

Novità per Giovanni di Lorenzo: una *Sacra Famiglia* da rintracciare e una nota sull'attività tarda del pittore

Raffaele Marrone

Scuola Normale Superiore di Pisa
Classe di Lettere
Corso di perfezionamento
in Storia dell'arte

Il saggio ruota attorno alla pubblicazione di un'inedita *Sacra Famiglia con san Giovannino e santa Caterina da Siena*, di ubicazione ignota, riferibile alla mano del senese Giovanni di Lorenzo e databile ai secondi anni Quaranta del Cinquecento. L'aggiunta del nuovo dipinto permette di ricostruire la tarda attività del pittore, a cui deve essere ricondotta anche la *Venere distesa con due amorini* di collezione Chigi Saracini.

The essay presents an unpublished painting, representing the *Holy Family with the young Saint John and Saint Catherine of Siena*, which is here referred to the sienese master Giovanni di Lorenzo, at the end of his career (around 1545-50). The new attribution allows to reconstruct the artist's late activity, and to confirm the authorship of the *Venus laying with two Cupids* of Chigi Saracini Collection.

Keywords: Giovanni di Lorenzo, Sacra famiglia con santa Caterina da Siena, pittura senese, Cinquecento, Domenico Beccafumi

Periodicità semestrale
DOI 10.48282/ladiana27
ISSN 2784-9597

Novità per Giovanni di Lorenzo: una *Sacra Famiglia* da rintracciare e una nota sull'attività tarda del pittore

Raffaele Marrone

*Ad Alessandro Bagnoli,
per il suo settantesimo compleanno*

Capita spesso, 'navigando' tra le tante immagini raccolte nel catalogo online della Fototeca di Federico Zeri, di imbattersi in riproduzioni di opere neglette, talora disperse da decenni nei meandri del mercato antiquariale o delle raccolte private, meritevoli di essere ricacciate dall'oblio e portate per la prima volta all'attenzione degli studi: è il caso – credo – di un dipinto di discreto interesse, mai finora intercettato dai radar della storiografia, che rappresenta la *Sacra Famiglia con san Giovannino e santa Caterina da Siena* (fig. 1).¹ Destinato alla devozione personale, il quadro – eseguito su un supporto, probabilmente ligneo,² di medio formato (73 x 54 cm) – è classificato nella relativa scheda della Fototeca come opera di un anonimo senese del XVI secolo. Purtroppo, se ne ignorano al momento la provenienza e l'esatta ubicazione: dal breve prospetto informativo dedicato al dipinto apprendiamo soltanto di un passaggio sul mercato romano nel 1978. Tuttavia, una postilla vergata sul tergo della fotografia posseduta da Zeri, che recita «Chigi Saraceni» (*sic*), induce a chiedersi se l'opera, prima di finire nelle mani degli antiquari, non fosse transitata dalla famosa collezione messa su da Galgano Saracini al passaggio tra Sette e Ottocento, e non sia quindi da inscrivere nel novero dei pezzi alienati dall'ultimo proprietario della raccolta (nonché principale responsabile della sua dispersione), Guido Chigi Saracini.³ L'ipotesi potrebbe essere in parte avvalorata da una rubrica della *Relazione in compendio* redatta nel 1819, ove si fa menzione di un dipinto, raffigurante «La Sacra Famiglia, S. Giovannino, e S. Caterina da Siena, della prima maniera del Sodoma»,⁴ che pare prestarsi ottimamente a un'identificazione con il quadro che qui si prenderà in esame. Certo, considerate la discreta diffusione del soggetto, molto comune, e l'inevitabile genericità dell'indicazione attributiva contenuta nella *Relazione*, bisogna osservare cautela nel proporre questo puntuale collegamento; peraltro, l'assenza di ulteriori specifiche relative alle dimensioni, alla tecnica esecutiva e al supporto ci impedisce di effettuare riscontri più probanti e definitivi, e di fugare così ogni dubbio circa l'associazione



1. Giovanni di Lorenzo, *Sacra Famiglia con san Giovannino e santa Caterina da Siena*, 1545-50 circa, olio su tavola (?). Ubicazione ignota. Crediti: riproduzione fotografica tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.

– destinata per ora a rimanere interlocutoria – tra l'opera descritta dalla fonte e il nostro quadro.

A ogni modo, lasciando adesso da parte la questione della provenienza secondaria (ché sarebbe impresa inane tentare di risalire addietro sino a quella originaria, vista la natura 'privata' del manufatto in questione), sembra che si possa cercare almeno di precisare meglio la paternità di questo dipinto significativo, studiandolo in direzione di uno dei tanti volti di secondo piano, ma non per questo immeritevoli di attenzione critica, che compongono e articolano il panorama delle arti a Siena

