

Bruno Santi

BANCA MONTE DEI PASCHI DI SIENA
LA COLLEZIONE
D'ARTE



UNA RISORSA CULTURALE PER SIENA

L'inizio di una visita a Siena può spesso prendere le mosse da una piazza di aspetto singolare, posta in leggero ma sensibile declivio, delimitata su tre lati dalla mole di altrettanti palazzi monumentali.

Uno, sulla sinistra, di caratteristiche architettoniche manieristiche, con movimentate cornici a bozze sporgenti; il secondo, collocato come una quinta sullo sfondo, di forme inequivocabilmente neomedievali; il terzo, infine, a destra, che richiama curiosamente nello stile i palazzi fiorentini del Quattrocento.

Al centro della piazza, un decoroso monumento ottocentesco, dovuto allo scalpello diligente di Tito Sarrocchi, il noto autore della copia della *Fonte Gaia* di Jacopo della Quercia, celebra un illustre cittadino senese, Sallustio Bandini. Da qui, come da un *aureum miliarium*, si diparte Banchi di Sopra (o il "corso" come lo chiamano semplicemente i senesi), che, radendo Piazza del Campo, cambia nome in via di Città, s'inerpica verso Piazza di Postierla, e – coll'appellativo di via del Capitano – s'indirizza verso il duomo.

La rocca Salimbeni e la piazza con il monumento a Sallustio Bandini

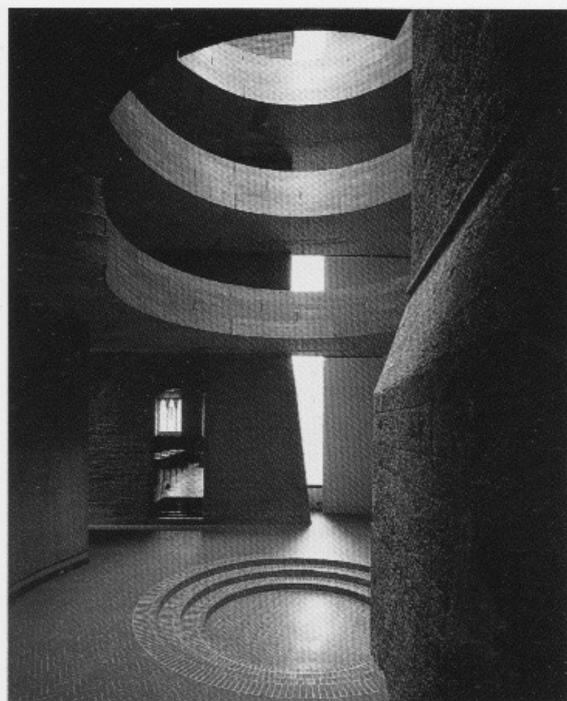


Un asse portante, quindi, di un percorso conoscitivo, che include i luoghi maggiori di Siena, di cui la piazza menzionata è emblematicamente il punto di partenza.

La piazza porta il nome di una delle più antiche e nobili famiglie di Siena, i Salimbeni, e ciò che resta del loro palazzo, e del loro "castellare", è proprio quella parete neomedievale che le fa da sfondo, con il portale ad arco senese e le trifore (ripristinate), mentre gli altri due edifici che gli stanno a lato e che abbiamo già ricordato, sono quelli appartenuti ad altre rilevanti famiglie storiche senesi, i Tantucci e gli Spannocchi. Ma più comunemente, essa è conosciuta dai senesi come "Piazza del Monte", poiché nei tre edifici che la compongono ha sede la banca cittadina, che nel corso di vicende secolari li ha acquisiti, li ha ristrutturati, li ha adibiti a funzioni operative e di rappresentanza, pur lasciando inalterate nel tempo le loro "immagini" nel contesto dell'unità urbanistica della città.

Il primo a intervenire sul palazzo e sul castellare dei Salimbeni, e sulla facciata del palazzo Spannocchi che dà sulla piazza, fu Giuseppe Partini, dal 1877 al 1880. Questi fu l'infaticabile progettista a cui si devono tante trasformazioni urbanistiche e architettoniche nella città, ormai talmente inserite nell'assetto stesso di Siena, da condizionarne decisamente l'aspetto in senso neomedievale o neorinascimentale.

Nel 1912 il Monte provvide a ulteriori sistemazioni: Gaetano Brunacci dipinse a grottesche la loggia sulla terrazza del palazzo Salimbeni in uno stile che univa particolari realistici a elementi formali neo cinquecenteschi.



La scala
e l'auditorium
realizzati
da Pierluigi
Spadolini



Ma solo dal 1959 al 1978 (tra progetti e realizzazione) si è messa mano all'intervento più cospicuo all'interno del palazzo Salimbeni dal tempo del Partini. Allo studio dell'architetto Pierluigi Spadolini venne affidata l'esecuzione della nuova scala, immaginata circolare e appoggiata a un'antica torre del castellare, quindi le risistemazioni dell'archivio storico e della ex chiesa di San Donato, adibita a sala di riunioni. Questo complesso di edifici, unificato da una funzione da sempre dedicata allo sviluppo e al supporto finanziario della comunità senese e di quelle comprese nel territorio dove s'era estesa la sua antica repubblica, conserva un insieme di testimonianze d'arte di ogni genere (pittura, scultura, grafica, arte decorativa), che costituisce un museo di entità ragguardevole, di indubbio interesse, finalizzato a perfezionare la presenza della scuola senese per completarne la rappresentatività anche rispetto alle altre strutture museali cittadine. A differenza di raccolte costituite attraverso acquisizioni effettuate nel tempo, questa conserva opere commissionate dalle istituzioni che sono state le legittime antecedenti dell'attuale banca senese, ossia il Monte Pio, fino dal Quattrocento.

Da questo nucleo originario, si sono aggiunte opere anche nei secoli successivi. (E valga per tutti l'esempio di un suggestivo dipinto di Francesco Vanni con l'indicativo soggetto di *Giuseppe in Egitto*, in realtà volto a celebrare la funzione istituzionale del Monte Pio, quello dell'assistenza coi fondi raccolti dalle rendite pubbliche: dipinto, questo, poi acquisito alle raccolte granducali, ma comprensivamente deposita-



La Sala Strozzi nel palazzo Spannocchi

to al Monte – intendendone lo stretto legame storico ed emblematico – dalle Gallerie fiorentine).

Mecenatismo continuato fino ai giorni nostri, quando, accanto a opere di maestri perlopiù senesi acquistate sul mercato antiquario e da privati (da Pietro Lorenzetti al Sassetta, da Sano di Pietro al Beccafumi, da Francesco Vanni a Rutilio Manetti, da Raffaello Vanni a Bernardino Mei), si è voluto rinnovare la tradizione delle commissioni dirette, affidando a Valerio Adami, uno dei più apprezzati pittori contemporanei, un grande dipinto allegorico della storia e dell'attività della banca senese. Così, la raccolta del Monte dei Paschi si affianca alla straordinaria dovizia delle strutture museali senesi, dall'Opera del Duomo al Museo civico, dalla Pinacoteca nazionale al Museo della Società di Esecutori di Pie Disposizioni, dai musei di Contrada al Museo diocesano, di recente costituzione, fino alla collezione Chigi Saracini.

Il costante impegno della banca cittadina, che fino al 1995 ha, tra l'altro, distribuito parte dei suoi utili al recupero e alla valorizzazione del vasto patrimonio artistico della città e della sua provincia (successivamente, con la trasformazione in Società per Azioni, tale attività è anzi divenuta uno dei fini statutari della omonima Fondazione) è ora volto all'accrescimento della propria raccolta, contribuendo a rendere sempre più consistente la rappresentatività della scuola artistica di Siena, considerata fin dai suoi esordi una delle più significative nella storia della cultura figurativa del nostro paese.

Bruno Santi

Soprintendente per i Beni Artistici e Storici
delle Province di Siena e Grosseto

LA COLLEZIONE
D'ARTE



PIETRO LORENZETTI (Siena, doc. dal 1306 - *ante* 1348)
Crocifissione coi Dolenti e Santa Maria Maddalena;
Vergine annunciata coi Santi Paolo e Pietro, Giovanni Evangelista
e il committente

cm 60x31; cm 51x16; tempera su tavola

Le due tavole, acquisite nel 1986 e attribuite a Pietro da Carlo Volpe, sono la parte centrale – cuspidata – e l’anta laterale destra di un trittichetto, il cui scomparto sinistro è andato perduto. Nella tavoletta di centro è raffigurata la Crocifissione, con la Maddalena avvinghiata ai piedi del Cristo, e a sinistra la Vergine, in atto doloroso, con le braccia aperte verso il basso e lo sguardo volto verso il Figlio in croce. San Giovanni Evangelista volta il capo a destra, e stringe le mani in segno di disperazione. Ai lati del Cristo, due angeli in volo, di color grigio-azzurro, emergenti da nuvolette dello stesso colore, esprimono la loro partecipazione al cordoglio dei dolenti col medesimo gesto dell’evangelista. L’anta destra ha una composizione tripartita. In alto è la Vergine annunciata (il che fa presumere nel pannello andato perduto la corrispondente figura di Gabriele), seduta, leggermente china come in atto di cosciente sottomissione al volere divino, con un libro sulle ginocchia, in una stanza pavimentata con piastrelle policrome e drappo rosso alle pareti. Al centro, i santi Paolo (a sinistra) e Pietro. In basso, un presunto san Giovanni Evangelista in atto di benevolenza verso il committente, inginocchiato e orante verso il patrono.

È stato notato dal Volpe come alla consueta composizione della scena della Crocifissione si contrapponga una originale concezione di immagini nello sportello. Un primo accenno a una sistemazione prospettica si scorge nel pavimento della stanza della Madonna, e nelle figure “piramidali e possenti”

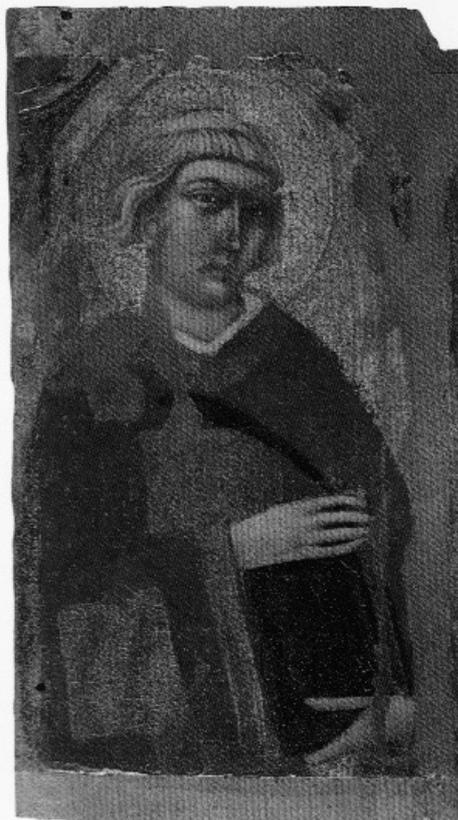
con sapienti rimandi cromatici nei santi, così maestosi e solenni quanto umile e implorante è la figura del committente. Non sono estranee all'artista suggestioni giottesche, benché rivissute con lo spirito espressivo tipico di Ambrogio. I dipinti si collocano cronologicamente verso la metà del quarto decennio del Trecento.

PIETRO (Siena, doc. dal 1306 - *ante* 1348) o **AMBROGIO**
(Siena, not. dal 1317 - *ante* 1348) **LORENZETTI**
Santo Stefano

cm 63x36; tempera su tavola

La tavola raffigura il santo protomartire in veste di diacono, mentre regge il libro dottrinale con entrambe le mani e inclina la testa leggermente verso destra, lo sguardo rivolto allo spettatore. Si riconosce in questa figura, su cui si è incerti nell'attribuzione all'uno o all'altro dei due maestri del Trecento senese, un'indubitabile qualità esecutiva, evidente soprattutto nella modellazione delle mani, affusolate ed eleganti.

Non si dovrebbe comunque escludere, per questo pannello di polittico, una vicinanza allo stile di Pietro nella seconda metà del terzo decennio del secolo, per un confronto non improbabile con la *Madonna col Bambino* di Castiglione d'Orcia (oggi nel Museo civico e diocesano di Montalcino), sicuramente attribuita al più anziano dei fratelli Lorenzetti, a cui la figura del santo si accosta per posa e soluzioni formali.



SCULTORE SENESE DEL TERZO QUARTO
DEL SECOLO XIV

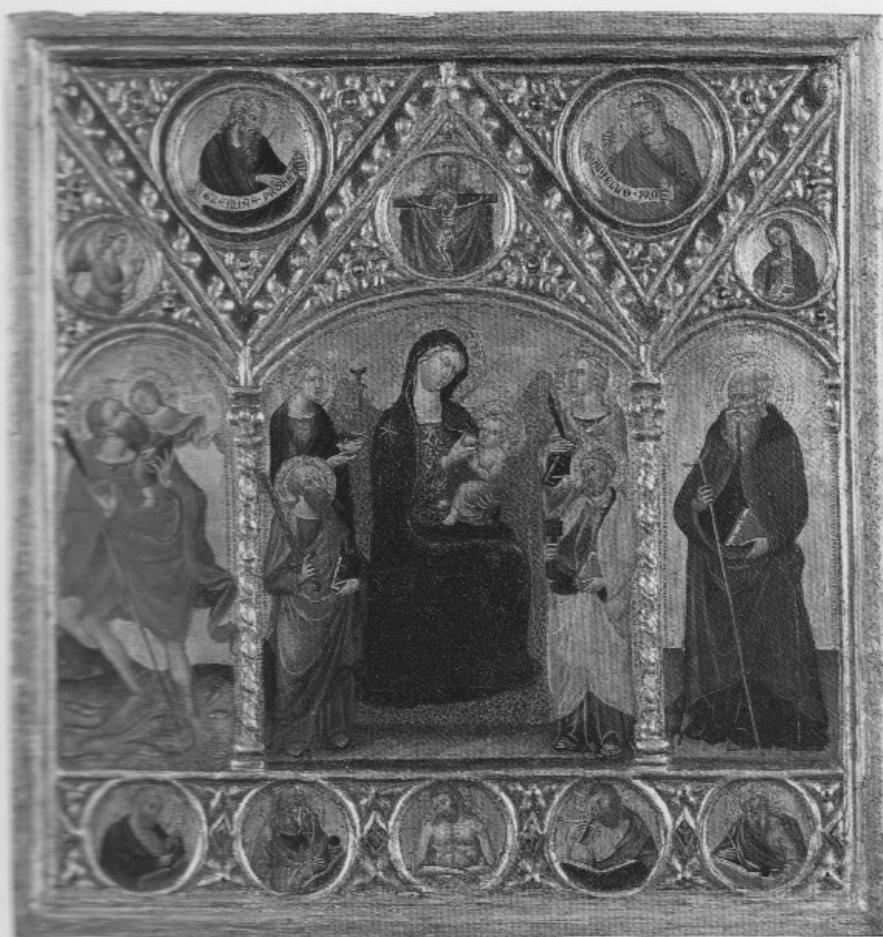
Sant'Ansano

h cm 183; legno intagliato e policromato

Il giovane santo, patrono principale di Siena, è raffigurato in piedi, con un modellino di città (di cui si scorgono le mura merlate, una torre, abitazioni e un edificio chiesastico: elementi convenzionali per indicare un centro abitato posto sotto la protezione del santo) nella mano sinistra, mentre il braccio destro è proteso in avanti. La mano destra doveva stringere un'asta (sulla base si scorge il vano circolare in cui era inserita), probabile sostegno di un vessillo. (Sant'Ansano è comunemente rappresentato con la bandiera bianconera senese, la "Balzana"). Il suo abbigliamento consta di una tunica azzurra, sulla quale è posato un manto rosso foderato di verde che ricade in pieghe armoniose sia sul davanti sia lateralmente, mosse dal braccio proteso del santo.



L'opera rivela una notevolissima qualità esecutiva, come appare nei lineamenti fini, accompagnati da una fisionomia dolce ma fiera, e nella resa dei panneggi, lavorati con rara morbidezza. Si presume per essa un'esecuzione nel terzo quarto del Trecento, da parte di un artista senese informato delle tendenze figurative predominanti, che andavano riscoprendo le soluzioni formali della pittura di Simone Martini. La scultura, recentissima acquisizione del Monte dei Paschi (luglio 1999), si trovava sul mercato antiquario almeno fin dal 1895, quando fu acquistata a Firenze dallo scultore tedesco Franz Gedon.



“MAESTRO DI PANZANO”

(Siena, att. nella seconda metà del secolo XIV)

Madonna col Bambino in trono tra i Santi Paolo, Lucia, Caterina d'Alessandria e Pietro con i Santi Cristoforo e Antonio abate; nei tondi, in alto: I profeti Geremia e Daniele; nelle cuspidi: Angelo annunziante, Trinità; Vergine annunziata; nei tondi, in basso: Cristo in pietà tra i quattro Evangelisti
cm 57x55; tempera su tavola

Di provenienza senese, questa animata tavoletta fu acquistata nel 1959 dalla chiesa dei Santi Vincenzo e Anastasio della Contrada sovrana dell'Istrice.

L'attribuzione al pittore noto convenzionalmente come “Maestro di Panzano”, per la presenza del suo *name-piece*, un trittico, nella chiesa di San Leolino a Panzano di Chianti, si deve a Bernard Berenson.

È un pittore che si rivela prossimo alla maniera rotonda e ornata di Luca di Tommè, e che qui non disdegna trattamenti della materia minuziosi, quasi da miniatore, come appare nel drappo della Madonna, sottilmente intessuto di motivi decorativi vegetali dorati.

L'insolita disposizione delle figure nella tavoletta rivela l'ispirazione agli altari smaltati, comprovata dalla lavorazione in rilievo della pastiglia e da decorazioni dipinte, come nelle losanghe che separano i tondi nella predellina. L'effetto è una vibrazione e lucentezza cromatica che rivelano le spiccate tendenze ornamentali di questo pittore ancora ignoto, che mostra anche di accostarsi alle espressioni più gotiche di Bartolo di Fredi.

È stata proposta per il dipinto una datazione al 1385 circa.



