 2006, p. 157 e nota 2028 p. 157, cfr. AOMS, 285 (432), c. 72, 28 maggio 1461), si vedano anche i seguenti documenti, gentilmente segnalatimi da Alessia Zombardo, nei quali è sempre definito orafo: ASS, Notarile 425, c. 22 r e v, 30 gennaio 1448: Simone di Pietro del Panziera acquista una casa; ASS, Notarile 407, alla data 14 ottobre 1438, e foglio sciolto allegato del 1438, senza il giorno: Simone di Pietro del Panziera è testimone alla vendita di una casa e vari appezzamenti di terreno; ASS, Notarile 408, alla data 11 gennaio 1448: Simone del fu Pietro del Panziera vende una casa con un pezzo di terra nel castrum di Asciano