nella prima metà del Cinquecento, precedente al crollo della Repubblica. In particolare, credo che l'opera, come mi appresto ad argomentare, debba essere ricondotta alla mano di Giovanni di Lorenzo, pittore documentato in città tra la fine della seconda decade del secolo e il 5 dicembre 1562, data in cui si può fissare con certezza la sua morte.⁵ Di questa personalità, certo ascrivibile al rango dei comprimari, a ruota dei grandi protagonisti della scena senese, non si sono mai smarrite le tracce (pur con qualche confusione nelle fonti), complici sicuramente il rilievo simbolico e la collocazione tutt'altro che defilata del suo *masterpiece*, la tavola con *l'Immacolata che protegge Siena durante la battaglia di Camollia* della chiesa di San Martino, orgogliosamente firmata dall'artefice nell'anno 1528.⁶ Eppure, benché la sua memoria non sia mai andata del tutto perduta, la piena rivalutazione 'moderna' dell'artista si è concretizzata definitivamente soltanto in tempi assai vicini a noi, nel secondo Novecento, grazie alle aperture di Fiorella Sricchia Santoro⁷ – che ha tracciato il solco per identificare l'attività iniziale di Giovanni, a monte della pala di San Martino – e, soprattutto, al contributo di Alessandro Bagnoli,⁸ cui si deve la più perspicua messa a fuoco sull'intero *cursus* del pittore, dalle prime prove orientate in senso 'para-pinturicchiesco', fino agli esiti della maturità. C'è da dire però che – malgrado questi importanti apporti – il tratto terminale della vicenda di Giovanni di Lorenzo, tra il quinto e il sesto decennio, rimane ancora per molti versi oscuro: se escludiamo alcuni prodotti di 'arte applicata', specialità in cui il pittore era particolarmente versato, non conosciamo lavori dell'artista più recenti della tavola issata in origine sull'altar maggiore dell'oratorio dei Santi Giacomo e Cristoforo in Salicotto, ancorabile con buona probabilità nella prima metà degli anni Trenta.⁹ Proprio il quadro che intendo presentare in questa sede, tuttavia, potrebbe contribuire a gettare luce sugli ultimi movimenti di Giovanni, dacché si presta perfettamente, come vedremo, ad assolvere il ruolo di pernio attorno a cui ricostruire la tarda operosità del maestro, prima che – divenuto frate dell'Ospedale di Santa Maria della Scala nel 1552 – relegasse in secondo piano l'attività artistica, abbandonando, forse in via definitiva, i pennelli.¹⁰ Per un pittore raro come Giovanni di Lorenzo, anche una singola addizione può risultare rilevante ai fini di una migliore comprensione del suo profilo artistico e delle tappe della sua non monotona carriera; lo è ancor di più se essa, oltre a essere di buona qualità, permette anche di avere un'idea più circostanziata di un momento poco 'documentato', dal punto di vista delle opere, del suo tracciato artistico, e di sbarazzarsi così di alcune proposte poco avvedute che sono state avanzate in passato per colmare questa lacuna.



Per via della tensione verso una pittura compatta ma vibrante, fatta di una materia densa, corposa e insieme abbreviata, la tavola ‘senza casa’ che iniziamo ora a scrutare da vicino si pone in perfetta linea di continuità, anzi di sviluppo, con le ricerche avviate da Giovanni nel quarto decennio del Cinquecento, in lavori come la *Sant’Anna metterza* per l’omonimo altare della chiesa gesuata di San Girolamo (1530)¹¹ e, soprattutto, come la già citata pala per la cappella della fraternita dei Santi Giacomo e Cristoforo (*ante* 1535), che pare in effetti offrire i migliori termini di raffronto per comprovare l’autografia del dipinto: si consideri in modo particolare il paragone, davvero eloquente, tra il Bambino portato in spalla da Cristoforo e il san Giovannino, due esemplari della stessa infanzia tenera, in carne, con le guance gonfie e quelle piccole mani dalle dita tozze e grassottelle (figg. 4-5); analogamente efficace, d’altra parte, si rivela il confronto che può essere imbastito tra la santa Caterina e la Vergine della pala di San Girolamo, quasi sovrapponibili per i tropismi dei volti un po’ smorfiosi e irridenti, connotati da una lieve coloritura sodomescia (figg. 2-3). Nel nostro quadro, la pienezza di forme, l’impianto saldo e ampio delle figure e il panneggiare a tratti lamellato (si veda la manica della veste

2. Giovanni di Lorenzo, *Sacra Famiglia con san Giovannino e santa Caterina da Siena*, particolare, 1545-50 circa, olio su tavola (?). Ubicazione ignota. Crediti: riproduzione fotografica tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d’autore risultano esauriti.

3. Giovanni di Lorenzo, *Sant’Anna metterza*, particolare, 1530, olio su tela. Siena, chiesa di San Girolamo. Crediti: archivio fotografico dell’autore.

della Madonna, o il velo candido di Caterina) rimandano ancora, come nella tavola destinata alla cappella confraternale di Salicotto, al sempre vivo modello di Baldassarre Peruzzi, il cui influsso – lo ha puntualizzato Bagnoli – diventa centrale per la maturazione del linguaggio personale di Giovanni già a partire dall'*Immacolata* di San Martino; ma la maggiore difficoltà delle posture e delle movenze, la più marcata compendiarità della condotta pittorica e l'articolazione dell'apparecchiatura compositiva che si affacciano qui, e delle quali si dirà più estesamente a breve, rappresentano l'indice chiaro di un passo nuovo, di un momento in cui la stagione 'peruzziana' senese, dopo la definitiva partenza di Baldassarre alla volta di Roma (1535),¹² stava oramai volgendo al tramonto, e Beccafumi, anche se per una fase decisamente effimera – poco prima dell'affermazione senza frontiere della linea rappresentata da Bartolomeo Neroni –, poteva tornare nuovamente a suggerire qualcosa ai suoi meno dotati comprimari.