CENNINO DI ANDREA CENNINI
(Colle di Val d'Elsa, ma att. a Padova nel 1398 - ante 1427)
Madonna col Bambino tra serafini e cherubini
cm 130x70; tempera su tavola

Il dipinto, con terminazione ogivale e decorazione ad archetti pensili a tutto sesto, occupati alternativamente da cherubini e serafini, raffigura la Madonna seduta su un cuscino dorato, con corona di foggia imperiale in testa, mentre regge il Bambino che le cerca il seno. È stato riferito da Federico Zeri a Cennino di Andrea Cennini, nato a Colle e allievo a proprio dire di Agnolo Gaddi, attivo a Poggibonsi nella chiesa di San Lucchese (1388), ma stabilitosi a Padova e autore del celebre *Libro dell'Arte*, indiscutibile e indispensabile punto di riferimento per la conoscenza delle tecniche pittoriche medievali.

E allo stile di Agnolo Gaddi, per la "caratterizzazione spigolosa e acre dei profili", come ha notato Andrea De Marchi (1988), può anche riferirsi questa *Madonna col Bambino*, dalla sigla semplice ma un po' tortuosa, dalle espressioni un po' attonite, che si colloca ai primi anni del Quattrocento. La tavola è stata acquistata per le collezioni del Monte dei Paschi nel 1986.

ANDREA DI BARTOLO (Siena, doc. dal 1389 al 1428)
Santi Evangelisti

cm 45x30 (ciascun pannello); tempera su tavola

Le due tavole, evidentemente parti superiori – o cuspidi prive di ghimberga – di un polittico, raffigurano due santi evangelisti in atto di scrivere il sacro testo. Quello di destra, accanto al volume di cui si notano i fermagli slacciati, tiene stretto anche il calamaio. Considerati gli elementi iconografici generici, a parte la comune caratterizzazione di veneranda vecchiaia, non è possibile un'agevole individuazione dei personaggi, benché nel santo che guarda verso sinistra, sia presumibile riconoscere, nella fluente barba e nella lunga chioma, la fisionomia consueta di Giovanni.

Il Berenson ha riconosciuto queste cuspidi come i pannelli del polittico del duomo di Tuscania, ricostruito poi dal Kanter come opera irrefutabile di Andrea di Bartolo, allievo *in primis* del padre Bartolo di Fredi e quindi attratto nell'orbita stilistica di Taddeo di Bartolo, tracce della maniera del quale si ritrovano anche in queste figure, che rivelano un trattamento pittorico un po' più debole, anche se egualmente minuzioso.

Le tavole, con l'intero polittico, possono esser riferite alla tarda attività di Andrea, collocabile tra il secondo e il terzo decennio del Quattrocento.

Esse vennero acquistate dall'istituto bancario senese dalla collezione Massimo di Roma, che del medesimo polittico di Tuscania possedeva anche altri due pannelli con san Giovanni Battista e san Giacomo Maggiore.



SCULTORE SENESE DEGLI INIZI
DEL SECOLO XV

Santa Caterina d'Alessandria

h cm 155; legno intagliato e policromato

La statua proviene *ab antiquo* dal conservatorio del monastero di Santa Maria Maddalena a Porta Tufi (a cui provenne dalle monache di Santa Caterina della Ruota fuori Porta Laterina), ma è stata acquistata dal Monte dei Paschi dai Conservatori femminili riuniti del Refugio nel 1952. Alla

figura originaria sono state aggiunte, già in epoca prossima alla prima esecuzione, le mani, mentre la corona e la palma del martirio sono settecentesche. In origine la santa aveva in mano un giglio e le era posta al fianco la ruota. Pesantemente ridipinta, fu riportata alla policromia attuale nel 1962 dal restauratore Italo Dalmas.

L'attribuzione di Pèlco Bacci al leggendario Piero d'Angelo, padre di Iacopo della Quercia, è stata ricsusata recentemente da Alessandro Bagnoli, che gli ha sostituito un autore sconosciuto, ma pienamente inserito, verso la fine del Trecento e g'inizi del Quattrocento, nell'ambiente gotico senese,

e, in particolare, attento ai risultati formali che si andavano realizzando – tra il 1376 e il 1382 – da scultori come Bartolommeo di Tommè, Mariano d'Agnolo

Romanelli e Lando di Stefano, nel cantiere della Cappella di Piazza. Questa tendenza viene interpretata dall'ancora anonimo scultore con un'eleganza estrema, arcuando leggermente ma sensibilmente la figura della giovane santa, e racchiudendola nell'ampio involucro del manto scarlatto.

È stato acutamente notato che questa raffinata e ammiccante fanciulla si avvicina alla pittura "sostificata ed elegante" del senese Gregorio di Cecco di Luca, autore di un vasto polittico datato 1423, ora nel Museo dell'Opera del Duomo di Siena.



BENEDETTO DI BINDO

(Siena, att. dal 1400 ca. - Perugia, 1417)

San Domenico; Beato Giacomo da Bologna

cm 153x39,4; cm 145,5x39,9; tempera su tavola

I pannelli – parti di un trittico la cui parte centrale (raffigurante la Madonna col Bambino in trono e il donatore inginocchiato), ancora in collezione privata, entrerà a breve a completare l'insieme – furono acquistati dal Monte dei Paschi nel 1972. Il Boskovits li ha pubblicati come opera di Benedetto di Bindo, e ne ha ricostruito la pertinenza al trittico già rammentato.

Se il santo di sinistra è facilmente individuabile in san Domenico, in veste



di frate del suo ordine e col giglio in mano, suo costante elemento iconografico, più arduo è stato riconoscere il santo sulla destra, con aureola raggiata (e quindi beato) e con un'ampollina stretta al saio. Si deve al Boskovits anche l'identificazione di quest'ultimo personaggio con il beato Giacomo da Bologna, a cui è dedicata una chiesa a Bevagna in Umbria, e da cui è presumibile che questo trittico ricostruito provenga.

Benedetto di Bindo non è una figura secondaria nel panorama della pittura senese della seconda metà del Trecento. Questo pittore eseguì affreschi per la sagrestia del duomo e venne incaricato di dipingere l'*Arliquiera*, ossia l'armadio per le reliquie dei santi conservate nella cattedrale. La sua pittura, che risente – come ha notato il Bartalini – del *revival* martiniano della fine di questo secolo, è bensì una semplificazione e un addolcimento formale della maniera risoluta di Taddeo di Bartolo. È presumibile che queste figure, e quindi il trittico di cui facevano parte, venissero eseguite a Perugia dove il pittore si stabilì fin dal 1414.



MARTINO DI BARTOLOMMEO

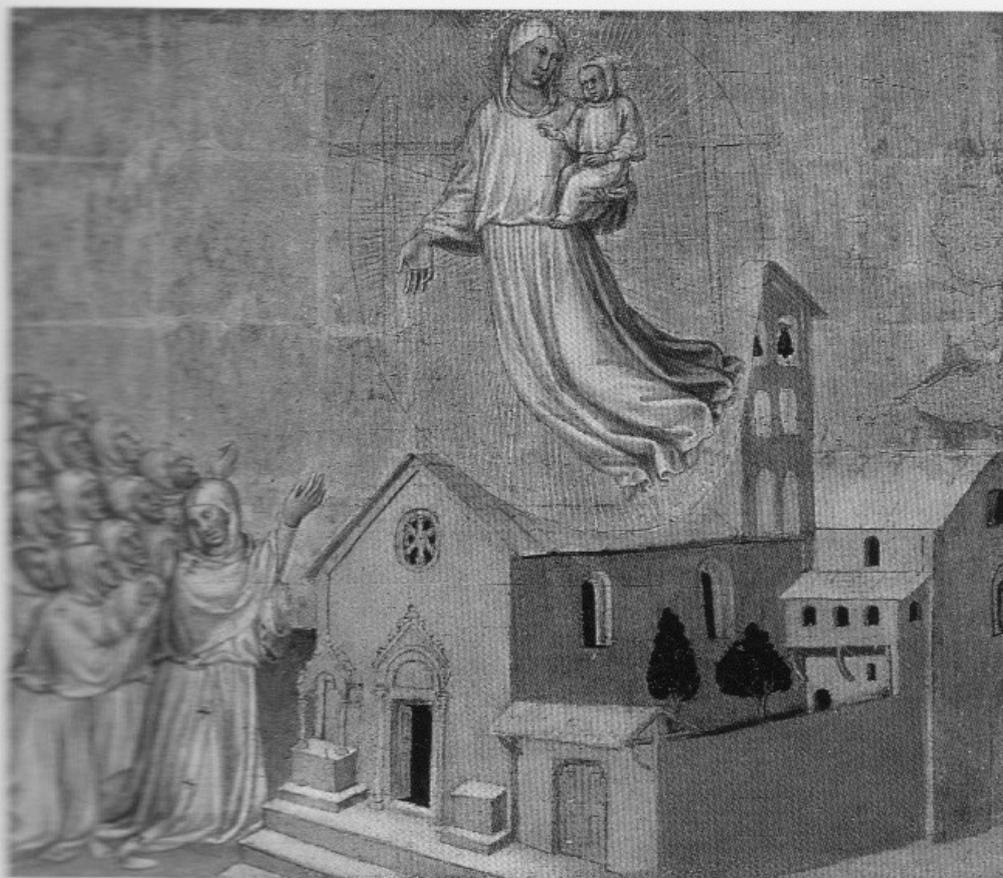
(Siena, 1365/70 ca. - ante 1435)

Santo vescovo con donatore, Santo Stefano, San Giovanni Battista, la Vergine col Figlio che appare ai confratelli di una compagnia, San Bartolommeo, San Lorenzo, un Santo papa

cm 45x190; tempera su tavola

La lunga predella, con figure dei santi inserite in edicole ogivali polilobate, lavorate a pastiglia e sostenute da sottili colonnine tortili, reca al centro l'inconsueta immagine della Madonna biancovestita, col Bambino Gesù in braccio, anch'egli in abito bianco, circonferita di una mandorla di gloria e affiancata da due grandi croci. Le due figure sacre si librano su un edificio chiesastico, con portale di foggia gotica, semiaperto, e sul fianco, una corte con alberi e casa canonica. Un alto campanile svetta sulla destra. Un gruppo di confratelli, evidentemente membri di una compagnia laicale, vestiti di bianco e col cappuccio in testa, è inginocchiato sulla sinistra, in atto di adorazione. Il simbolo della croce ricorre sulle vesti dei confratelli e sulla stola di colui che sembra esserne il capo.

Le figure dei santi che occupano gli altri pannelli della predella posano su piedistalli esagonali di marmo mischio, e son caratterizzate da forme eleganti, ma semplificate. Questa maniera di dipingere, che ricorda, sia pure con sommarietà di trattamento, quella di Simone Martini, è riconoscibile in



quella di Martino di Bartolommeo, pittore nativo di Siena, ma fin da giovane (prima del 1398) attivo a Pisa, e noto per aver policromato le statue dell'*Annunciazione* di Jacopo della Quercia nella collegiata di San Gimignano (1426).

È presumibile che questa predella facesse parte di una pala dipinta per una confraternita attiva nella chiesa senese di San Pietro alla Magione (irrinconoscibile nell'edificio del pannello centrale), dove – in una cappella a destra dell'ingresso – si conserva ancora l'immagine di una Vergine, dipinta ad affresco e attribuita al Riccio, che ha le stesse caratteristiche iconografiche: veste bianca e crociata. La predella può, quindi, provenire da questa antica chiesa di Siena, sede dei cavalieri templari. L'opera fu acquisita alle collezioni del Monte dei Paschi nel 1987 dalla raccolta romana di Adele Clerici.

PRIAMO DELLA QUERCIA (Lucca?, doc. dal 1426 al 1467)
I Santi Antonio abate e Giacomo Maggiore
cm 108x62; tempera su tavola trasferita su tela

È il pannello sinistro di un polittico andato presumibilmente perduto, ed è stato pubblicato come opera di Priamo della Quercia nel 1957 dal collezionista a cui apparteneva (Zabert di Torino), prima di esser acquisito al Monte dei Paschi nel 1984. Le figure dei santi sono realizzate vigorosamente, sulla scorta della maniera di Taddeo di Bartolo, a cui Priamo, fratello minore di Iacopo, si è ampiamente riferito per foggiare il suo stile, che ha comunque varie e articolate componenti, con Lorenzo Monaco *in primis* e anche Alvaro Pirez, pittore portoghese attivo a Firenze, ma anche in quella zona pisano-lucchese, dove Priamo ha lasciato numerose testimonianze operative.

Alla vigoria di fondo vanno però aggiunte leziosità disegnative e compiaciuti calligrafismi (si vedano le ondulazioni insistenti delle pieghe del saio di sant'Antonio e del manto di sant'Iacopo), di cui il pittore si libererà negli affreschi del 1444 in Santa Maria della Scala, sotto l'influsso di Domenico di Bartolo. E non va trascurato il persistente ricordo della maniera del più celebre e celebrato fratello, alla cui fervida ed elegante concezione formale possono esser riferite anche queste due figure di santi, collocabili cronologicamente verso l'inizio del terzo decennio del Quattrocento.



STEFANO DI GIOVANNI detto IL SASSETTA
(Carrara, doc. dal 1426 - Siena, 1450)

Sant'Antonio abate

cm 135x47,8; tempera su tavola

A lungo il dipinto è stato considerato come uno dei pannelli del *Polittico dell'Arte della Lana*, capolavoro del Sassetta, realizzato intorno al 1426 con riferimento al dibattito sull'Eucaristia svoltosi nei concili di Costanza e di Siena (1423-1424), in quanto la pala d'altare, collocata nella chiesa di San Pellegrino alla Sapienza, recava al centro un ciborio adorato da angeli – secondo la descrizione data nel Settecento dall'abate Gian Girolamo Carli. Il polittico venne poi disperso, e alcune sue parti, oltre che nella Pinacoteca Nazionale senese, son conservate a Budapest, nella Pinacoteca Vaticana, nel Bowes Museum in Gran Bretagna e nella National Gallery di Melbourne. Ma una tavola con la figura di san Niccolò, acquistata dal Museo del Louvre nel 1981, sicurissimo *pendant* di questo pannello e assente nella assai nutriziosa descrizione del polittico senese fatta dal Carli, ha fatto venir meno in misura consistente l'ipotesi dell'appartenenza del *Sant'Antonio* qui illustrato alla pala d'altare della chiesa di San Pellegrino.

La vicenda è stata svolta esaurientemente da Roberto Bartalini (1988), che – oltre a notare le singolarità formali della figura del santo (e particolarmente la propensione – da parte dell'artista – a valorizzare soluzioni prospettiche, come la posizione della testa e lo scorcio del *circulum precatorium* che l'eremita tiene nella mano destra) – formula, sulla scorta delle osservazioni del Pope-Hennessy, l'ipotesi di un suo presumibile collegamento con la *Madonna "delle ciliegie"* del Museo di Grosseto, oltre che con l'irrefutabile "compagno" del Louvre, e avanza la proposta di una sua ubicazione originaria in San Niccolò in Sasso, chiesa senese presso il duomo, il cui santo titolare è per l'appunto quello effigiato nella tavola parigina.

Le caratteristiche di stile della figura potrebbero a datare il dipinto nella prima metà del Quattrocento, dopo l'esecuzione della pala con la *Madonna della neve* per il duomo di Siena. La tavola è stata acquistata dal Monte dei Paschi nel 1979.



MAESTRO DELL'OSSERVANZA

(Siena, prima metà del secolo XV)

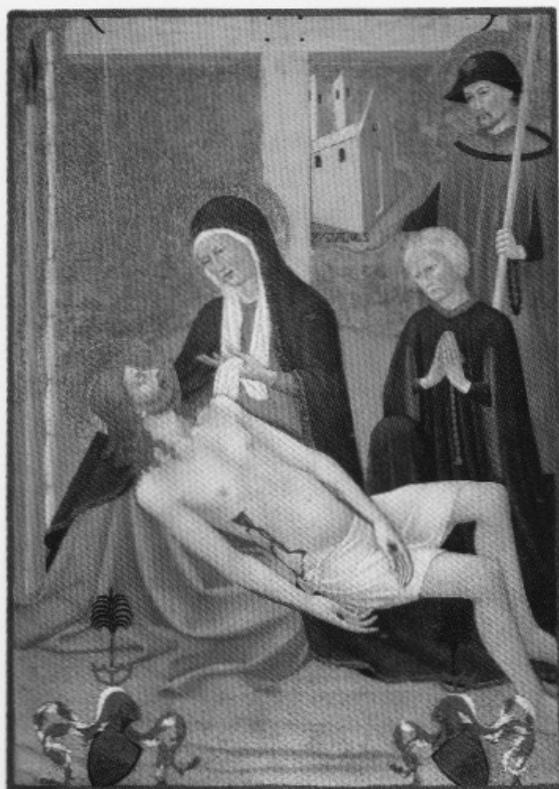
Lamentazione sul Cristo depresso col donatore Peter Volckamer e San Sivaldo

cm 101x71; tempera su tavola

La tavola, di soggetto insolito, raffigura la Vergine ai piedi della croce, che compiange il Cristo morto mentre questi appoggia la testa sulle sue ginocchia; il donatore, a mani giunte, devotamente inginocchiato e abbigliato in un ampio abito scuro, partecipa alla scena con il santo patrono, in veste di pellegrino, alle spalle. Esso è identificato, per una scritta sotto il modellino di chiesa che reca in mano, in "S. SIBALDVS".

Il dipinto (già di proprietà Serristori e acquisito alle collezioni del Monte dei Paschi nel 1974), è stato individuato dal Von Erffa come un'immagine votiva del cittadino norimberghese Peter Volckamer, deceduto in Siena al seguito dell'imperatore Sigismondo il 5 settembre 1432. I due stemmi presenti nella parte inferiore della tavola hanno portato lo studioso tedesco all'identificazione del committente. La presenza di san Sivaldo, protettore di Norimberga, canonizzato nel 1425, esprime il legame del gentiluomo defunto con la madrepatria lontana.