In questa prova tardiva, particolarmente felice, Giovanni di Lorenzo si cimenta in effetti in una composizione insolitamente impegnata, connotata da un aspetto di bizzarria e visionarietà mai prima esperito, che distingue nettamente il dipinto dai soliti quadretti devozionali,

4. Giovanni di Lorenzo, *Sacra Famiglia con san Giovannino e santa Caterina da Siena*, particolare, 1545-50 circa, olio su tavola (?). Ubicazione ignota. Crediti: riproduzione fotografica tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.

5. Giovanni di Lorenzo, *L'Immacolata e i santi Cristoforo e Giacomo*, particolare, 1532-35, olio su tavola. Siena, chiesa dei Santi Giacomo e Cristoforo in Salicotto. Crediti: archivio fotografico dell'autore.



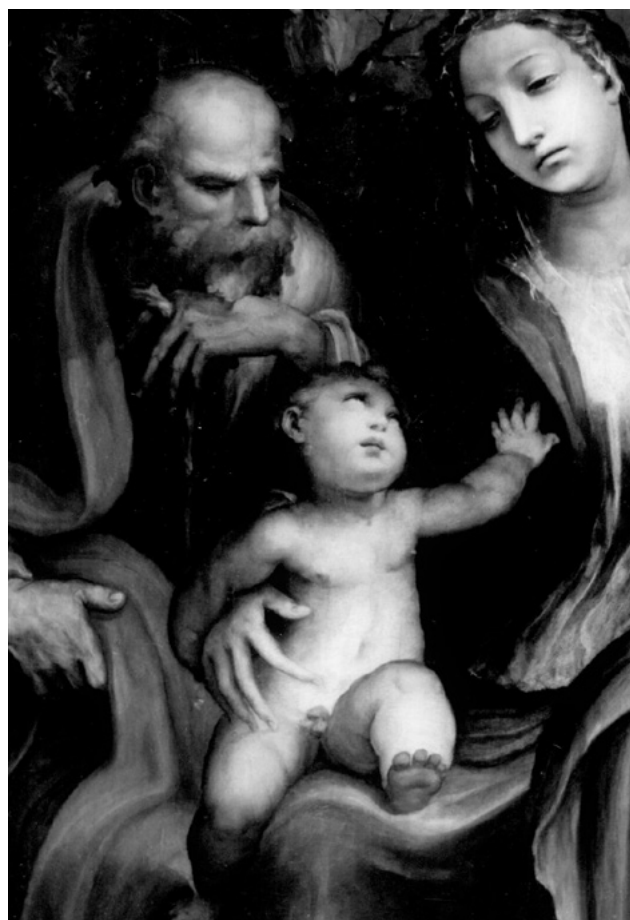
molto frequenti a Siena, con la Sacra Famiglia accompagnata da santa Caterina. L'intensificazione del dialogo con Beccafumi dev'essere stato lo stimolo per concepire una soluzione così moderna e capziosa, lontana dalle facili euristiche di retaggio 'protoclassico' dei suoi precedenti lavori.¹³ È vero, permane sottotraccia un equilibrio fatto di bilanciate risposdenze binarie, che si direbbe ancora legato *per li rami* al canone codificato, a loro tempo, dagli umbri attivi in città: al capo melanconico del vecchio Giuseppe, sulla sinistra, fa *pendant*, al lato opposto, la testa di Caterina; e mentre il primo cinge con la mano che avanza il piccolo Giovanni Battista, la seconda, in contrappunto, regge delicatamente tra le dita un giglio dal lungo stelo (che pare cavato via dalla giovanile tavola di San Lorenzo a Rapolano). Ma, nonostante il sopravvivere di una forma di *concinnitas* di antica origine pinturicchiesca, rinterzata sicuramente dalle classicistiche suggestioni di Peruzzi, il rischio di una troppo araldica simmetria è qui sventato grazie ad alcune sottili infrazioni, che spezzano e animano l'orditura strutturale del dipinto: cooperano in tal senso il dinamico turbine di teste d'angeli che campisce lo sfondo, l'affastellamento delle figure, quasi contenute a fatica nello spazio esiguo del quadro, e la leggera sfasatura spaziale dei sacri personaggi che fiancheggiano la Vergine, collocati a diverse altezze e diversamente disposti in profondità; a sua volta, per disinnescare ogni tentazione di statica rigidità, la Madonna mediana, in asse col vivace Bambino semidisteso sul davanzale, è atteggiata in una sorta di contrapposto, di marca squisitamente beccafumiana, con le mani giunte in preghiera rivolte verso destra e il capo che scarta dolcemente nella direzione opposta. Questi espedienti compositivi, che forzano 'dall'interno' l'armonica sintassi speculare della tradizione di Perugino e Pinturicchio, non sono molto diversi da quelli adottati in un altro pezzo maturo di Giovanni di Lorenzo, i 'bandelloni' di un baldacchino dipinto per l'Arte della Lana (ora presso la sagrestia della chiesa del Carmine), datati 1544, opportunamente restituiti alla mano dell'artefice da Bagnoli: anche lì, difatti, rintracciamo gli stessi valori di simmetria ritmica bilaterale, appena deregolati attraverso il ricorso a piccole, ma ricercate, variazioni (ad esempio nelle pose sempre diverse degli angeli che circondano il Crocifisso).¹⁴

Oltre alla rinnovata complessità di impostazione delle figure – pur nelle maglie di un'architettura che rimane nell'insieme piuttosto cadenzata – sembrano dimostrare una datazione 'bassa' per la nostra tavola anche le invenzioni e i riferimenti formali desunti dalla produzione estrema di Beccafumi: al di là del magnifico vortice d'angeli raggianti, ripreso pari pari dalla seconda versione della pala per San Niccolò al

Carminè (e già adocchiato da Giovanni nell'*Immacolata* del 1528), è da rimarcare come la figura concentrata del san Giuseppe, con il manico del bastone tenuto tra l'indice e il medio, sia una chiara rivisitazione di certi prototipi beccafumiani della maturità – sul tipo, poniamo, del *San Marco* per la tribuna del Duomo di Pisa; prototipi che all'incirca alle stesse date, cioè verso i primi anni Quaranta, interessavano pure il giovane Marco Pino, impegnato allora in prodotti intensamente mecarineschi, quale ad esempio la tavola per San Pancrazio ad Argiano (ora al Museo Civico e d'Arte Sacra di Montalcino).¹⁵ Del resto, la posa difficile, divincolante e manierata, del Bambino centrale, con la gambetta piegata in avanti e la pianta del piede in vista, non pare troppo distante da quella del piccolo Gesù nella pala argianese, tanto da indurre a interrogarsi sull'eventuale esistenza di un comune referente di Beccafumi, a noi ignoto, alle spalle di queste due differenti derivazioni pressoché contemporanee (figg. 6-7). A dispetto dell'alta temperatura beccafumiana, non mancano nella nostra tavola delle tangenze forti con l'opera degli altri astri della costellazione senese della prima metà

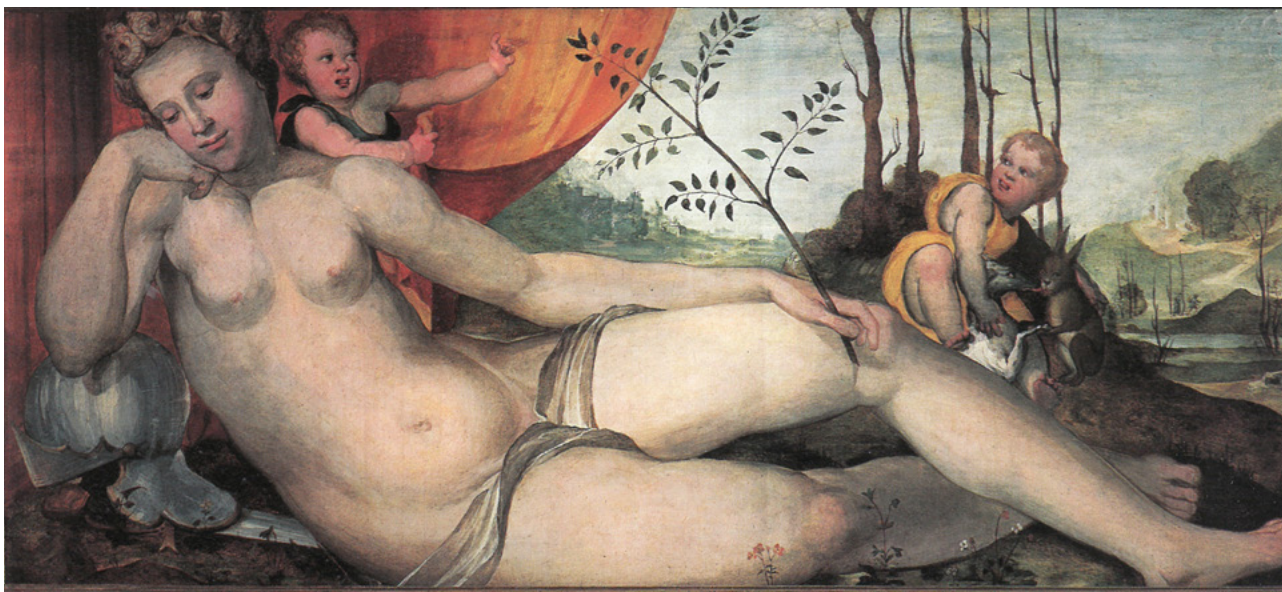
6. Giovanni di Lorenzo, *Sacra Famiglia con san Giovannino e santa Caterina da Siena*, particolare, 1545-50 circa, olio su tavola (?). Ubicazione ignota. Crediti: riproduzione fotografica tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.

7. Marco Pino, *Madonna col Bambino e i santi Giuseppe e Francesco*, particolare, 1540-42 circa, olio su tavola. Montalcino, Museo Civico e d'Arte Sacra. Crediti: fotografia gentilmente concessa da Roberto Bartolini.