L'attribuzione – con altre opere che ne costituiscono il *corpus* – al Maestro dell'Osservanza (che è una delle personalità più problematiche della storia critica della pittura del primo Quattrocento senese, in quanto alcuni l'hanno identificato col Sassetta, altri con la fase giovanile dell'attività di Sano di Pietro, altri – e più recentemente – hanno voluto scorgere nelle sue opere la



mano di Francesco di Bartolommeo Alfei) si deve a Francesco Graziani, che non sembrerebbe escludere l'identificazione dello sconosciuto maestro con il giovane Sano.

La singolare composizione, eseguita dunque tra il 1432 e il 1433, secondo le osservazioni del Von Erffa – possiede una sua particolare suggestione, ed esprime bene le resultanze del dovizioso ambiente pittorico senese del primo quarantennio del Quattrocento, ricco di riferimenti e scambi tra la pittura della tradizione locale e quella proveniente dall'esterno.

SCULTORE SENESE DELLA META
DEL SECOLO XV

Madonna col Bambino, detta "Madonna di Chiusdino"

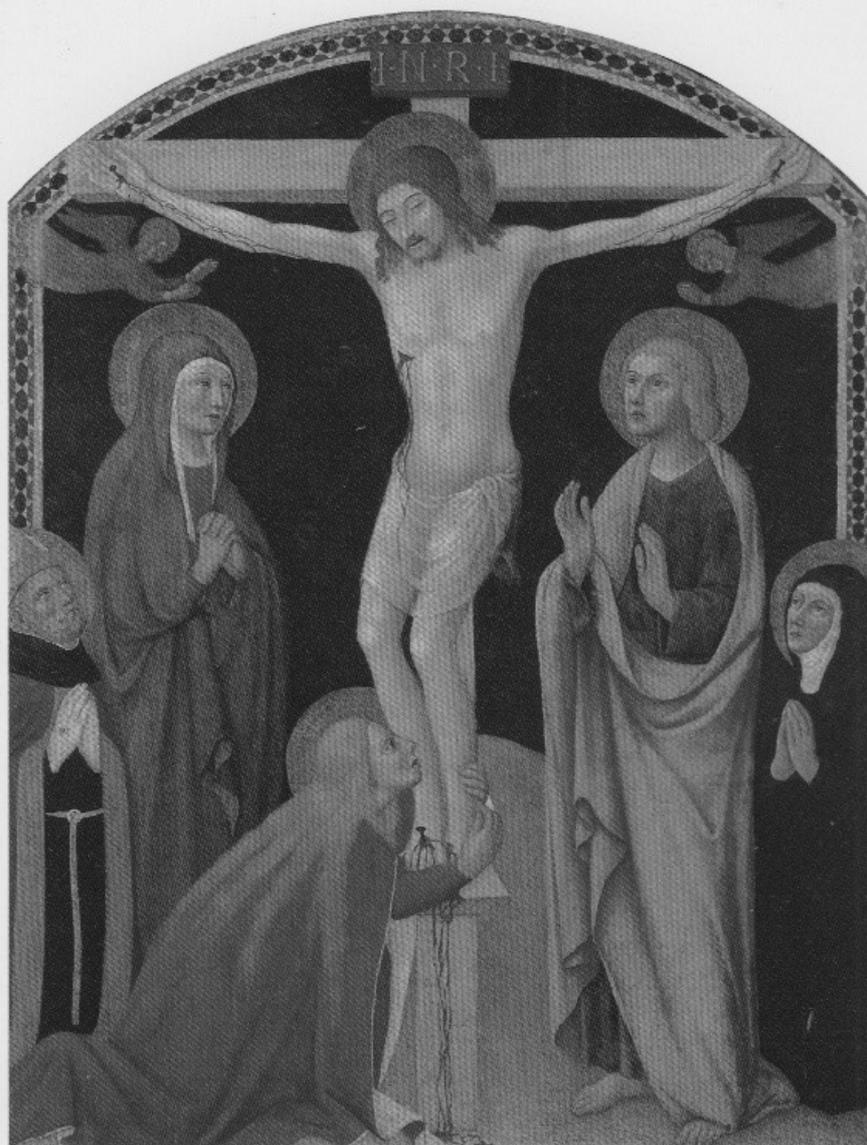
cm 150x110; legno intagliato e policromato

Solido gruppo ligneo, costruito in forma piramidale, raffigurante la Vergine, dal volto sorridente, mentre offre una rosa al Bambino, che la guarda con attenzione curiosa. La statua ha ricevuto

varie attribuzioni: Enzo Carli l'ha riferita al Bernacchino (Matteo di Nanni), autore di una residenza per il Palazzo Pubblico di Siena, di cui si conservano solo – dopo la dispersione – due pannelli intarsiati nel Museo civico.

È comunque incerto se la statua, che a panneggi di ispirazione ancora gotica, unisce una solidità d'impianto che si può definire rinascimentale, possa essere di scuola senese. Essa infatti esprime un carattere genericamente toscano, o perlomeno centroitaliano, talché è ancora problematico l'inserimento del suo autore (al momento sconosciuto) in un preciso, e criticamente soddisfacente, ambiente figurativo.





SANO DI PIETRO (Siena, 1406 - 1481)
Crocifissione coi Dolenti e i Santi Agostino e Monica
cm 182x141; tempera su tavola

L'acquisto del dipinto risale al 1955. Esso, prima di passare all'istituzione senese dei Conservatori femminili riuniti, apparteneva al monastero di Santa Maria Maddalena, di fondazione e regola agostiniana, distrutto nel 1526. Ai lati della Crocifissione, con la consueta presenza della Vergine e dell'evangelista Giovanni, sono infatti inginocchiati il vescovo Agostino (a sinistra) e la madre Monica, entrambi raffigurati nelle vesti dell'ordine. La resa dell'opera, come ha notato opportunamente Elisabetta Avanzati, è alquanto diseguale, presentando realizzazioni attente, come i rivoli di sangue che sgorgano dalle ferite del Cristo e ne segnano il modellato del corpo, accanto a semplificazioni e inerzie espressive, quali le fisionomie attonite dei personaggi e la posa impacciata degli angeli in volo sospeso sotto i bracci della croce.

L'esecuzione della tavola va quindi collocata tra il settimo e l'ottavo decennio del secolo, quando l'espressione di Sano di Pietro si rivela ormai ripetitiva e racchiusa in sigle di scarsa originalità.

SANO DI PIETRO (Siena, 1406 - 1481)

**Compianto sul Cristo morto coi Santi Francesco, Antonio da Padova
e due angeli**

cm 108x115,5; tempera su tavola

Firmata in basso: "OPVS SANI PETRI DE SENIS ME PINSIT [sic] ANNO DOMINI MILLE CCCCLXXXI". La data va messa immediatamente in relazione con quella della morte dell'artista: questa infatti è la sua ultima opera conosciuta.

La fisionomia rotondeggiante e pressoché inespessiva delle figure – tutte su uno stesso timbro di inerte mitezza – fa parte del repertorio di Sano, sulla cui ripetizione quasi iconica si è più volte insistito. Semmai, qui è da mettere in evidenza il pietismo (che ricorre spesso nelle fasi tarde dell'attività degli artisti, e – se possibile – enfatizzato) che scaturisce dall'insistenza sulle numerosissime piaghe causate dai colpi inferti nella flagellazione di cui è costellato il corpo del Cristo, e un tono da pittore sapidamente *naïf* (per quella ondulata quinta di poggi su cui spiccano improbabili casette rosa segnate dagli spazi scuri delle finestre. La riduzione della scena drammatica del *Compianto* alla evidenza di una rappresentazione simbolica è accertata dalla presenza della lancia e della canna con la spugna piantate verticalmente nel terreno e composte parallelamente alla croce.

Il dipinto, acquistato nel 1975, proviene dal convento senese delle Cappuccine, ma se ne ignora l'ubicazione originaria.





GIOVANNI DI PAOLO (Siena, 1400 ca. - 1482)

Madonna dell'umiltà, detta "Madonna dei vetturini"

cm 85x56,5; tempera su tavola

La tavola si trovava fino al 1966, data dell'acquisto da parte del Monte dei Paschi, nel tabernacolo di via delle Terme in Siena, che reca ancora lo stemma dell'Arte della Lana.

La sua denominazione deriva dalla collocazione al di sopra dell'ingresso delle rimesse delle carrozze dei vetturini senesi. Se nelle aureole della Madonna e del Bambino compaiono le scritte coeve "AVE MA[RIA] GRATIA PLENA DOMIN[VS]" e "IESVS XPO", sul retro si riscontra l'iscrizione dedicatoria "DONATA DALLA FAMIGLIA MENCHERINI ALLA CORTINA DELL'ARTE DELLA LANA OGGI VIA DELLE TERME A. D. MDCCXXXII VIVENTE CRISTOFANO FIGLIO DEL FU GIOVANNI".

La bionda bellezza della Madonna, dal capo coperto dal velo di colore violaceo chiaro con ricami in oro, la paffuta tenerezza del Bambino che si

aggrappa, ancorché con lievità, al manto della Madre per sporgersi verso una scomparsa figura di donatore o di santo, ed è coperto da una veste gialla squillante foderata di rosa e leggiadramente annodata alla vita da un nastro bianco, rivelano una delle più ispirate creazioni di Giovanni di Paolo. È presumibile che la ricca decorazione della tavola in archetti trilobati a tutto sesto ne presupponga l'appartenenza a un polittico. E una ricostruzione avanzata da diversi critici la vuole riunire a due santi (Matteo e Francesco), nel Metropolitan Museum di New York e alla *Santa Caterina d'Alessandria* e al *San Giovanni Battista* nel Museum of Fine Arts di Houston. Non si concorda tuttavia sulla collocazione originaria di questa presunta pala d'altare di cui la "*Madonna dei vetturini*" doveva far parte. Essa si rivela, a ben vedere, come opera della pienezza espressiva di questo estroso maestro senese, e riferibile cronologicamente agli anni quaranta e cinquanta del Quattrocento.

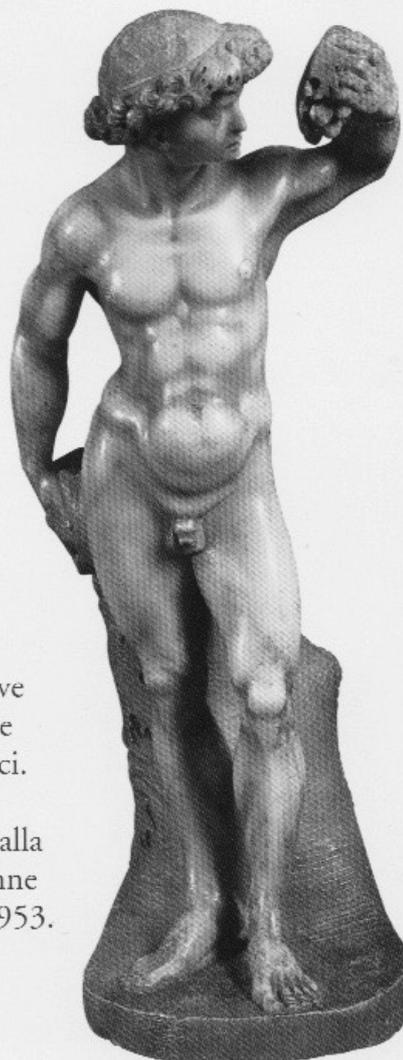
ANTONIO FEDERIGHI (Siena, 1423 ca. - 1490 ca.)

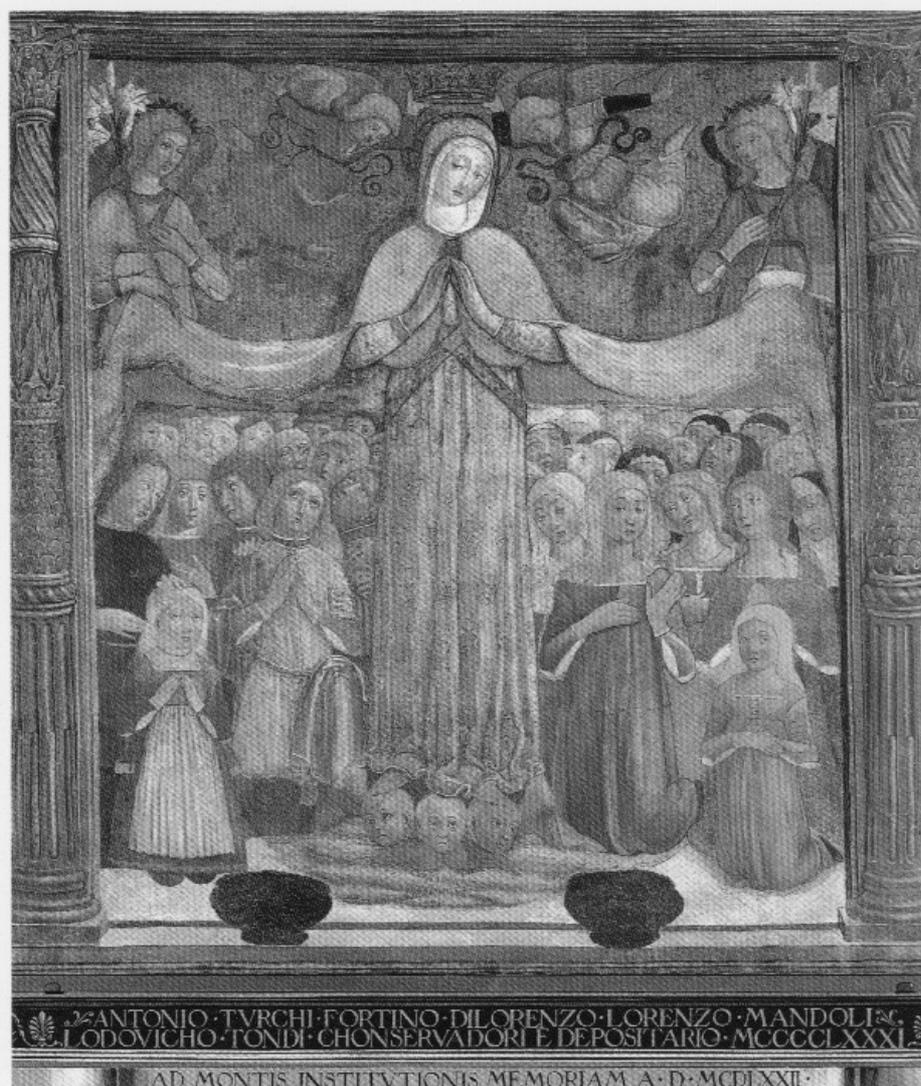
Bacco

h cm 51,7; base cm 22,5x16,5; marmo

La piccola, nervosa statuetta che raffigura Bacco appoggiato a un fusto di vite mentre ammira un grappolo d'uva, è forse una delle prime rappresentazioni quattrocentesche del dio greco, poi ripreso nel Cinquecento dalle illustri realizzazioni di Michelangelo e Jacopo Sansovino, come ha opportunamente notato Roberto Bartalini.

All'attribuzione al Federighi (che ebbe una formazione quercesca, ma che elaborò in seguito un'interpretazione classicizzante della scultura) si è giunti attraverso il confronto con le figure scolpite nelle acquasantiere del duomo di Siena, dove si scorge la medesima lavorazione delle muscolature e degli elementi anatomici. La statua, che può datarsi agli anni sessanta del Quattrocento, proviene dalla collezione Pannocchieschi d'Elci e venne acquistata dal Monte dei Paschi nel 1953.





BENVENUTO DI GIOVANNI (Siena, 1436 -1518 ca.)

Madonna della Misericordia

cm 193x185; affresco trasportato su tela

La storia di quest'opera è di notevole significato per l'attività mecenatesca dell'antica banca senese. Essa fu infatti fatta eseguire dai conservatori del Monte Pio – antecedente dell'attuale Monte dei Paschi – nel 1481, per celebrare la fondazione dell'istituto avvenuta il 4 marzo 1472.

Le iscrizioni presenti sul dipinto attestano questo evento: infatti si legge, insieme con l'invocazione "AVE GRATIA PLENA", la dedicazione "ANTONIO TVRCHI FORTINO DI LORENZO LORENZO MANDOLI LODOVICHO TONDI CHONSERVADORI E DEPOSITARIO MCCCCLXXXI", e sotto "AD MONTIS INSTITVTIONIS MEMORIAM A. D. MCDLXXII".

L'attribuzione a Benvenuto di Giovanni si deve alla Olcott nella sua *Guida* di Siena del 1903, e in seguito è stata sempre accolta. La scelta dell'immagine è certo connessa con i fini assistenziali del Monte: la Madonna copre con il suo manto tutte le categorie, tutte le varie età, tutte

le condizioni umane: donne, uomini, giovani e anziani, religiosi e laici. Questa umanità è rappresentata sotto il mantello protettivo della Vergine, sorretto da due angeli che stringono in mano un giglio. Altri due, con uno stacco dinamico di sentore nordico (e si è alluso all'influsso della presenza e dell'attività in Siena di due pittori "padani", ossia Girolamo da Cremona e Liberale da Verona) la incoronano. Maria posa i suoi piedi su due testine raggianti di cherubini. Di fronte, in basso, son collocati due bacili che forse simboleggiano le oblazioni ricevute dal Monte.

Le dolci e un po' smorte fisionomie di Benvenuto riescono tuttavia, nelle varianti delle pose e degli atteggiamenti, a rendere l'idea di predisposizione devota della folla, espressione quantomai opportuna per una composizione celebrativa.

FRANCESCO DI GIORGIO (Siena, 1439 - 1501)

Sant'Antonio abate

cm 54x52x30; terracotta policromata

Il busto del santo cremita, raffigurato mentre stringe un libro al saio e regge con la sinistra un campanello dove appaiono alcuni porcellini a rilievo, è stato acquistato dal Monte dei Paschi nel 1989, e proviene dal palazzo Piccolomini Clementini di via di Città.

È stato osservato (Bagnoli, 1993) che la scultura, per l'accuratezza e la complessità del modellato, non poteva esser destinata a una produzione di serie, come accadeva per molte opere foggiate in terracotta, ma doveva sicuramente costituire una singola statua.

Nelle fattezze del santo, emaciate e rese quasi attonite dalle penitenze, è stato anche scorto un riferimento a opere di Donatello (in particolare, all'Erode del pannello con il *Banchetto* nel fonte battesimale di San Giovanni in Siena), ma oltre a queste citazioni, dovute quasi a un sentimento di omaggio all'*auctoritas* del maestro fiorentino che tante fondamentali testimonianze d'arte aveva lasciato in Siena, non è da escludere anche un'attenzione verso la scultura fiorentina contemporanea, e in particolare a quella di Andrea del Verrocchio, per la resa vibrante e gli effetti quasi luministici del modellato, pròdromo alla sensitiva e fervida produzione scultorea di Giacomo Cozzarelli, collaboratore e seguace di Francesco.





BENEDETTO DA MAIANO (Maiano, 1442 - Firenze, 1497)
Madonna col Bambino e San Giovannino
cm 85x61,5; marmo parzialmente dorato

Con l'attribuzione ad Antonio Rossellino, il rilievo – che su uno sfondo rabescato (a imitazione di un drappo decorato a fiorami che in parte conservano ancora tracce della doratura a “missione” che dovevano possedere originariamente) rappresenta la Madonna che adora il Bambino adagiato sulle sue ginocchia, mentre un solerte san Giovannino presenta al piccolo Gesù l'asta crociata – è entrato nelle raccolte del Monte dei Paschi tra le due guerre. Anche le figure scolpite conservano parti delle lumeggiature a oro.

Un'accurata disamina stilistica condotta da Roberto Bartolini (1988) ha portato ad attribuire questa composizione, caratterizzata da “aggetti più ribaltati” (rispetto al rilievo maggiormente naturalistico del Rossellino), a Benedetto da Maiano, autore, in area senese, di opere per San Gimignano e per Siena stessa tra il 1471 e il 1495.

E proprio all'ultimo decennio del Quattrocento va assegnato questo rilievo, che somma in sé anche le esperienze pittoriche della più attiva tra le botteghe fiorentine della fine del secolo, quella verrocchiesca.



PIETRO DI DOMENICO (Siena, 1457-1502)
Madonna col Bambino e i Santi Giovanni Battista e Girolamo
cm 67x49; tempera su tavola

Acquistato dal Monte dei Paschi nel 1952, il dipinto proviene dai Conservatori femminili riuniti, ed è stato riferito per la prima volta a Pietro di Domenico da Francis Mason Perkins nel 1933.

La composizione rivela la sua origine teneramente devozionale: una malinconica giovane Madonna porge al Bambino dall'aria un po' attonita un fiore di garofano, mentre i due santi, Giovanni Battista e Girolamo, guardano con attenzione la scena. Sulla aureola della Vergine, tracciata in oro con fine delicatezza, s'intravede l'iscrizione "AVE MARIA".

Pietro di Domenico, formatosi con probabilità nell'ambito di Francesco di Giorgio, fu notevolmente influenzato dalla maniera di Pietro di Francesco degli Orioli, ma rimodellandone le tipologie con un trattamento sfumato dotato di maggiore tenerezza. Egli risentì anche – allo scadere del secolo – dell'attività senese di Luca Signorelli, acquisendo alla sua pittura una certa qual vigoria di modellato, che qui scorgiamo appunto nella forte caratterizzazione del volto di san Girolamo, dallo zigomo nettamente pronunciato. Così, la tavola può agevolmente collocarsi dopo il 1494, anno della decorazione della cappella Bichi in Sant'Agostino di Siena da parte di Luca.

MANIFATTURA SENESE DELLA SECONDA
META DEL SECOLO XV

Mobile da sagrestia

cm 230x192x90; legno di noce intagliato e intarsiato

Questo raro esempio di mobile di sagrestia intagliato e arricchito di intarsi, proviene dalla chiesa senese di Santo Stefano alla Lizza.

Il manufatto è costituito da due corpi, entrambi a quattro sportelli, che s'aprono all'esterno, "a libro", con specchiature a cornici intarsiate con la tecnica detta "a topi" e "a buio", con la decorazione a motivi geometrici. La parte inferiore è leggermente aggettante – e più profonda – rispetto alla superiore: quest'ultima presenta agli spigoli due lesene composite scanalate e rudentate. Nelle specchiature superiori, a sinistra è intarsiato lo stemma della famiglia Piccolomini sormontato da un cappello vescovile (o cardinalizio), mentre a destra si nota lo stemma dei Pecci, anch'esso dotato di un copricapo prelatizio. Un raffinato fregio "a topi" con elementi decorativi prospettici conclude in alto il mobile, completato comunque da un cornicione sporgente, "all'antica".



È stato ipotizzato che lo stemma piccolomineo possa riferirsi (se cardinalizio) al cardinale Francesco Todeschini Piccolomini, nipote di Pio II e anch'egli, in seguito, eletto papa col nome di Pio III, e che la collocazione originaria del manufatto potesse essere in Sant'Ansano in Castelvechio, dove si conserva ancora una vetrata circolare con gli stemmi Piccolomini e Pecci. Poiché il cardinal Francesco fu eletto pontefice nel 1503, si presume che il mobile possa esser stato eseguito negli anni novanta del Quattrocento, in ambito senese o, comunque, toscano.

ANDREA PICCINELLI detto ANDREA DEL
BRESCIANINO (doc. a Siena e Firenze dal 1506 al 1525)

Santa Maria Maddalena

cm 77,5x63; olio su tavola

Il dipinto raffigura la santa, delicata immagine in manto scarlatto e veste verde, con una sciarpa di seta multicolore sulle spalle, che stringe al petto il vaso alabastrino degli aromi. I capelli biondi scendono fino al petto, mentre lo sguardo della giovane donna sottende un sentimento di intensa devozione. Nella composizione si nota un indubbio, forte influsso raffaellesco, evidente soprattutto nell'ovale del volto della Maddalena, laddove lo scheggiarsi delle pieghe degli abiti si può anche riferire a una meditazione dell'artista sull'arte di Domenico Beccafumi. Queste sono – in definitiva – le principali componenti stilistiche del pittore senese di origine bresciana, che fu uno dei protagonisti dell'ambiente artistico nella città toscana fino al terzo decennio del Cinquecento.

La tavola è stata acquisita alle raccolte del Monte dei Paschi nel 1986.





DOMENICO BECCAFUMI (Monteaperti, 1486 - Siena, 1551)
Santa Lucia

cm 55x38; olio su tavola

La tavola faceva parte con altre tre (ora disperse, nonostante tentativi di ricostruirne l'insieme) del cataletto della Compagnia senese dei Santi Niccolò e Lucia, eseguito dal Beccafumi nel 1521 e donato in seguito al granduca Ferdinando II (1624). Il cataletto fu sostituito da un analogo arredo eseguito da Rutilio Manetti e pagato con i duecento scudi che il granduca liberalmente elargì alla Compagnia in seguito alla donazione. La santa emerge dall'oscurità dello sfondo abbigliata in una veste caratterizzata da un color giallo luminoso, squillante, con un manto rosso che l'avvolge come una colata di cera. Essa reca in mano il pugnale, strumento del suo martirio, e il piatto, quasi una patena posata su un calice (singolare e analogico richiamo al suo sacrificio), con un altro suo simbolo e oggetto di patrocinio, gli occhi. Lo sguardo della giovane santa, appena inumidito, esprime dolcezza e rassegnazione. Il dipinto è da considerare un piccolo capolavoro del maestro, che alla semplicità della composizione aggiunge la vena della sua estrosa creatività, affidata alle forti contrapposizioni cromatiche, al luminismo, e alla leggerezza del tratto pittorico. L'opera è paradigmatica della prima attività del Beccafumi, riconducibile al primo decennio del Cinquecento.

MANIFATTURA DI BRUXELLES (1520 ca.)

Storie del Figliuol prodigo

cm 256x165 (ciascuno); arazzo

Le due grandi composizioni sono in realtà frammenti di un solo arazzo, di cui esistono due altri esemplari integri, uno nel duomo di Vigevano e l'altro nel Minneapolis Museum of Art della città americana. Un terzo, infine, con alcune varianti, è conservato nei Musées Royaux d'Art et d'Histoire di Bruxelles. È presumibile che in uno dei due frammenti sia raffigurata la scena della consegna dei beni di famiglia al figliuol prodigo, mentre nell'altra, la figura marginale e tormentata del giovane in mezzo a uno stuolo di dame e gentiluomini abbigliati elegantemente, parrebbe indicare il momento della sua caduta in povertà. Si è notato (Ciampolini, 1988) che l'intera storia del figliuol prodigo era contenuta in una serie di due arazzi, di cui quelli citati costituivano la prima parte. La seconda è conservata integra in un arazzo del duomo di Burgos, e – divisa in due – nella cattedrale di Lérida, sempre in Spagna. Altri frammenti sono stati individuati nell'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston e sul mercato antiquario.

Tali notizie sulle varie e diverse versioni di questi arredi confermano l'importanza degli arazzi, che sono riferiti alla manifattura di Bruxelles, e, per i costumi indossati dai personaggi qui raffigurati, a un'esecuzione nel terzo decennio del Cinquecento.





Attribuito a MARCO PINO (Siena, 1521 – Napoli, *post* 1582)
Sacra Famiglia con San Giovannino
diam. cm 59,5; olio su tavola

Il tondo ha avuto una fortuna critica alterna, ma comunque favorevole a scorgerne le caratteristiche formali in ambito figurativo omogeneo. Fu infatti attribuito a Domenico Beccafumi, a Bartolommeo di David (Trezza, 1988) e a Marco Pino (Bartalini) nel catalogo della mostra sul Beccafumi svoltasi a Siena nel 1988.

Il gruppo è rappresentato serratissimo nel ristretto spazio circolare della tavola. Il Bambino dormiente è come protetto dal gesto materno. Un vegliardo e canuto san Giuseppe si china sul piccolo Gesù, mentre un distratto san Giovannino sorride inopinatamente allo spettatore.

Fortemente ispirata all'arte del Beccafumi, sia nella composizione sia nelle tipologie di alcuni personaggi (e in particolare nella anatomia scorcata del Cristo Bambino), la tavola mostra una materia pittorica senz'altro più densa rispetto a quella consueta al maestro senese.

La datazione proposta dal Bartalini per l'esecuzione della tavola, di cui si sottolinea il carattere decisamente e inconfutabilmente beccafumiano, è agli anni '40-'42 del Cinquecento.



Attribuito a GIOVANNI DI LORENZO
(Siena, doc. dal 1525 al 1546)

I Santi Sebastiano e Antonio da Padova
cm 220x210; affresco

La composizione attuale, frutto di un montaggio contemporaneo (la lesena mediana è il calco di quella di sinistra, mentre al centro doveva trovarsi un'immagine della Madonna), si deve agli anni Cinquanta, quando gli affreschi e gli stucchi furono staccati dalla chiesa di San Donato e sistemati nella sede del Monte dei Paschi.

Andrea De Marchi, pur avvertendone la difficoltà di lettura, dovuta allo stato di conservazione lacunoso e consunto, ne indica la connessione con l'espressione di Giovanni di Lorenzo, autore della pala votiva con la *Madonna di Camollia* della chiesa senese di San Martino (1582) e riconosciuto dal Bagnoli come attivo negli affreschi decorativi della cappella nel castello di Belcaro.

Un artista che allunga e semplifica le forme di derivazione beccafumiana e peruzziana, arcaizzandone sapidamente (e in direzione devota) le espressioni, ma che comunque riesce a esprimersi in modi originali e con invenzioni compositive e formali non consuete.

I due santi già in San Donato (Sebastiano in perizoma a sinistra; Antonio da Padova in saio francescano e attento lettore di un libro che stringe in mano insieme con il suo peculiare simbolo, il cuore), possono farsi risalire al quarto decennio del Cinquecento.

BARTOLOMMEO NERONI detto IL RICCIO
(Siena, 1505/1510 ca. - 1571)

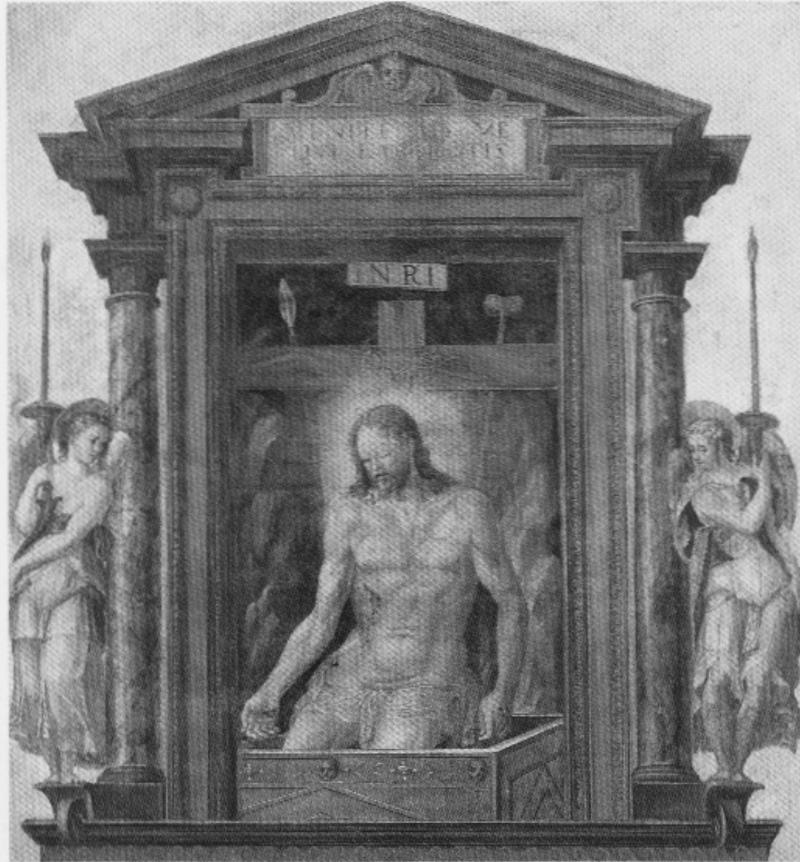
Deposizione del Cristo

cm 245x198; affresco staccato

Composizione vigorosa, quasi un fluire obliquo di corpi e di teste da sinistra a destra, unificata dallo stendersi abbandonato del Cristo, sorretto da san Giovanni Evangelista e da Maria Maddalena, accompagnati dalle pie Donne, da Giuseppe d'Arimatea, da Nicodemo e da alcune figure di soldati. Sullo sfondo, si scorgono, inserite in un vasto paesaggio, le scene della Crocifissione (a sinistra) e dell'incontro di Emmaus (a destra). L'affresco, ricordato come opera del Riccio fin dalle fonti e dalle guide più antiche, era collocato nella cappella dello spedale senese del Crocifisso (poi Conservatorio delle Derelitte) nel Pian de' Mantellini. Il conservatorio venne soppresso dal granduca lorenese Pietro Leopoldo nel 1782. La pittura, staccata con tecnica non ineccepibile nel 1952, fu poi risistemata dal restauratore Tintori.

È immediatamente riscontrabile, nelle fisionomie e nella composizione, un forte influsso del Sodoma, con cui tra l'altro il Riccio era imparentato. La fortuna critica di questo affresco rivela come esso sia stato considerato una delle opere di maggiore riuscita di questo artista multiforme.





LORENZO RUSTICI detto **IL RUSTICO** (Siena, 1521 - 1572)
Cristo in pietà con due angeli portacero
cm 310x284; affresco

Commissionato dai magistrati del Monte Pio l'11 agosto 1569 e terminato prima dell'agosto 1570, l'affresco mostra l'immagine del Cristo morto, assiso sul sepolcro decorato da teschi e appoggiato alla croce, inserita in un tabernacolo con timpano triangolare e due colonne laterali che fingono un marmo venato. Alla croce son appoggiate la lancia, la canna con la spugna e la corona di spine. Sullo sfondo, un grande masso roccioso ricorda la pietra fatta rotolare – secondo la Scrittura – a sigillare la grotta in cui venne sepolto il Redentore. Ai lati, due angeli portacero accudiscono la dolente figura di Gesù. In alto, nel timpano del tabernacolo, è inserita l'iscrizione "VENITE AD ME / QVI LABORATIS".

Di Lorenzo Rustici sono andate perdute molte opere ricordate dalle fonti, ma restano gli stucchi della Loggia della Mercanzia e della prima campata della volta dell'oratorio della Santissima Trinità della contrada di Valdimontone. La sua arte risente del Sodoma e del Peruzzi, ma non appare ignara della maniera del Vasari, forse conosciuta a Roma nel corso di alcuni suoi soggiorni in questa città. È il primo rappresentante della famiglia Rustici, che annoverò nel Seicento pittori assai noti nell'ambiente senese, come Francesco Rustici detto "il Rustichino" e Vincenzo Rustici, dai modi pittorici facili e non di rado piacevoli.

ARCANGELO SALIMBENI (doc. a Siena dal 1561 - 1580)

Compianto sul Cristo morto

cm 200x140; olio su tela

Quest'opera venne dipinta per la Stanza delle Udienze del Monte Pio su commissione del priore Flavio Guglielmi e del deputato Buoninsegna Buoninsegni dal 26 giugno 1576 al 28 febbraio 1577. La commissione stabiliva minuziosamente il soggetto, che doveva esser dominato dalla *pietas* aderente ai fini istituzionali del Monte, e la composizione.

Il tono un po' fosco del dipinto; le figure realizzate con scioltezza ma non prive di incertezze disegnative; le dimensioni non sempre corrette dei personaggi (si veda il Cristo reso più piccolo dall'incombente figura della Madre), attestano la maniera pittorica piuttosto disinvolta del Salimbeni. Egli fu un pittore dall'attività non fecondissima, ma importante per la sua funzione di tramite tra l'eredità beccafumiana e il tardo Manierismo di matrice toscano-romana. Il gruppo degli angeli che recano gli strumenti della Passione riceve una luce che anima le vesti di colori cangianti, laddove il paesaggio cinereo dello sfondo accentua il *pathos* doloroso della scena. Non è trascurabile l'influsso dei manieristi di ambiente romano (come Marco Pino, anch'egli senese di nascita, Francesco Salviati, fiorentino, ma operante perlopiù nella città papale, Taddeo Zuccari) nelle torsioni del corpo del Cristo e nella posa della Vergine dolente.