del secolo, *in primis* di Sodoma: soprattutto i visi di Caterina e Maria, pieni di sentimentalismo, coi loro sorrisi appena accennati e allusivi, le palpebre basse e lo sguardo obliquo, sembrano configurarsi come una specie di omaggio ai modelli muliebri del vercellese nella sua tarda, fortunata attività (tanto che il quadro era stato dubitativamente classificato come opera del Riccio).¹⁶ Una simile forma di ‘sincretismo’ non giunge come una sorpresa, anzi risulta in tutto coerente alla temperie figurativa ibrida ed eteroclita, ma non indistinta, propria delle personalità – per così dire – ‘minori’ del *côté* artistico cittadino, che attingevano simultaneamente, in modalità e proporzioni differenziate, alle fonti dello straordinario terzetto costituito da Beccafumi, Sodoma e Peruzzi. In ogni caso, nonostante le non trascurabili influenze altre, è la dominante mecarinesca a prevalere, nel nostro dipinto, su tutte le sollecitazioni culturali individuabili. Fatta la tara delle indubbie consonanze di morfologie, specialmente nei tipi femminili, il dipinto che stiamo osservando difetta del tutto di quella modulazione luministica sensibile, un po’ fumosa, direi quasi neo-leonardesca, che contraddistingue le opere dell’ultimo Bazzi; al contrario, a un’analisi ravvicinata, esso sembra rilevare un tipo di *ductus* sintetico, carico di materia, costruito attraverso un pennelleggiare largo, a tratti grossolano, che si direbbe in perfetta analogia con quanto Beccafumi andava sperimentando nel momento terminale del suo proteiforme percorso. Questa poderosa influenza beccafumiana non desta meraviglia: come adombrato già da Bagnoli, le evidenze offerte dalle attestazioni documentarie paiono comprovare dei rapporti abbastanza serrati e continuativi tra Giovanni e Mecarino lungo tutto il corso delle loro carriere, fino ai primi anni Cinquanta, ciò che parrebbe spiegare bene i forti «debiti artistici del primo nei confronti del secondo», anche a cronologie avanzate.¹⁷ Naturalmente, Giovanni di Lorenzo non approderà mai a quei risultati di liquido sfaldamento antinaturalistico degli impasti che rendono così riconoscibili i lavori della tarda maturità di Beccafumi: tutto qui è più raggelato e composto, come se la furente sprezzatura mecarinesca si condensasse in una visione maggiormente misurata, priva dei turbini da capogiro, dei bagliori incandescenti e della sbrigliata libertà cromatica che trionfano in opere come *l’Incoronazione* di Santo Spirito. In questo processo di temperamento della lezione di Beccafumi – che rimane comunque presente e operante – agisce senza dubbio l’eccipiente costituito dall’insegnamento di Peruzzi, assorbito dal nostro già nei tardi anni Venti e mai completamente abbandonato.

La rilevante addizione al catalogo di Giovanni di Lorenzo consente, mi pare, di eliminare ogni interrogativo circa la paternità della ‘giu-



nonica' *Venere distesa con due amorini* della collezione Chigi Saracini,¹⁸ appartenente, con ogni evidenza, al medesimo momento estremo dell'attività del pittore in cui si colloca la nostra tavola, fremente di una maniera beccafumiana 'addomesticata' entro la cornice delle classicistiche suggestioni di Peruzzi (fig. 8). In quest'opera, infatti, ritroviamo tutta la scioltezza di pennellata, la consistenza grassa e gonfiante dei carnati e la riduzione quasi geometrizzante delle corporature che abbiamo apprezzato nell'altro dipinto, anche qui interpretabili nel senso di una reazione agli ultimi episodi mecarineschi; peraltro, la fuscaccia che copre le pudenda di Venere richiama, con le sue creste mobili e fluide, al modo di condurre i panneggi tipico del tardo Beccafumi. Che questo quadro – l'unico di soggetto profano sinora accostabile con fondamento all'artefice – sia irrefragabilmente un'opera di Giovanni lo attestano i precisi parallelismi, di connotati e di atteggiamento, tra i puttini vivaci e paffutelli che scherzano accanto alla dea e i due bambini, Gesù e Giovannino, del dipinto che abbiamo poc'anzi commentato; parimenti, il volto dolcemente pensoso di Venere si mostra in tutto identico a quello della Madonna (figg. 9-10), cui è accomunato dal dolceagro patetismo di eredità sodomesca e da alcuni elementi morfologici, come il mento acuminato e prominente, il taglio semilunato della bocca e il modo semplificato, «un po' metallico» (De Marchi), di rendere le palpebre abbassate.

Si configura così una nuova pista per la ricostruzione della fase finale dell'attività di Giovanni di Lorenzo, alternativa a quella proposta, a suo tempo, da Marco Ciampolini,¹⁹ che aveva provato a rintracciare i

8. Giovanni di Lorenzo, *Venere distesa con due amorini*, 1545-50 circa, olio su tavola. Siena, collezione Chigi Saracini. Crediti: archivio fotografico dell'autore.



suoi ultimi episodi in opere affatto diminutive, più orientate verso Sordoma che non verso Beccafumi, come l'*Adorazione del Bambino* n. 619 della Pinacoteca Nazionale di Siena, già avvicinata a «Marco Bigio»,²⁰ e un prodotto singolarmente 'retrospettivo', forse da ricondurre all'ambiente delle monache di Santa Marta, quale è l'anconetta con *Sant'Orsola e le vergini*, ancora alla Pinacoteca senese (n. 392).²¹ La tavola 'senza casa' che abbiamo commentato e la *Venere Chigi Saracini* sembrano ambientarsi molto meglio di questi prodotti, così eterogenei e altalenanti per qualità e sostanza stilistica, nei maturi anni Quaranta, a una data probabilmente non troppo distante da quelle dei 'bandelloni' ora al Carmine (1544), ove si rinviene già una costruzione plastica più risentita, sorretta da una larga zonatura cromatica, e della *Biccherna* del 1545, in cui troviamo le chiare avvisaglie di quel pittoricismo più compendioso, di impronta beccafumiana, che tornerà ancora nei lavori terminali del *curriculum* di Giovanni, precedenti alla sua 'conversione' e al suo diretto coinvolgimento nell'attività ospedaliera.²²

9. Giovanni di Lorenzo, *Sacra Famiglia con san Giovannino e santa Caterina da Siena*, particolare, 1545-50 circa, olio su tavola (?). Ubicazione ignota. Crediti: riproduzione fotografica tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.

10. Giovanni di Lorenzo, *Venere distesa con due amorini*, particolare, 1545-50 circa, olio su tavola. Siena, collezione Chigi Saracini. Crediti: archivio fotografico dell'autore.

Grazie ad Alessandro Bagnoli, Roberto Bartalini e Gabriele Fattorini.

¹ Si veda la relativa scheda (n. 37334) sul portale online della Fondazione Federico Zeri, consultabile all'indirizzo web: <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/39697/Anonimo%20senese%20sec.%20XVI%2C%20Sacra%20Famiglia%20con%20santa%20Elisabetta%20e%20san%20Giovannino>. Naturalmente, la santa che accompagna i membri della Sacra famiglia e il san Giovannino non è identificabile con Elisabetta, come riportato nella scheda, ma va riconosciuta in Caterina da Siena: lo testimoniano irrefutabilmente la foggia dell'abito (con il velo e la tunica bianchi e il mantello di stoffa nera) e, soprattutto, l'attributo del giglio.

² Dai dati tecnici della summenzionata scheda (cfr. *supra*, nota 1) si ricava che il quadro sarebbe dipinto su tela; tuttavia, come mi fa notare Alessandro Bagnoli, la superficie pittorica – stando a quanto si può intendere dalla riproduzione fotografica – non sembra presentare i caratteri tipici che assume il colore steso su supporto tessile, inducendo piuttosto a credere che l'opera sia stata realizzata su una tavola.

³ In merito, si legga almeno Fiorella Sricchia Santoro, *Introduzione*, in *Da Sodoma a Marco Pino. Pittori a Siena nella prima metà del Cinquecento*, a cura di Fiorella Sricchia Santoro, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Chigi Saracini, 1988), S.P.E.S., Firenze, 1988 («Monte dei Paschi di Siena. Collezione Chigi Saracini», vol. 3), pp. 3-12, in part. pp. 3-4.

⁴ Vedi *Redazione in compendio delle cose più notabili nel Palazzo e nella Galleria Saracini di Siena*, nella stamperia Bindi, Siena, 1819, ristampa anastatica dall'originale, a cura di Miriam Filetti Mazza e Giovanna Gaeta Bertelà, vol. I, S.P.E.S., Firenze, 2005, p. 24. Ringrazio Alexandra Tetter per la cortese segnalazione.

⁵ Per un ragguaglio sulla documentazione relativa al pittore, si veda Alessandro Bagnoli, *Giovanni di Lorenzo*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, coordinamento editoriale a cura di Alessandro Bagnoli, Roberto Bartalini e Michele Maccherini, catalogo della mostra (Siena, chiesa di Sant'Agostino, 14 giugno-4 novembre 1990), Electa, Milano, 1990, pp. 330-333, con bibliografia relativa, e *Domenico Beccafumi e altri artisti nelle fonti documentarie senesi del primo Cinquecento*, appendice documentaria a cura di Stefano Moscadelli e Chiara Zarrilli, *Parte III: Altri documenti su Giovanni di Lorenzo*, ivi, pp. 704-706, da integrare con Marco Ciampolini, *Giovanni di Lorenzo e altri maestri della pittura senese nel primo Cinquecento*, in *Giovanni di Lorenzo dipintore. La sua arte e il suo impegno nell'oratorio della Torre*, a cura di Marco Ciampolini, Edizioni Cantagalli, Siena, 1997, pp. 9-36, con Patrizia Turrini, *La costruzione dell'oratorio della contrada della Torre: Giovanni di Lorenzo e gli altri artisti 'contradaioi'*, ivi, pp. 37-75, e soprattutto con la scheda di Gabriele Fattorini, in *Arte e Assistenza a Siena. Le copertine dipinte dell'Ospedale di Santa Maria della Scala*, a cura di Gabriella Piccini e Carla Zarrilli, catalogo della mostra (Siena, Complesso Museale di Santa Maria della Scala, 7 marzo-31 agosto 2003), Pacini Editore, Ospedaletto (Pisa), 2003, p. 78, n. 4, cui si deve la scoperta di nuove attestazioni relative all'ultimo decennio di vita dell'artista, interamente votato all'attività ospedaliera, oltretutto della sua data di morte.