ALESSANDRO CASOLANI (Mensano, 1552 - Siena, 1607)
Angelo annunziante; Vergine annunziata
cm 100x74 (ciascuno); olio su tela

La coppia di dipinti è stata acquistata dal Monte dei Paschi nel 1978. È ipotizzabile che entrambe le tele siano state resecate in basso e lateralmente. Da esempi di pittura contemporanea (si vedano l'*Angelo annunziante* e l'*Annunziata* di Francesco Vanni nella chiesa senese di Santa Maria de' Servi) si può pensare a tele di notevole grandezza. La presenza di colori chiari e di pieghe schiacciate nelle vesti fa evidenziare l'appartenenza del pittore alla corrente "baroccesca" della pittura senese, che trovò consensi importanti nell'arte figurativa della città toscana tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, e di cui Alessandro Casolani fu uno dei rappresentanti più in vista: egli appartenne anche a una nota e feconda famiglia di artisti assai attiva a Siena nel Seicento, di cui fecero parte, oltre al figlio Ilario, anche Francesco e Vincenzo Rustici, che abbiamo già avuto modo di rammentare.

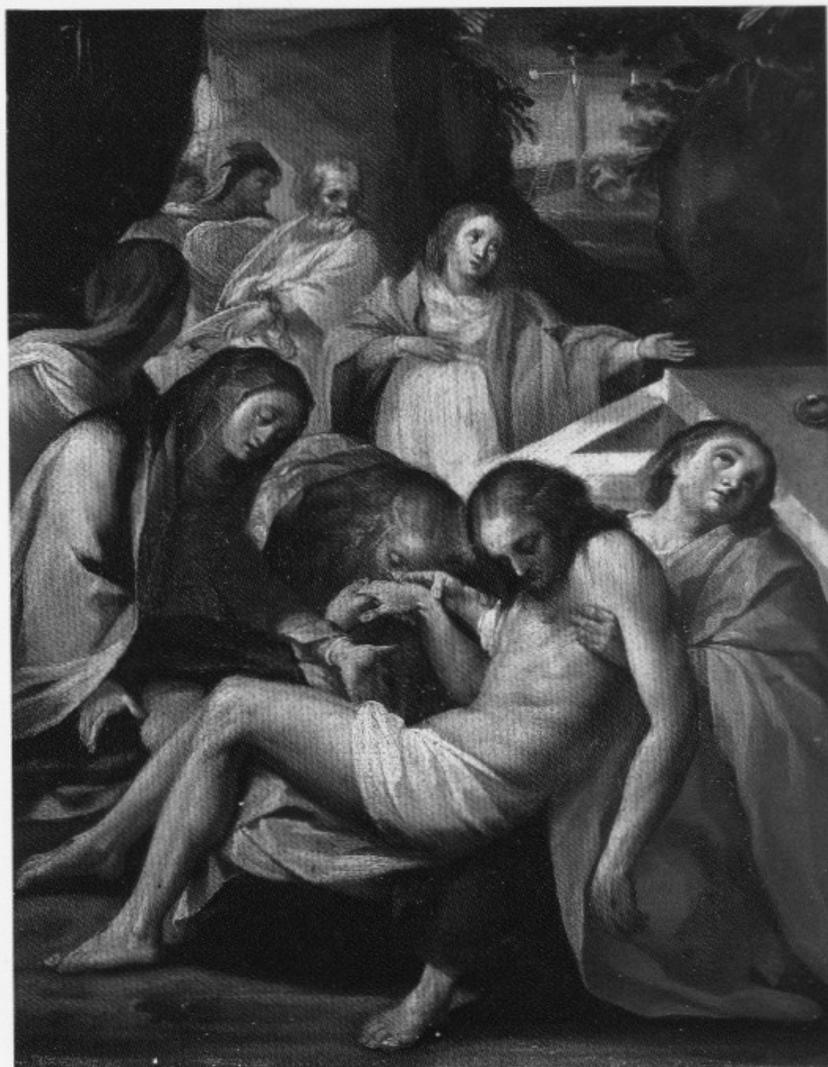
VENTURA SALIMBENI (Siena, 1568 - 1613)

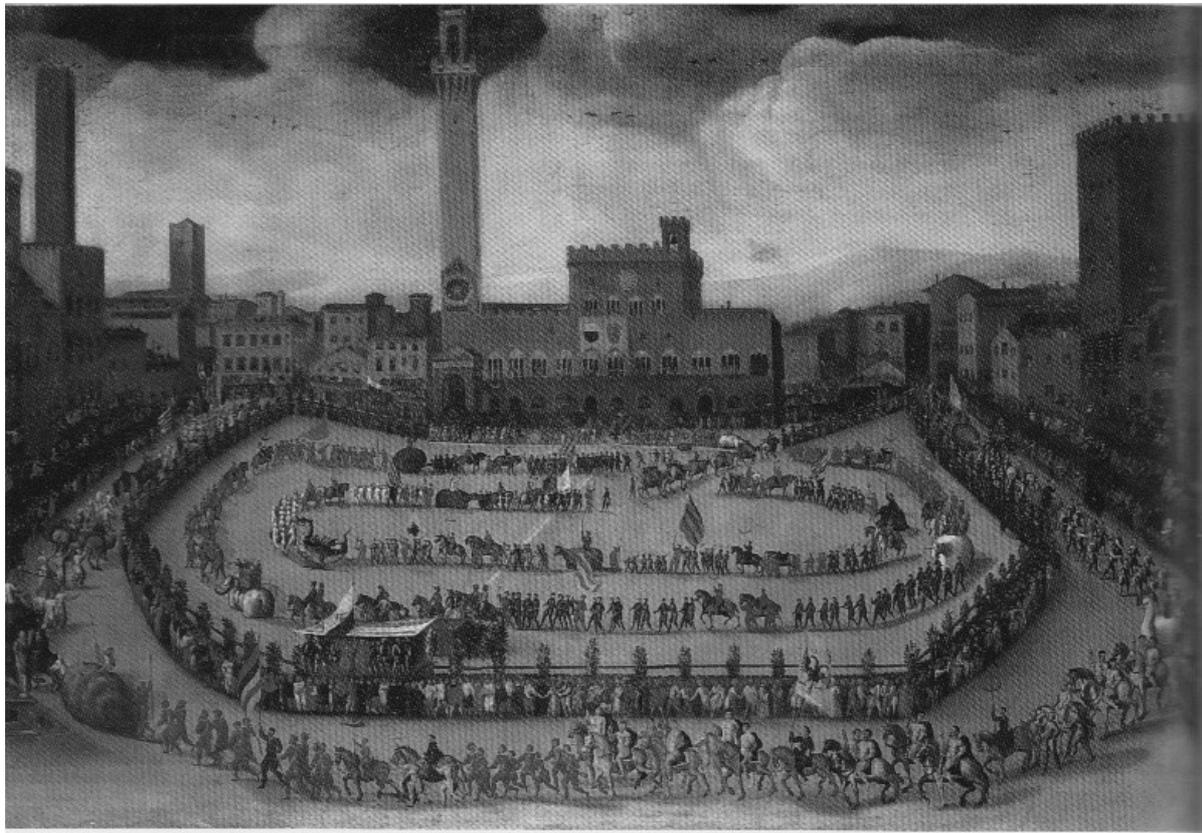
Deposizione

cm 34x25,5; olio su tavola

Il quadretto, di piccole dimensioni ma affollato di figure che sembrano sciamare, condotte dal filo di un sentimento doloroso, dall'apertura del sepolcro appena illuminata, verso il corpo di Cristo disteso in primo piano. Si riconoscono l'evangelista Giovanni, a destra; la Vergine a capo coperto, sulla sinistra; la Maddalena al centro, col volto disperatamente proteso verso la mano di Gesù, per baciarla con trasporto. Altre tre figure (due pie Donne, san Pietro o Giuseppe di Arimatea) si dispongono sullo sfondo, dove s'intravede – tra fronde d'alberi – anche la croce.

Non è arduo individuare in questo dipinto una delle opere di maggior riuscita dell'artista senese, che fu uno dei protagonisti dell'espressione figurativa nella città toscana tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, insieme con il fratellastro Francesco Vanni, con cui condivise l'adesione alla corrente baroccesca. Il dipinto è entrato nelle collezioni del Monte dei Paschi nel 1980.





VINCENZO RUSTICI (Siena, 1556 - 1632)

Sfilata delle contrade in Piazza del Campo

cm 126x192; olio su tela

Il dipinto, con il suo *pendant*, la *Caccia dei tori in Piazza del Campo*, è stato concesso in deposito alla collezione del Monte dei Paschi dalla Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Firenze, per il suo carattere emblematicamente locale. Essi si trovavano infatti, fin dal 1654, nella villa fiorentina di Poggio Imperiale.

La veduta della piazza maggiore di Siena è come dilatata, per mettere in evidenza lo svolgersi del corteo con le "comparse", i vessilli e i carri allegorici delle contrade, nelle forme degli animali di cui esse richiamano i nomi. È stata individuata la fonte da cui il pittore (Vincenzo Rustici, membro di una famiglia di artisti, il più noto dei quali fu Francesco, detto "il Rustichino") ha tratto minuziosamente il suo dipinto descrittivo, ossia una lettera di tal "Cecchino cartaiò", scritta in occasione del Palio del 15 agosto 1546.

Come ha notato Alessandro Bagnoli (cui si deve la corretta attribuzione dell'opera), il pittore ha assimilato qui il vedutismo e il gusto per la narrazione attenta ai particolari importato nella Toscana granducale da pittori di origine fiamminga specializzati in questo genere.

Il dipinto – che possiede anche una notevole rilevanza documentaria per la testimonianza delle condizioni e delle caratteristiche degli edifici che circondano la piazza (e in particolare quelle del suo maggior monumento, il Palazzo Pubblico), – fu realizzato nella seconda metà del Cinquecento.

FRANCESCO VANNI (Siena, 1563 - 1610)

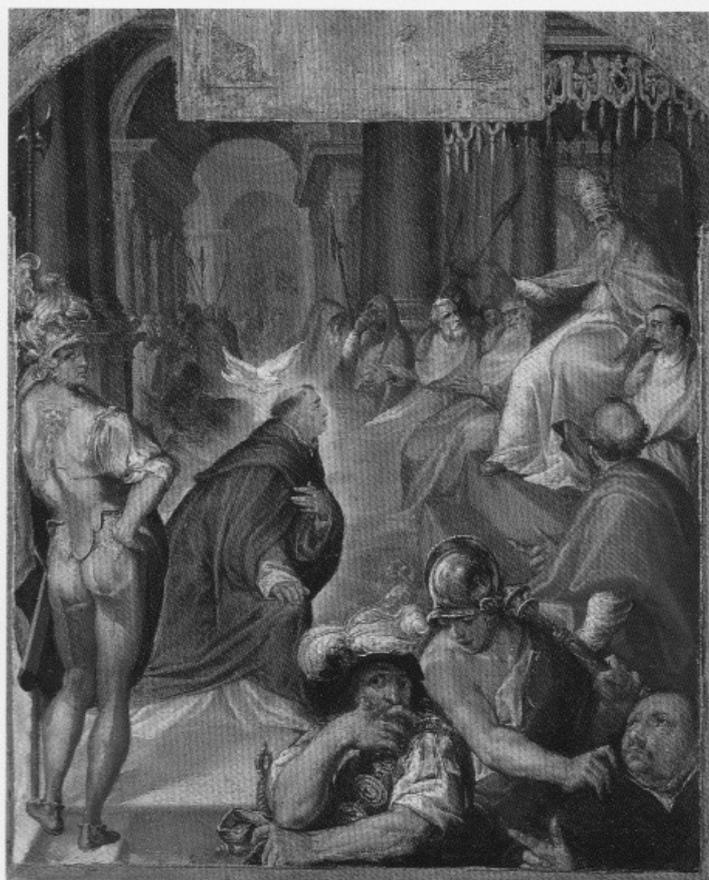
Cataletto del Beato Ambrogio Sansedoni: **Madonna col Bambino, San Bartolommeo e il Beato Ambrogio Sansedoni; Il Beato Ambrogio Sansedoni davanti al papa; Cristo in pietà sorretto dalla Vergine; Resurrezione di Lazzaro**

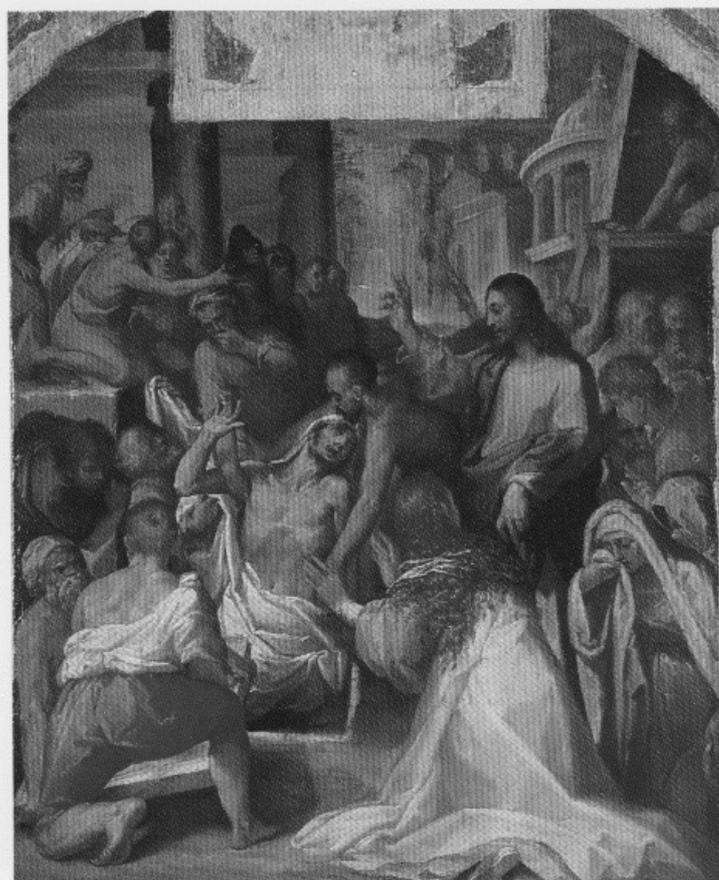
cm 51,5x42 (ciascuno); olio su tavola

Le tavolette sono gli elementi dipinti, staccati dall'arredo e ridotti a quadretti erratici, del cataletto della Compagnia intitolata al Beato Ambrogio Sansedoni, eseguiti da Francesco Vanni nel 1584 su commissione di Iacopo Tondi. Il cataletto venne poi fatto demolire nel 1758, e le "testate" furono divise per ottenerne quattro quadretti acquistati da un discendente del beato, Rutilio Sansedoni, che era comunque camerlengo della compagnia. Nonostante le piccole dimensioni, i dipinti mostrano appieno le capacità pittoriche del giovane Vanni, e le sue doti di artista sono attestate dalla fama che ricevette subito il cataletto.

Lo stile che Francesco rivela in questi dipinti è quello ricavato dal suo soggiorno romano. L'impasto dei colori, denso ma anche sfumato, dipende dalla maniera di Giovanni De' Vecchi, pittore di Borgo Sansepolcro attivo in quegli anni a Roma. L'elegante figura dell'alabardiere presente nella scena del beato Sansedoni che impetra da Clemente VI la liberazione di Siena dall'interdetto (è questa la ragione per cui Ambrogio è raffigurato – nella scena in cui è davanti alla Vergine con san Bartolommeo – con il modello della città in mano), deriva comunque da un'analogia figura dipinta da Taddeo Zuccari nella Sala Regia del Vaticano, a confermare l'attenzione che il Vanni volgeva all'ambiente tardomanieristico romano. Eppure, nelle fisionomie di alcune figure si avvertono anche echi della pittura senese della tradizione cinquecentesca: il luminismo beccafumiano è filtrato attraverso la maniera esplicita di Arcangelo Salimbeni, che tra l'altro era suo patrigno. Il disegno sicuro, le ambientazioni ampie e la vigoria con cui son concepite le figure fanno già intravedere nel giovane Vanni il caposcuola della pittura senese fino allo scadere del primo decennio del Seicento.









FRANCESCO VANNI (Siena, 1563 - 1610)

Storie della casta Susanna

cm 75,5x139; olio su tela

La composizione è una delle più attraenti, per ampiezza di ambientazione, per sapienza coloristica (i vari episodi della storia di Susanna, tratti dall'Antico Testamento, sono evidenziati da toni cromatici diversificati), per varietà narrativa, tra quelle ancora conservateci dell'abile maestro senese. La vicenda ha inizio nel giardino di sfondo sulla sinistra, dove la giovane Susanna, figurina nuda appena visibile nel vasto parco, è insidiata dagli anziani viziosi. Prosegue poi sotto il portico, con l'arresto della donna, accusata falsamente di adulterio dai vecchi stessi, e la discolpa da parte del fanciullo che scorgiamo col braccio levato in atto di perorazione, e la conseguente condanna alla lapidazione dei due calunniatori in un ambiente decisamente urbano, visibile sulla destra.

Il Vanni risente in questa composizione dell'influsso baroccesco (si vedano i colori cangianti presenti nelle vesti dei personaggi, e certe fisionomie decisamente ispirate a quelle espresse dal pittore urbinato): tuttavia, una conduzione pittorica più sciolta ci fa pensare a un'opera, probabilmente eseguita per una committenza privata, realizzata verso la metà dell'ultimo decennio del secolo.



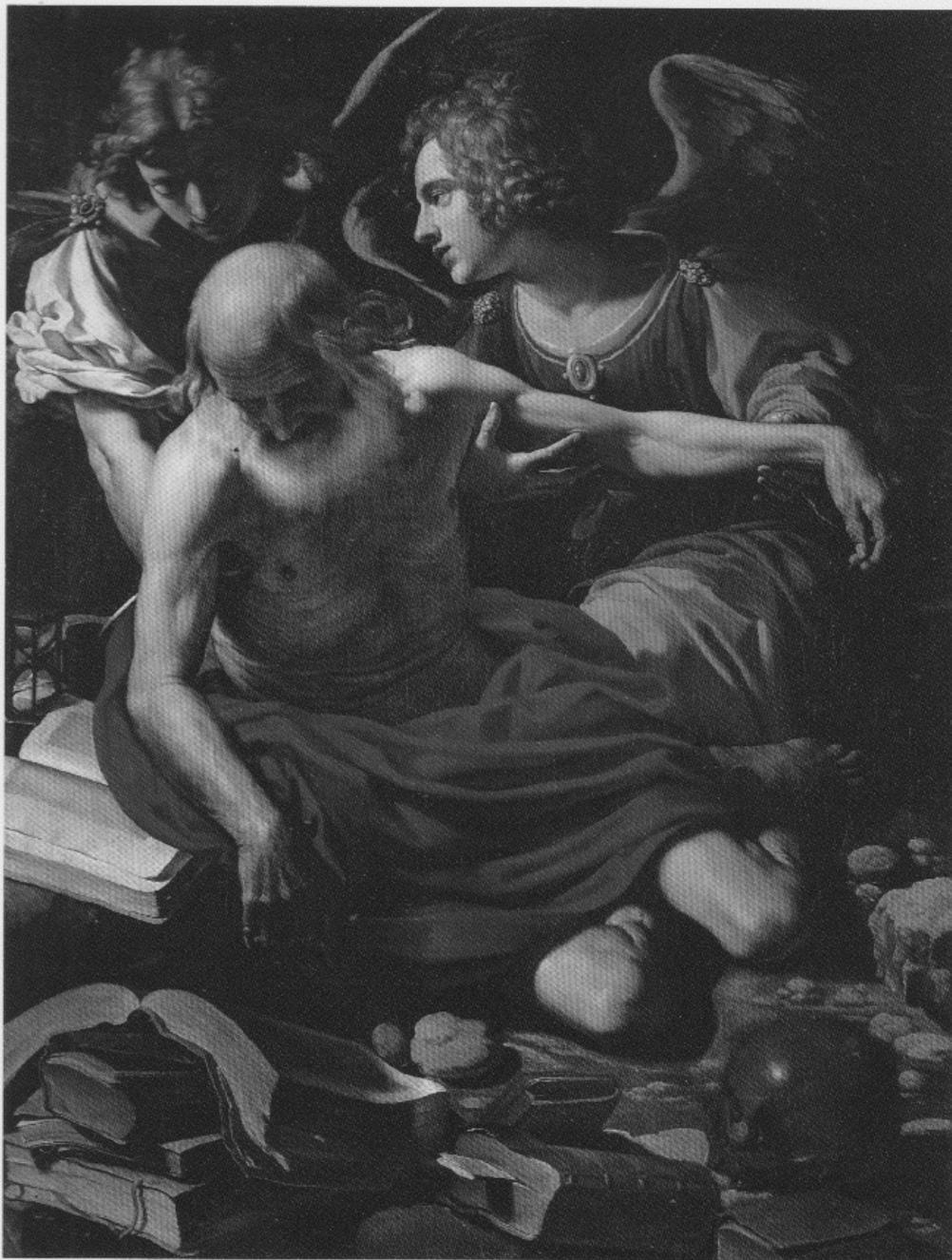
ANTIVEDUTO DELLA GRAMATICA
(Roma, 1571- 1626)

Ritrovamento di Mosè
cm 73x124; olio su tela

Il soggetto biblico è trattato con decoro quasi classicizzante, ma con una materia e un colore fusi e pastosi, che rivelano anche un caravaggismo depurato da eccessi chiaroscurali e con un'espressione di sentimenti di media intensità. Si vedano a questo proposito i gesti misurati e sapientemente variati delle donne che s'affollano verso il neonato appena tratto dalle acque limacciose del Nilo.

Il dipinto, acquistato dalla collezione Farina di Londra, ha avuto anche un'attribuzione non improbabile ad Artemisia Gentileschi, di cui peraltro ricorda il trattamento fisionomico di certi personaggi.

Il riferimento ad Antiveduto della Gramatica, pittore romano di origine senese, porta l'autorevole avallo del Longhi, che di questo artista dette le coordinate formali. La conferma di questo riferimento si deve a confronti con opere certe – addirittura firmate – di Antiveduto, raro artista del Seicento italiano, formatosi in ambito barocco ma poi orbitante indubabilmente verso espressioni più decisamente caravaggesche.



RUTILIO MANETTI (Siena, 1571 -1639)

San Girolamo sostenuto da due angeli

cm 155x117,5; olio su tela

Un vecchio eremita spossato dalle penitenze e dai digiuni, all'interno di una spelonca rocciosa ingombra di libri, e con la presenza ammonitrice di un teschio (sul libro che gli serve d'appoggio è la firma e la data del dipinto: "RVTI.VS MANETTVS F. 1628"), è sorretto da due angeli, abbigliati come paggi di nobile famiglia, con gli abiti chiusi da spille di preziosa fattura. Attorno ai fianchi del santo è avvolto un pesante drappo scarlatto, che allude alla sua presunta dignità cardinalizia. Tale il soggetto del dipinto.

Se appare evidente il caravaggismo delle scelte cromatiche e formali di Rutilio Manetti (che importò a Siena la maniera del caposcuola lombardo), più complessi sono i riferimenti ai modi pittorici di altri seguaci del Merisi. Gherardo delle Notti, Orazio e Artemisia Gentileschi, il Domenichino, Simon Vouet, appaiono le varianti su cui si basa l'accostamento alla pittura del Caravaggio che Rutilio Manetti accoglie nella sua espressione formale alla fine del terzo decennio del Seicento.

Il quadro fu acquistato dal Monte dei Paschi nel 1976.

RUTILIO MANETTI

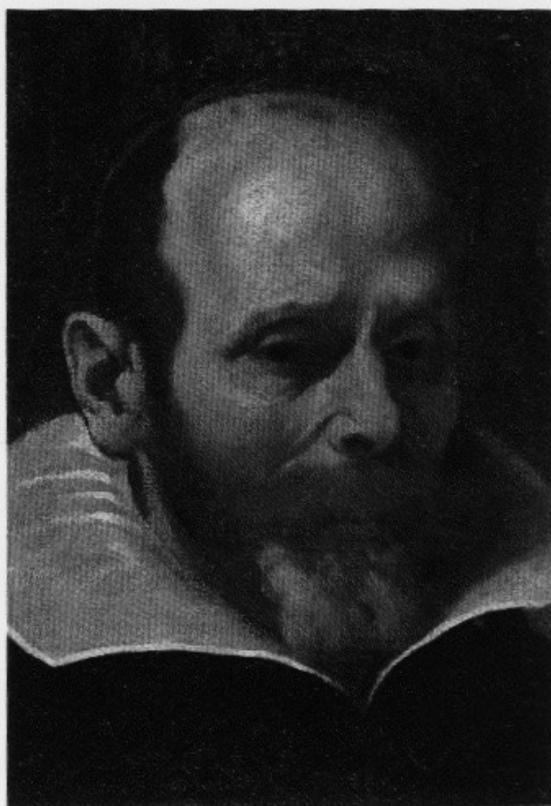
Autoritratto

cm 39x27; olio su carta applicata su legno

Il dipinto proviene dalla collezione di Marianna Cinughi Piccolomini e fu acquisito alle raccolte del Monte dei Paschi nel 1965.

Alessandro Bagnoli (1988) scorge nei lineamenti decisamente anziani del pittore il riferimento all'età, che dovrebbe aggirarsi sui sessant'anni. È stato inoltre notato che la materia del dipinto è stesa con grande morbidezza, anche se la sua esecuzione può considerarsi assolutamente compiuta.

Si tratta quindi di una delle ultime opere del pittore senese, che l'ha eseguita su "una carta scritta recuperata da un libro di conti del Cinquecento" (Bagnoli).

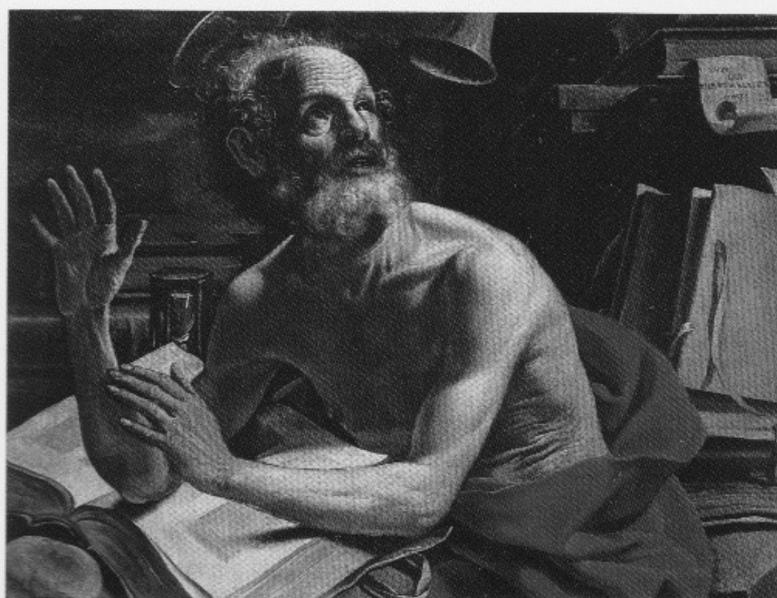


RUTILIO MANETTI (Siena, 1571-1639)

Sant'Agostino; San Girolamo; Sant'Ambrogio; San Gregorio

cm 67x89; cm 67x88,5; cm 67x89; cm 67x89; olio su tela

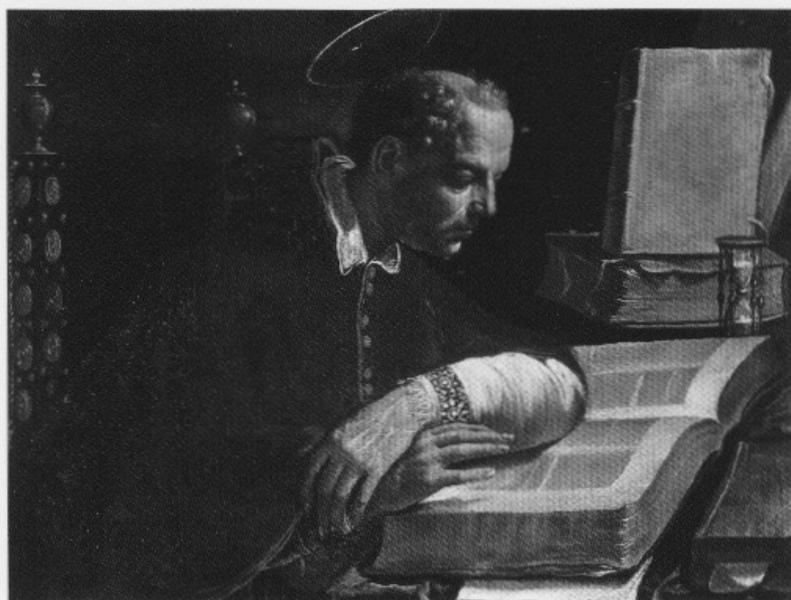
Le tele coi quattro Padri della Chiesa occidentale facevano parte – all'inizio del Novecento – della collezione Bellugi, poi di quella di Marianna Cinughi Piccolomini. Furono acquistate dal Monte dei Paschi tra il 1965 e il 1978. Ognuno dei santi è raffigurato seduto davanti a un libro, ma in atteggiamento diversificato. Ambrogio, in mozzetta nera bordata di rosso, è intento a leggere. Sant'Agostino, con vistosa barba scura, scrive con una penna d'oca. Gregorio, con la tiara ornata di perle appoggiata sul tavolo, ha



il viso rivolto verso la colomba dello Spirito Santo, che gli parla all'orecchio. San Girolamo – infine – a torso nudo (indicativo della sua condizione di penitente), è distolto dalla sua lettura (e decisamente turbato) dal suono della tromba del Giudizio Universale.

Le figure son quindi ben caratterizzate; risultano illuminate da destra e costruite, esse e gli arredi che le accompagnano, dalle luci e dalle ombre che vengono suscitate dalla fonte luminosa.

Proprio per questi effetti complessi e chiaroscurati, le opere possono esser collocate nella metà del quarto decennio del Seicento, ossia nella fase finale dell'attività del maestro senese.





RAFFAELLO VANNI (Siena, 1587 - 1673)

Madonna col Bambino e sette serafini

cm 114x84; olio su tela

Il dipinto, fin dalla sua esecuzione, il 1644, è stato collocato nel palazzo Salimbeni, per cui fu fatto realizzare dai reggitori del Monte dei Paschi, a decorare l'ingresso della Cancelleria. La ricchissima cornice lignea, ornata da protomi d'angelo, girali e fronde vegetali, con due angioletti che reggono una corona nella parte superiore, nonché i due bracciali per i ceri, anch'essi riccamente decorati, sono opera contemporanea al dipinto, dovuta all'abilità dell'intagliatore Romolo Parrini.

La dolce e pacata immagine della Madonna, in veste rossa e pesante manto azzurro scuro, accudisce teneramente il Bambino addormentato, posato su un drappo bianco e con una rosa in mano. Dietro la figura della Vergine s'intravedono le punte del crescente lunare, che allude alla concezione immacolata di Maria, iconografia confermata anche dalla presenza del nimbo con dodici stelle. Attorno le son collocate teste di cherubini. Raffaello Vanni, figlio di Francesco, l'autore di questa delicata rappresentazione mariana, conferma lo stretto rapporto formale con la

pittura romana di scuola bolognese e con quella di Pietro da Cortona, da cui deriva anche le fisionomie delle figure, in particolare quelle degli angeli, mettendo però in evidenza una particolare tendenza alla riproduzione di materie sontuose e di colori di grande intensità.

RAFFAELLO VANNI

Neottòlemo uccide Polissena

cm 210x473; olio su tela

Il Seicento è dovizioso di pitture di soggetto storico, e in particolare di storia antica, molto spesso desunta dai testi letterari della tradizione classica.

Raffaello Vanni, formatosi in ambiente romano, è il pittore senese (insieme con Bernardino Mei) più propenso all'esecuzione di tali soggetti, densi di fatti drammatici e animati da personaggi dai gesti magniloquenti.

Qui è raffigurata l'uccisione di Polissena, figlia di Priamo, re di Troia (la giovane al centro della composizione appoggiata all'ara che rappresenta la tomba di Achille) a opera di Neottòlemo (o Pirro), figlio dell'eroe ellenico, che le si avventa contro colla daga in mano. Ancora più a sinistra, sconvolto dalla brutalità dell'evento, è Agamennone, contrario al sacrificio della giovane, accanto al quale sono disposte figure femminili in atti di disperazione, nonché altri guerrieri. Sullo sfondo, a sinistra, si scorge la città di Troia già avvolta nel fumo degl'incendi, e davanti al tetro, monumentale cavallo, alcuni cadaveri dei suoi abitanti, a indicarne la conquista e l'intrapresa distruzione.

Il Vanni entra qui nel pieno dell'enfasi barocca, col suo stile ormai pienamente tributario da Pietro da Cortona, non senza trascurare citazioni dalla pittura illustre, come indica la figura della giovane sulla destra, chiaramente desunta da Raffaello Sanzio.

Il dipinto – entrato a far parte delle raccolte del Monte dei Paschi prima del 1978 – faceva parte di un nucleo collezionistico presente in palazzo Ugurgieri, con altre composizioni di soggetto storico, cinque di Bernardino Mei e due di Domenico Manetti: tutte queste opere sono state riferite alla metà del Seicento.



FRANCESCO RUSTICI detto IL RUSTICHINO
(Siena, 1592 - 1626)

Gesù scaccia i mercanti dal tempio

cm120x152; olio su tela

L'episodio evangelico della cacciata dei commercianti dal tempio di Gerusalemme a opera del Cristo, snella figura rossovestita al centro della composizione, è motivo sufficiente per l'arte sàpida ed espressiva di Francesco Rustici per inserire nel dipinto elementi della pittura di genere, come il corbello coi pani, il sacco, la gabbia da cui escono le colombe e le caratterizzate fisionomie dei personaggi, stupefatti per l'inaspettata e irruente iniziativa del Cristo a difesa della sacralità del tempio gerosolimitano.

Questi particolari dimostrano l'attenzione del più giovane tra i Rustici (famiglia di pittori molto attiva nella Siena secentesca) agl'impulsi caravaggeschi diffusi nell'ambiente senese da Rutilio Manetti, non dimenticandosi peraltro della formazione nell'ambito dell'arte di Alessandro Casolani, suo zio, a cui deve le chiarissime *tranches de vie* sullo sfondo. Il dipinto, acquisito alle raccolte del Monte dei Paschi nel 1987, è databile verso gli anni dieci del Seicento.



FRANCESCO RUSTICI detto IL RUSTICHINO
(Siena, 1592 - 1626)

La Sapienza e la Prudenza

cm 133x160; olio su tela

Nel dipinto si scorge un contrasto significativo, quasi in controparte, a 'chiasmo', tra due figure allegoriche di Virtù, la Sapienza (a sinistra) e la Prudenza (a destra). Ancorché placidamente assise, le due floride donne mostrano la loro diversa origine. La Sapienza, ispirata dallo Spirito Santo, indica con la mano il cielo; la Prudenza, riflessa in uno specchio, punta il dito verso la terra, o la realtà terrena. Sono entrambe accompagnate da simbologie significanti: l'allusione alla *vanitas* (il teschio) e il libro per la Sapienza; lo scettro con l'occhio vigile, il serpente ("siate prudenti come serpenti", dice la Scrittura), per la Prudenza.

Il Rustichino accentua qui la propria attenzione alle rese materiche.

Epidermidi rosee e tenere, stoffe dall'evidenza tattile, chiaroscuri intensi, che mostrano un ulteriore approfondimento delle tematiche caravaggesche, filtrate attraverso l'interpretazione più "dolce e accomodata" (Bagnoli) di Orazio Gentileschi.

L'opera, databile agli anni venti del Seicento, è stata acquistata dal Monte nel 1986.





DOMENICO MANETTI (Siena, 1609 - 1663)
Ulisse strappa ad Andromaca il figlioletto Astianatte
cm 210x476; olio su tela

Come si è già accennato, il dipinto – acquistato nel 1978 dall'istituto bancario senese – era collocato, con altre sette grandi tele, alla cui esecuzione avevano partecipato anche Bernardino Mei e Raffaello Vanni, nel salone di palazzo Ugurgieri a Siena.