⁶ Cfr. la relativa scheda di Alessandro Bagnoli, in *Domenico Beccafumi*, cit., pp. 336-339, n. 67. Quanto al ruolo di prototipo di quest'opera, in cui si canonizza una formulazione iconografica – straordinariamente fortunata a Siena – dell'*Immacolata Concezione* (già proposta dallo stesso Giovanni nel perduto stendardo dipinto nel 1526), si leggano le osservazioni di Mauro Mussolin, *Il culto dell'Immacolata Concezione nella cultura senese del Rinascimento. Tradizione e iconogra-*

fia, in *Forte fortuna. Religiosità e arte nella cultura senese dalle origini all'Umanesimo di Pio II ai restauri del XIX secolo. Leggere l'arte della Chiesa*, a cura e con una presentazione di Mario Lorenzoni e Roberto Guerrini («Quaderni dell'Opera», 7-8-9, I, 2003-2004-2005), pp. 131-307, in part. pp. 187, 227-241 e *passim*.

⁷ Fiorella Sricchia Santoro, *Ricerche senesi. 4. Il giovane Sodoma*, «Prospettiva», 30, 1982, pp. 43-58, in part. p. 47.

⁸ Il riferimento è ancora a Bagnoli, *Giovanni di Lorenzo*, cit.

⁹ L'opera doveva essere certamente compiuta entro il febbraio del 1535, quando le figure della Vergine del Bambino furono dotate di corone votive d'argento: cfr. *Domenico Beccafumi*, cit., p. 705.

¹⁰ Si veda ancora la scheda di Fattorini, in *Arte e Assistenza*, cit.

¹¹ Si veda la relativa scheda di Alessandro Bagnoli, in *Domenico Beccafumi*, cit., pp. 340-341, n. 68, e, più di recente, Mussolin, *Il culto dell'Immacolata*, cit., pp. 249-250.

¹² Per un'esautiva panoramica sinottica su questa congiuntura delle arti a Siena, si veda Gabriele Fattorini, *Baldassarre, Mecarino e il Sodoma: la pittura senese negli ultimi decenni della Repubblica*, in *Da Sodoma al Riccio: la pittura senese negli ultimi decenni della Repubblica*, a cura di Gabriele Fattorini e Laura Martini, catalogo della mostra (San Quirico d'Orcia, Palazzo Chigi Zondadari, 18 marzo-30 giugno 2017), in *Il buon secolo della pittura senese. Dalla maniera moderna al lume caravaggesco*, Pacini Editore, Ospedaletto (Pisa), 2017, pp. 113-136.

¹³ Tra i dipinti giovanili dell'artista, ancora imbevuti della cultura di matrice 'umbra', sulla scia di Pinturicchio (in sintonia con le prime prove di Girolamo del Pacchia, antecedenti alla «crisi culturale» del secondo decennio, come definita da Alessandro Angelini, *Girolamo del Pacchia*, in *Da Sodoma a Marco Pino*, cit., pp. 45-58, in part. p. 46), vanno annoverate una *Madonna col Bambino*

e le sante Orsola e Caterina d'Alessandria, già nell'oratorio di Scorgiano (per cui si veda il contributo di Laura Bonelli e Gabriele Fattorini, *Per pascere gli occhi e l'anima: le predilezioni estetiche dei proprietari di ville in età moderna*, in *Vita in villa nel Senese: dimore, giardini e fattorie*, a cura di Lucia Bonelli Conenna e Ettore Pacini, Siena, Monte dei Paschi di Siena, 2000, pp. 131-188, in part. pp. 166-167, 170, fig. 165), che – vista la parentela tipologica – s'impone quale utile termine di confronto 'contrastivo' per il più evoluto dipinto presentato in questa sede, appartenente a una diversa stagione del medesimo artefice; nonché una cimasa ritagliata di 'tavola' confraternale, forse realizzata per la Compagnia di Sant'Ansano (adesso custodita nei depositi della Pinacoteca Nazionale di Siena), da me pubblicata – sulla scorta di una comunicazione orale di Alessandro Bagnoli – come opera precoce di Giovanni: cfr. Raffaele Marrone, *Le 'tavole' delle confraternite senesi: un repertorio. Con un'appendice su Francesco di Segna*, «Annali di Studi Umanistici», VI, 2018, pp. 93-135, in part. pp. 106-107. Anche qui, come nel coevo stendardo ilcinese, si apprezza una sintassi ritmica binaria, scandita in modo netto e posato, con il colonnare Ansano in posizione mediana e due confratelli genuflessi che gli fanno da ali.

¹⁴ Bagnoli, *Giovanni di Lorenzo*, cit., p. 333, con rinvii. In merito, si veda anche Mussolin, *Il culto dell'Immacolata*, cit., pp. 240-241.

¹⁵ Per cui sono da consultare almeno Roberto Bartolini, *Marco Pino*, in *Da Sodoma a Marco Pino*, cit., pp. 178-193, in part. pp. 180-181; Idem, in *Domenico Beccafumi*, cit., pp. 394-395, e, più di recente, Andrea Zezza, *Marco Pino. L'opera completa*, Electa Napoli-Monte dei Paschi di Siena, Napoli-Siena, 2003, p. 24.

¹⁶ Si veda ancora la scheda online della Fototeca Zerì, citata *supra*, nota 1.

¹⁷ Bagnoli, *Giovanni di Lorenzo*, cit., p. 330.

¹⁸ Sulla quale si veda la puntuale scheda di Andrea De Marchi, in *Da Sodoma a Marco Pino. Addenda*, a cura di Fiorella Sricchia Santoro, S.P.E.S., Firenze, 1991 («Monte dei Paschi di Siena. Collezione Chigi Saracini», vol. 3*), pp. 53-55, n. 22.