Lo sfondo è costituito da una grande ara di colore bronzco, dedicata – come sembra ricordare l'iscrizione – ai morti della famiglia di Priamo (“ D. M. / PRIAMVS REX / STRUXIT / IN LVCTIVS / SVOS”). A destra, Ulisse comanda a un suo ufficiale di togliere ad Andromaca, vedova di Ettore, il piccolo Astianatte, centro della composizione. Dietro ad Andromaca appare un corteccio femminile, dalle fisionomie afflitte. Più in là, la rosseggiante rappresentazione di Troia data alle fiamme.

Domenico Manetti, figlio di Rutilio, pienamente inserito nell'orbita stilistica paterna, ma in realtà artisticamente meno dotato del padre, esprime qui una composizione magniloquente, densa di personaggi, ma un po' pedissequa e inerte. Agli effetti chiaroscurali tratti dalla pittura del padre, egli aggiunge una colorazione più ambrata, a testimonianza della forte personalità di Bernardino Mei che non ha mancato di condizionarlo nelle scelte cromatiche.

La datazione del dipinto può collocarsi alla metà del secolo.

BERNARDINO MEI (Siena, 1612 - Roma, 1676)

Amore curato dal Tempo con l'acqua del fiume Lete

cm 160x180; olio su tela

Il Tempo lenisce con l'oblio le ferite di Amore. Questo il chiaro senso dell'allegoria che Bernardino Mei esprime con la sua vena disinvolta, sia nella composizione, sia nelle scelte cromatiche, impostate su tonalità cineree, metalliche, cangianti. La scena mostra il vecchio Tempo, dalle carni avvizzite, dai radi capelli canuti, la bianca barba e le ali grigie, quasiché anch'esse risentissero dell'età, curvato a passare con una penna intinta nel vasetto indicato come contenitore dell'acqua del fiume Lete (che nell'Ade faceva dimenticare ai defunti il loro passato): – "AQVAE LETES", appunto – la ferita aperta sul fianco di un giovane Eros, dalle ali dorate, disteso su un lettuccio. La madre Afrodite gli è alle spalle, e si deterge una lacrima di preoccupazione dagli occhi. Un altro amorino piangente si libra in aria dietro la figura del Tempo. La scena è ambientata in un'ora crepuscolare, dove brilla, sul capo della dea, la stella Vespere.

Il linguaggio formale del Mei – oggi considerato il più originale tra i pittori secenteschi di scuola senese – è sufficientemente complesso. Ispirato all'ambiente locale, e in particolare a Rutilio Manetti, ma anche a quello composito romano (Preti, Mola, Sacchi), sebbene con soluzioni assolutamente personali.

Con altri tre dipinti di soggetto mitologico e allegorico, anche questa



composizione, datata 1653, anno che con le iniziali del Mei si scorge sulla clessidra ai piedi del letto di Amore ferito, si trovava nel palazzo Ugurgieri di Siena, e fu acquisito alle collezioni del Monte nel 1978.

BERNARDINO MEI

Oreste uccide Egisto e Clitennestra

cm 157x180; olio su tela

Il dipinto, siglato "B. M." e datato 1654 all'interno del plinto della colonna di sinistra, fu acquistato dalla banca nel 1978. È una composizione violenta, abbagliante, efficace nella sua crudeltà. Oreste, il giustiziere, che ha già ucciso Egisto, il cui sangue sgorga dalla nuca ferita sul tessuto prezioso del letto dell'adulterio, si appresta a trucidare la madre fedifraga: la sua figura domina in tralice tutta la superficie del quadro. Dietro a lui son raffigurate le orride Erinni, che spingono il giovane al duplice assassinio, stringendo in mano le fiaccole dell'odio e serpi velenose. Ricchissime sono le tonalità del quadro: fastose nelle stoffe, rilucenti nelle armi, livide e rosee – a seconda delle necessità narrative – nelle carni, cineree e chiaroscurate nella tragica atmosfera che fa da sfondo al doppio omicidio. A tutto aggiunge qualità l'avvenenza fisica dei tre personaggi. Questa composizione è unanimemente considerata il capolavoro di Bernardino Mei, confermandolo come uno dei più importanti protagonisti della pittura del Seicento italiano.





BERNARDINO MEI (Siena, 1612 - Roma, 1676)

Antioch e Stratonice

cm 204x294; olio su tela

Anche questo dipinto fa parte del nucleo di opere del Mei già nel palazzo Ugurgieri e acquistate dal Monte dei Paschi nel 1978.

È un episodio "esemplare", tratto anch'esso dalla storia antica, le cui fonti son da riscontrare in Plutarco e Valerio Massimo: Antioch (che qui vediamo steso sul ricco letto intagliato, coperto da una pesante cortina) è ammalato d'amore per la giovane matrigna Stratonice, moglie del padre Seleuco, che è inginocchiato ai piedi del giaciglio del principe. Il medico Erasistrato, che tasta il polso del paziente, si accorge che la malattia del giovane è dovuta alla passione per la donna, che la luce chiara indica come la protagonista della vicenda. Il pensoso Seleuco, a conoscenza del sentimento del figlio, lascerà poi la moglie e il trono ad Antioch.

La rappresentazione è impostata su un vasto registro, ed è doviziosa di diverse e contrastanti pulsioni dell'animo. Il Mei – capace di ispirazioni formali varie a seconda dei soggetti rappresentati – sembra rivolgersi qui, piuttosto che agli esempi della pittura romana, alle chiare e distese composizioni dell'arte toscana contemporanea, ma con un'incisività e una ricchezza di effetti assolutamente originali.

BERNARDINO MEI (Siena, 1612 - Roma, 1676)

Il ciarlatano

cm 190x135; olio su tela

Acquisito nel 1984 dalla collezione Gerini di Firenze, il dipinto è – per realizzazione e soggetto – di emozionante originalità. Un palco in Piazza del Campo a Siena, ospita la massiccia figura del venditore, “enorme pitocco” (Bisogni), vestito di una logora sopravveste, fermata alla vita da una rutilante sciarpa azzurra.

Sullo sfondo spicca, su un cielo tenebroso, l'agile torre del Palazzo Pubblico. Virtuosisticamente, questo ciarlatano-filosofo tiene in bilico sul dorso della mano una boccetta, mentre sull'assito del palco sono sistemate altre bottigliette. Una folla tra curiosa e spaventata (si veda il giovane sulla destra, che significativamente si deterge il sudore con un fazzoletto) assiste alle *performances* del venditore.

Oltre al foglio con la firma dell'autore: “In Siena per Bernardino Mei pittore 1656”, si nota sul palco un paio di volantini con l'intestazione “L'olio de' filosofi di straccione”: una *tranche de vie* di indubbia originalità che si inserisce nella tendenza naturalistica europea contemporanea, con presenza anche di elementi grotteschi.





GIUSEPPE ZOCCHI (Firenze, 1711 - 1767)

Veduta notturna di Piazza del Campo con fiaccolata e corteo per la
venuta a Siena di Francesco Stefano e Maria Teresa d'Austria; Veduta
diurna di Piazza del Campo col Palio corso in onore di Francesco
Stefano e Maria Teresa d'Austria

cm 84x116; cm 82x132; olio su tela

I due dipinti del noto vedutista fiorentino sono stati acquistati nel 1979
dalla collezione Sansedoni di Siena. Sono due momenti celebrativi nella

cornice diurna e notturna di Piazza del Campo, alla presenza dei regnanti di Toscana, Francesco Stefano di Lorena e Maria Teresa d'Asburgo (1739) che visitavano la seconda città, per dignità territoriale, del granducato.

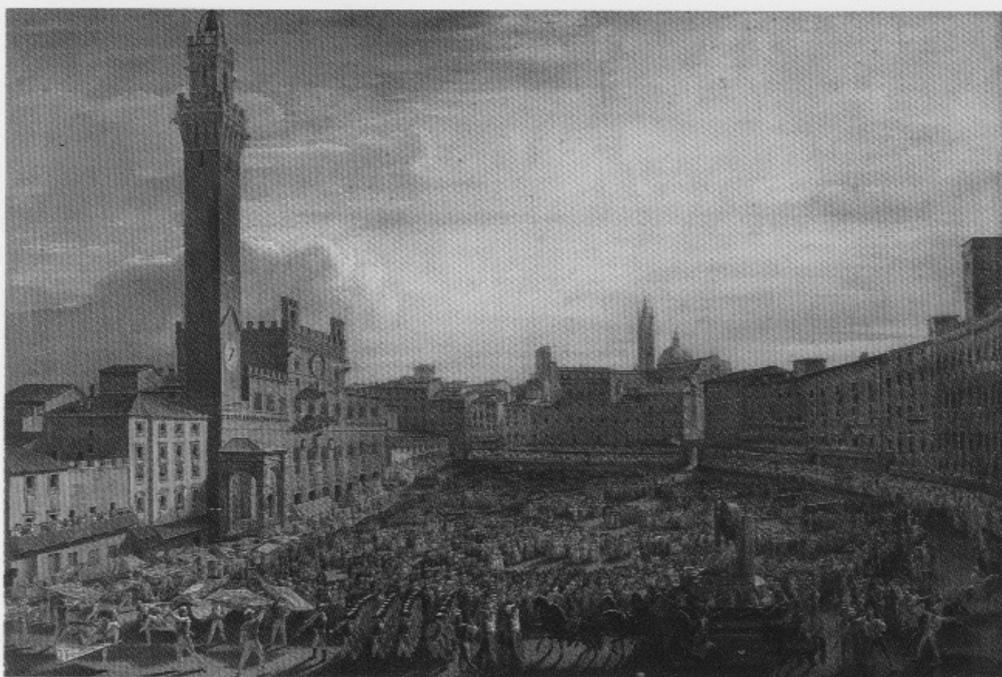
Nella prima delle due composizioni, il corteccio che accompagna la coppia granducale, è inserito in un'evocativa atmosfera notturna, con la piazza illuminata dalla luna che s'affaccia tra le nubi, mentre le luci si riverberano sui ricchi costumi settecenteschi degli astanti.

La veduta diurna, invece, rappresenta il momento cruciale del Palio del 3 aprile 1739, corso in onore dei monarchi e organizzato dai notabili della città, la cui sede, ornata di drappi rossi, si scorge all'estrema destra del dipinto.

La lenticolare veduta di Siena si accompagna alla minuziosa descrizione della carriera, con cavalli e fantini caduti, altri a scambiarsi nerbate, e spettatori gesticolanti, o rissanti, entusiasti o delusi.

Ma lo Zocchi imposta la sua capacità di vedutista su una obiettività composta, che ordina decorosamente la vita sociale e i monumenti della città. Per la cronaca, il Palio in onore dei granduchi fu vinto dalla Contrada del Drago.





FRANCESCO NENCI (Anghiari, 1782 - Siena, 1850)
**Il corteo storico delle contrade nel Campo di Siena in occasione
del Palio corso per la venuta di Ferdinando III granduca di Toscana
il 18 e il 19 agosto 1818**
cm 90x137; olio su tela

A differenza delle vedute ordinate e descrittive dello Zocchi, il Nenci offre qui un'evocazione iridescente e brulicante della maggiore piazza di Siena, dove gli alfieri delle contrade "giuocano" i loro vessilli, precedendo la guardia, in onore del granduca lorenese Ferdinando III da poco restituito sul trono dello stato toscano. La suggestione dell'evento è accresciuta dall'atmosfera del tramonto, da un cielo chiarissimo striato da nuvole dorate, mentre la stessa luce filtrata da un pulviscolo rosato si posa sui venerandi edifici dell'antica città. Ed è straordinario notare come l'attuale aspetto di Piazza del Campo, comprese le liturgie paliesche, sia così prossimo alla visione restituitaci dal Nenci. Questi fu scolaro del Benvenuti, ebbe incarichi da parte dei granduchi, cui affrescò la cappella della villa di Poggio Imperiale presso Firenze e che curò nel 1824 gli apparati funebri per le esequie dello stesso Ferdinando III, sapendo fondere le tendenze formali neoclassiche con uno spirito che mirava a recuperare le fonti storiche della pittura italiana. Fu direttore dell'Accademia di Belle Arti, futuro centro del purismo senese sotto la guida di Luigi Mussini. Questa tela, già in collezione Ricasoli, fu eseguita dal pittore nel 1849.

LUIGI MUSSINI (Berlino, 1813 - Siena 1888)

Scena del Decamerone senese

cm 131x180; matita su carta

Il *Decamerone senese*, di cui il Mussini fu l'autore nel 1859, è uno dei dipinti fondamentali della pittura ottocentesca in Siena. (Ora l'opera è malauguratamente dispersa perché trafugata dalla villa dove si conservava). Questo disegno a matita ne è presumibilmente il bozzetto preparatorio, tracciato dal pittore, che fu direttore nell'Accademia di Belle Arti senese. È noto che il Mussini fu un ammiratore di Ingres, di cui divenne il più fedele interprete nella pittura italiana. Egli fece pubbliche dichiarazioni di ispirarsi al *Novelliere* di Pietro Fortini per l'esecuzione del dipinto commissionatogli da Scipione Bichi Borghesi. Una cêrchia di giovani ascolta la narrazione di una fanciulla, nel parco ridente di una villa. (Nel dipinto, nello spazio lasciato libero tra le fronde degli alberi, s'intravede il profilo della città di Siena). La sapienza compositiva, la dignitosa avvenenza fisionomica dei personaggi, il disegno correttissimo, rivelano l'accostamento del Mussini ai puristi francesi, e in particolare all'arte di Hippolyte Flandrin, che certo egli frequentò e ammirò nel suo soggiorno parigino (1848-1851).

AMOS CASSIOLI (Asciano, 1832 - Firenze, 1892)

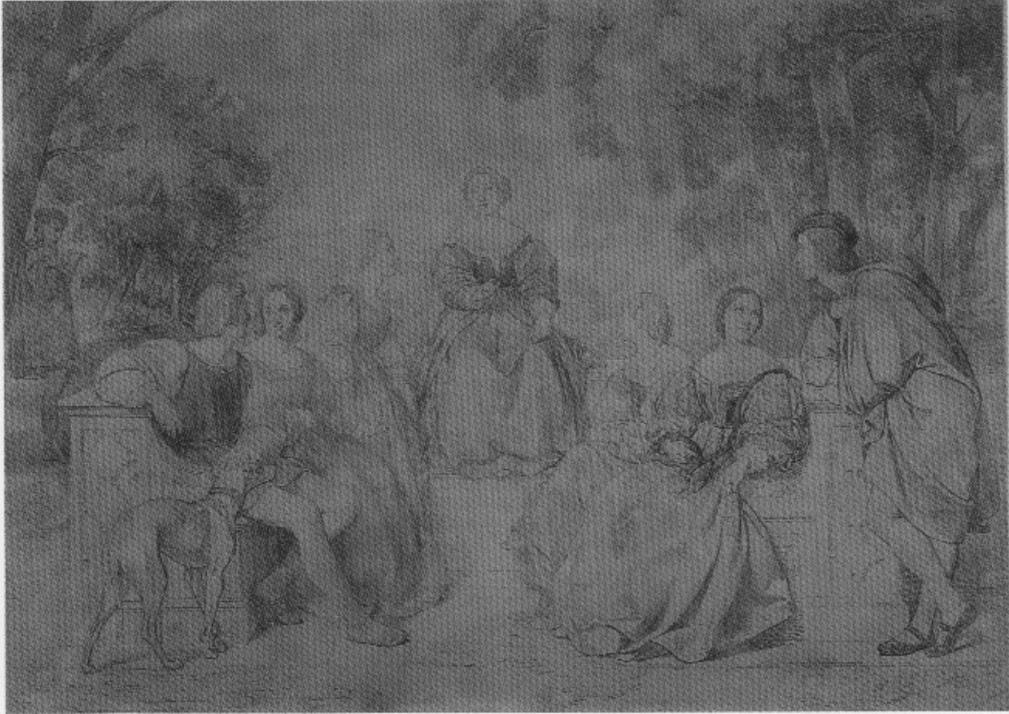
La battaglia di Legnano

cm 193x227; matita su carta

È il vasto disegno preparatorio del notissimo dipinto d'ispirazione storica, esposto nella Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti a Firenze, che valse ad Amos Cassioli la vincita del concorso indetto nel 1859 dal governo provvisorio della Toscana per un quadro di soggetto patriottico.

L'allievo ascianese di Luigi Mussini nell'Accademia di Siena, dopo una documentazione scrupolosa sulle fonti storiche, raffigurò il momento in cui – nella battaglia di Legnano affrontata dai Comuni lombardi contro Federico I di Svevia – la Compagnia della Morte, schierata a difesa del Carroccio, irrompe contro le schiere dell'imperatore, causando la caduta da cavallo dello stesso Barbarossa (egli si scorge a terra sulla destra, travolto dall'impeto dei nemici), e provocando di conseguenza la disfatta delle truppe imperiali.

Citazioni leonardesche (si veda il cavaliere che grida sulla sinistra), rigore disegnativo proveniente dalla frequentazione dell'Accademia senese, sono le componenti formali del bozzetto, che confermano comunque lo spirito veemente della pittura del Cassioli, a cui non a caso furono assegnate, nelle scene decorative della Sala del Risorgimento del Palazzo Pubblico di Siena, le rappresentazioni delle battaglie di Solferino e San Martino.



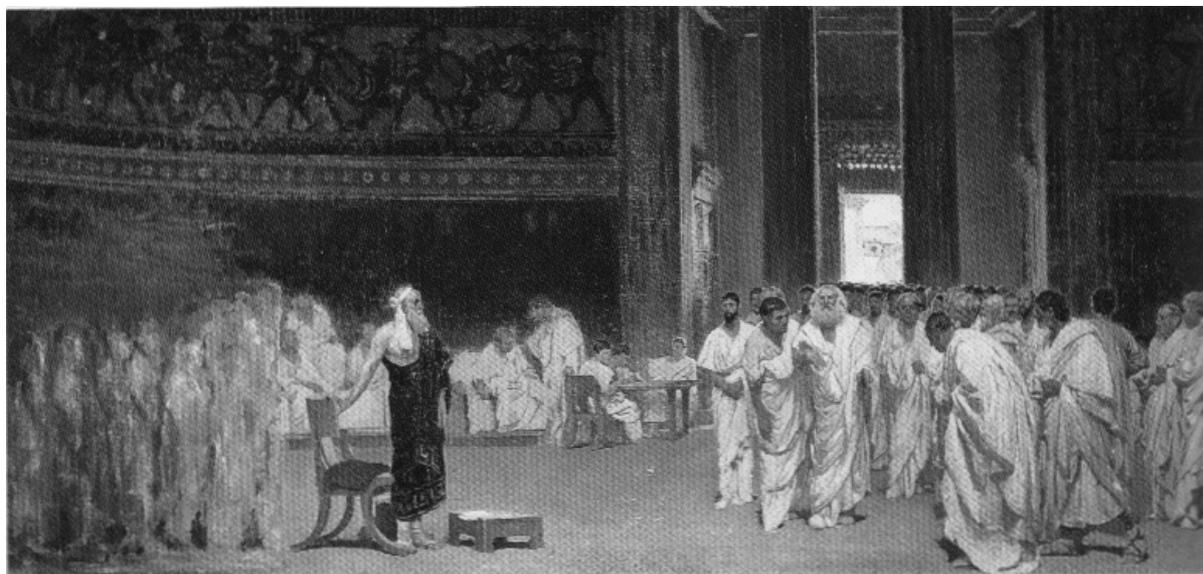


LUIGI MUSSINI (Berlino, 1813 - Siena, 1888)

La partita a scacchi

cm 77x133; olio su tela

Il soggetto è di vaga ispirazione risorgimentale, poiché evoca il momento in cui – alla corte di Filippo II – lo scacchista italiano Leonardo Di Bona, nativo di Cutro in Calabria (e il dipinto valse al Mussini la cittadinanza onoraria di quella località), si alza per omaggiare il sovrano, dopo aver sconfitto il suo avversario, lo spagnolo Ruy Lopez: quindi, una celebrazione delle virtù nazionali in epoca di dominazione straniera. Il quadro è databile al 1871, ossia all'estrema attività del Mussini. Al calibrato purismo delle sue opere più conosciute, si sostituisce qui un'accurata descrizione dell'ambiente, un'acribia attenta nel riferimento alle fogge degli abiti, una specificazione pressoché ritrattistica delle fisionomie: in definitiva, un'esecuzione quantomai adatta alle rappresentazioni di genere storico, a testimoniare la vena mutevole ed eclettica del maestro senese.



CESARE MACCARI (Siena, 1849 - Roma, 1919)

**Ingresso di Appio Claudio il Cieco in Senato per la venuta di Cinea,
ambasciatore di Pirro**

cm 64x141; olio su tela

Un altro allievo del Mussini nell'Accademia delle Belle Arti di Siena, viene incaricato di un'importante impresa pittorica di carattere istituzionale. È il senese Cesare Maccari, che nel 1881 partecipa al concorso per la decorazione della Sala Gialla del Senato del Regno, vincendolo.

Il Maccari predispose un progetto per la celebrazione delle figure del Senato romano, in particolare di Appio Claudio, Attilio Regolo, Curio Dentato, Papirio e Cicerone.

Il bozzetto di proprietà del Monte dei Paschi è relativo all'affresco con l'episodio di Appio Claudio condotto in Senato per esprimere la sua volontà di opporsi alle proposte di pace dell'ambasciatore di Pirro, Cinea.

Mentre la parte sinistra del bozzetto è appena accennata, sulla destra i personaggi appaiono disegnati con cura: la venerabile, canuta figura di Appio Claudio avanza faticosamente, ma con grande fierezza; i senatori presenti s'inclinano reverenti al suo passaggio.

È efficace anche l'ambientazione nei vasti locali della Curia, funzionale all'effetto di maestà e solennità che doveva necessariamente promanare dalla massima istituzione di Roma repubblicana.

Di Cesare Maccari, la banca ha recentemente acquistato i cartoni preparatori delle scene con la *Consegna a Vittorio Emanuele II dei risultati del plebiscito* e con le *Esequie del sovrano al Pantheon* (1886), dipinte dall'artista sulle pareti della Sala del Risorgimento nel Palazzo Pubblico di Siena e dedicate alle imprese del re sabauda. I cartoni si sono aggiunti ai bozzetti già di proprietà del Monte e sono stati sistemati adeguatamente dopo il restauro in apposite cassettiere per evitare i danni dell'esposizione alla luce.

PIETRO ALDI (Manciano, 1852 - Grosseto, 1888)

Incontro a Vignale tra Vittorio Emanuele II e Radetzky; Incontro a Teano tra Vittorio Emanuele II e Giuseppe Garibaldi

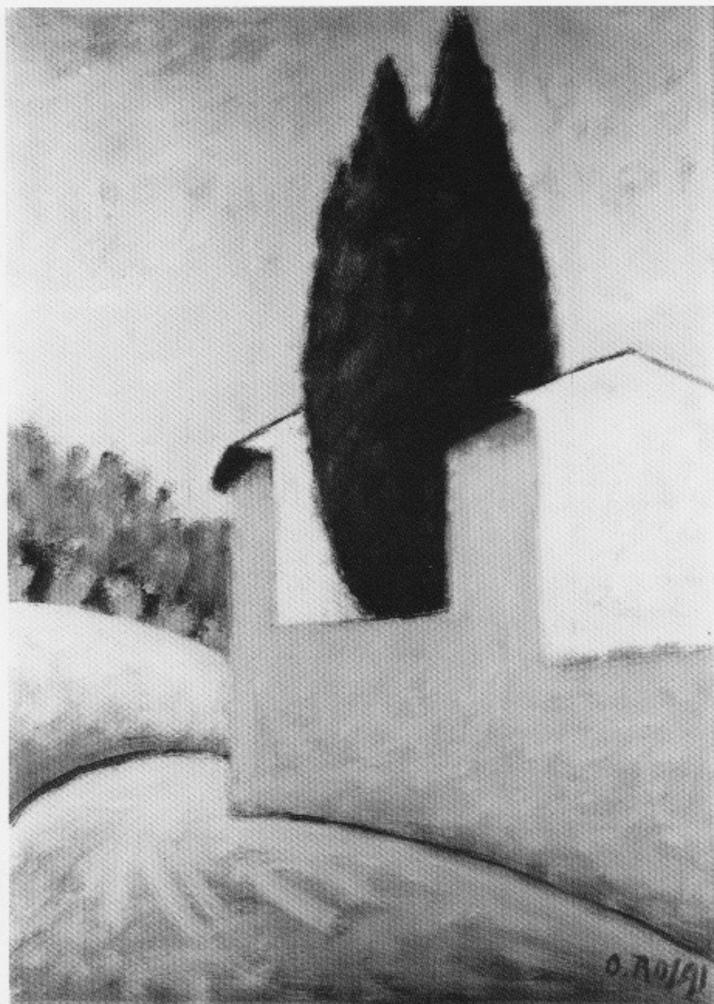
cm 50x72 (ciascuno); olio su tela

Accanto a pittori senesi (quali Alessandro Franchi, Cesare Maccari, Amos Cassioli), un artista maremmano, Pietro Aldi, nato a Manciano ma comunque formatosi in quel centro pressoché inesausto di formazione figurativa che fu l'Accademia di Belle Arti di Siena, partecipò, con tutti gli altri allievi del Mussini, alla decorazione della Sala del Risorgimento nel Palazzo Pubblico, dedicata a Vittorio Emanuele II.

La sua particolare predilezione per i soggetti storici gli fece scegliere i più popolari ed emblematici tra gli episodi della vita del sovrano sabaudo: l'incontro col generale Radetzky alla cascina di Vignale, dopo la sconfitta nella prima Guerra d'Indipendenza, che gli valse, per la sua risolutezza nel voler conservare lo Statuto, il titolo di "re galantuomo", e il popolarissimo incontro di Teano tra l'irregolare generale vittorioso Giuseppe Garibaldi e il legittimo sovrano, fra l'esultanza dei contadini e delle milizie del generale e la soddisfazione contenuta e militarmente disciplinata dell'esercito sardo. Episodio, quest'ultimo, elaborato dall'Aldi con numerosi studi e bozzetti (di cui questi a olio – finitissimi – nella collezione del Monte dei Paschi, sono tra i più compiuti e vicini all'esecuzione in parete) che resta significativo e diffuso nell'iconografia del Risorgimento italiano.

Anche le scene dipinte dall'Aldi furono eseguite nel 1886.





OTTONE ROSAI (Firenze, 1885 - Ivrea, 1957)

Paesaggio con casa e alberi

cm 88x68; olio su tavola

La veduta che ci offre Ottone Rosai (il dipinto è firmato in basso a destra dall'artista fiorentino) è quella caratteristica della strada in cui il pittore ha abitato a lungo, ossia la via di San Leonardo in Arcetri, sulle colline appena fuori Firenze, di cui si cerca di scoprire l'intimità essenziale, anziché di esprimere il dato descrittivo.

Nonostante la semplicità formale e compositiva, basata sul contrasto tra le fronde scure dei cipressi e la superficie chiara degli'intonaci delle abitazioni, accompagnate dallo svariare sfumato delle chiome degli ulivi, la pittura di Ottone Rosai mostra – appena velate dalla sua originale maniera di concepire la stesura pittorica – le sue componenti colte, tratte da personalità illustri della storia della pittura: Masaccio, Cézanne, Rousseau, enfatizzandone comunque i motivi essenziali.

Il dipinto è riferibile agli anni cinquanta, quando il modo di dipingere dell'artista si era attestato sui soggetti e sulle scelte formali più conosciute e maggiormente frequentate.

DARIO NERI (Vescovado di Murlo, 1895 - Milano, 1958)

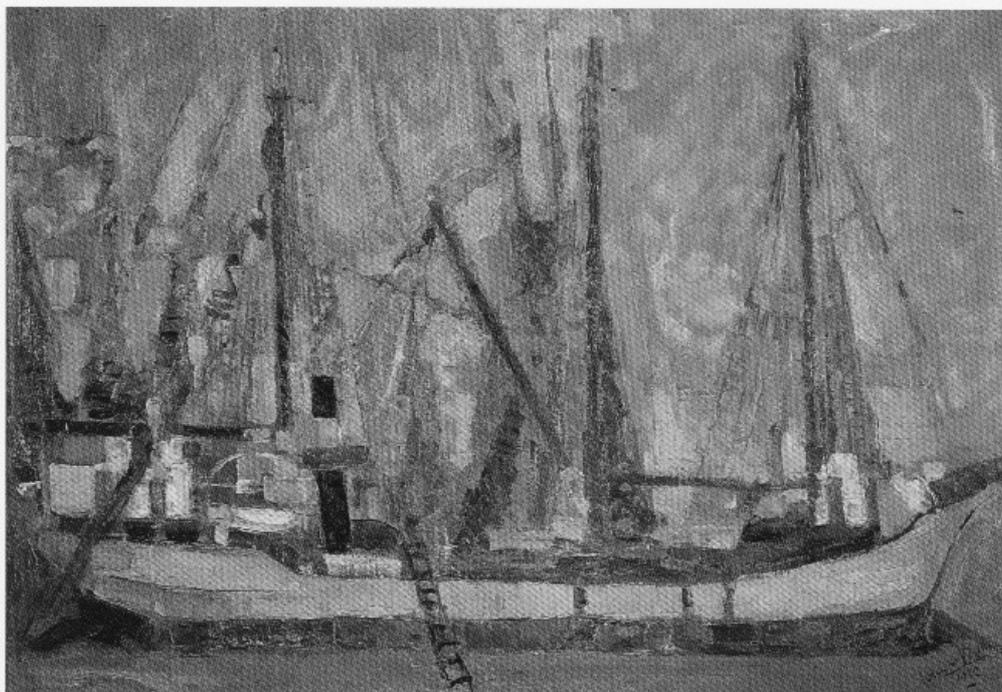
Crete senesi in estate

cm 63,4x67,5; olio su tela

La capacità evocativa delle varie stagioni e dei vari aspetti che esse suscitano nel vasto paesaggio delle 'crete' a meridione di Siena, è uno dei soggetti più rappresentati da Dario Neri, eminente personalità dell'ambiente culturale senese del Novecento: fu infatti pubblicista, editore, pittore e grafico e si occupò anche di istruzione artistica. Si dedicò preminentemente alla pittura di paesaggio, e in particolar modo di quello senese, riuscendo a carpirne e a rappresentarne i tanti aspetti formali e coloristici, esprimendo – secondo quanto dichiara egli stesso – “i piani semplici di quella campagna, con i colori parchi dell'affresco”.

Il dipinto, datato 1937, mostra, con una mirabile nitidezza, le svarianti superfici del paesaggio estivo delle crete, con i campi di grano già maturi, le scure quinte delle montagne sullo sfondo e le puntute cime dei cipressi a frastagliare la cristallina volta del cielo.





LORENZO VIANI (Viareggio, 1882 - Ostia, 1936)

Il brigantino d'Alessandro

cm 59x84; olio su tela

Il quadro, dipinto con forza cromatica inesorabile, a larghe pennellate intrise di colore, fu esposto alla XVIII Biennale di Venezia, nel 1932, insieme con altri quattordici lavori dell'artista viareggino.

Proprio al 1932 è infatti datata – e firmata – questa impressione marina, esemplare della pittura energica e per certi versi scostante del Viani.

È stato notato che nel dipinto – tipica espressione della sua estrema attività – è presente un incupimento del colore e una contrapposizione di campiture che generano effetti contrastanti.

La nave occupa tutta la superficie del quadro, con una evidenza e una forza propositiva funzionale alla energica creatività dell'artista.

Tra le raccolte del Monte dei Paschi si conservano anche 240 xilografiche di Lorenzo Viani, provenienti dalla collezione Rodolfo Fini di Viareggio, per la massima parte rappresentanti figure umane, ma anche soggetti vari, caratterizzati da un disegno robusto e da un'incisiva espressività, talvolta di notevole effetto drammatico.

VALERIO ADAMI (Bologna, 1935)

Allegoria del Monte dei Paschi

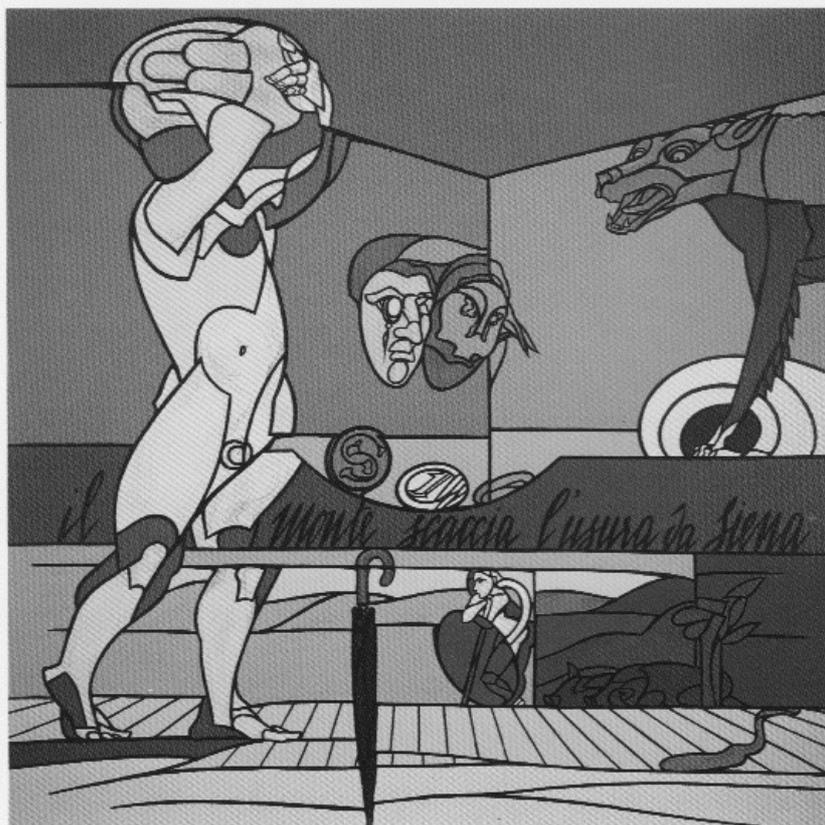
cm 200x200; acrilico su tela

Il pannello è uno delle più recenti acquisizioni della banca senese (1999), e raffigura emblematicamente l'attività del Monte dei Paschi. L'opera è eseguita a colori vivaci ma con tonalità integrate, con quella mescolanza formale di *pop* (l'allusione agli effetti dei cartoni animati è davvero evidente) e di ricordi cubisti caratteristica del pittore bolognese, notissimo a Siena per aver dipinto il drappellone per il Palio del 16 agosto 1981.

Sulla sinistra, un telamone solleva una grossa pietra con lo stemma del Monte, mentre sulla fascia azzurra che divide in due la composizione, si trova l'iscrizione corsiva "il Monte scaccia l'usura da Siena": questa attività illegale è infatti rappresentata dalle due maschere grottesche al centro del dipinto. Poco più in basso, due monete, una antica con l'iniziale gotica della città e un recentissimo 'euro', alludono all'attività finanziaria della banca.

A destra, s'affaccia aggressiva la Lupa senese, mentre nei tre scomparti inferiori, un pastore appoggiato a un bastone sorveglia due maiali distesi sullo sfondo delle crete, prima testimonianza dell'attività del Monte nel campo del "credito agrario di esercizio". L'ombrello, collocato al centro inferiore della composizione, è un ulteriore elemento simbolico che richiama il mondo finanziario internazionale.

Nell'auditorium del nuovo centro direzionale della banca il dipinto è stato riprodotto in grandi dimensioni a scopi decorativi.



Realizzazione editoriale
SCALA, Istituto Fotografico Editoriale S.p.A., Firenze

Publicato da Banca Monte dei Paschi di Siena S.p.A.
Fotografie: Banca Monte dei Paschi di Siena S.p.A. (F. Lensini, M. Sarri)
Printed by: "Arti Grafiche" Stampa Nazionale, Calenzano (Firenze), 1999

© 1999 Banca Monte dei Paschi di Siena S.p.A.