¹⁹ Ciampolini, *Giovanni di Lorenzo e altri*, cit., pp. 26-28, 32-33.

²⁰ Cfr. Piero Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena*, vol. II: *I dipinti dal XV al XVIII secolo*, Sagep Editrice, Genova, 1981, p. 110, e Michele Maccherini, in *Da Sodoma a Marco Pino. Addenda*, cit., pp. 20-24, n. 7, in part. p. 22, che ha prontamente osservato come la composizione della scena sia analoga a quella di un'iniziale istoriata del corale D del Monastero di Finalpia, illustrato dal Riccio, lasciando così presupporre l'esistenza di un condiviso prototipo del Bazzi alle spalle delle due parallele filiazioni. Sul problema «Marco Bigio», si veda adesso Gabriele Fattorini, *Da «Marco Bigio» a Giomo del Sodoma?*, in *Da Sodoma al Riccio*, cit., pp. 186-192.

²¹ Per l'opera, si veda ancora Torriti, *La Pinacoteca*, cit., p. 121 (con un'attribuzione al Riccio e bottega). La carpenteria di gusto 'gotico' e la tipologia degli ornati in oro della veste della sant'Orsola centrale e della vergine che la affianca, sulla destra, rinviano al gusto arcaizzante e decorativo tipico dei dipinti ascritti alle 'Monache di Santa Marta' (cfr. la scheda di Michele Maccherini, in *Da Sodoma a Marco Pino. Addenda*, cit., pp. 16-20, n. 6). Anche se, rispetto alla maniera così attardata degli altri prodotti riferibili all'ambiente delle 'Monache', ancora legati ai precedenti del Pacchiarotti, si apprezza qui uno scarto in direzione di referenti più moderni (Sodoma su tutti).

²² Non può essere ricondotta *de plano* a questo periodo avanzato dell'attività di Giovanni di Lorenzo – come vorrebbe ancora Ciampolini, *Giovanni di Lorenzo e altri*, cit., pp. 32-33 – neppure la piccola tavola timpanata con l'Assunta e quattro angeli ora al Museo di Casole

d'Elsa, già iscritta da Maccherini, in *Da Sodoma a Marco Pino. Addenda*, cit., p. 23, nel nucleo del cosiddetto Maestro del Desco Chigi Saracini, radunato attorno al tondo con l'Adorazione del Bambino custodito presso la raccolta senese. È certo vero che questo piccolo dipinto, sebbene più corsivo e quasi bozzettistico, presenta alcuni elementi di affinità con la tavoletta di Biccherna del 1534, raffigurante l'Incoronazione pontificale di Paolo III, già accostata dubitativamente a Giovanni di Lorenzo da Enzo Carli, in *Le Biccherne. Tavole dipinte delle magistrature senesi (secoli XIII-XVIII)*, a cura di Luigi Borgia, Enzo Carli, Maria Assunta Ceppari, Ubaldo Morandi, Patrizia Sinibaldi e Carla Zarrilli, Ministero per i Beni culturali e ambientali - Ufficio centrale per i Beni archivistici, Roma, 1984, pp. 234-235, n. 97, e successivamente confermata all'artista da Alessandro Bagnoli, in *Domenico Beccafumi*, cit., pp. 342-343, n. 69. Se dunque l'Assunta fosse davvero da considerare un'opera di Giovanni di Lorenzo, essa andrebbe necessariamente puntellata non lontano dall'anno di esecuzione della Biccherna (piuttosto che al quinto decennio). D'altra parte, non vedo come sia possibile armonizzare in modo coerente, entro il *corpus* dell'artefice, i numerosi pezzi che una simile aggiunta imporrebbe di anettere al suo catalogo: oltre alla già menzionata Adorazione Chigi Saracini, infatti, la Vergine in gloria di Casole trascinerebbe con sé nel gruppo stilistico di Giovanni una serie di dipinti di piccolo formato, quali il *Giudizio di Paride* della stessa collezione, un desco di raccolta privata con una *Scena di parto* e forse un ulteriore desco con l'Omaggio al poeta della Pinacoteca di Siena; tutte opere che, oltre a presentare un aspetto di vacua tenerezza e carineria (abbastanza estraneo a Giovanni), tradiscono soprattutto un'influenza del Sodoma maturo e di Bartolomeo Neroni –

sempre marginale nei prodotti certi del nostro artefice –, al punto che si è addirittura tentato di individuare in alcune di esse (l'*Adorazione* e il *Giudizio di Paride* Chigi Saracini) le tracce di una preistoria 'senese' del pittore di Vercelli: cfr. Mario Salmi, *Inizi senesi di Sodoma*, «Commentari. Rivista di critica e storia dell'arte», XVIII, II-III, 1967, pp. 159-169. A questo anonimo *petit-maître*, particolarmente versato nelle figurazioni di taglia ridotta, spesso di soggetto profano, possono del resto essere ascritti anche dei dipinti di tema sacro con personaggi di modulo maggiore, in cui la sua mano non felicissima si rivela pienamente: non solo il tondo del Seminario, ora

conservato al Museo Diocesano di Siena, con la *Madonna col Bambino, san Giovannino e un angelo* (riferitogli da Alessandro Bagnoli, *Museo diocesano d'arte sacra di Siena*, in *Musei e raccolte d'arte sacra in Toscana*, a cura di Rossella Torchi e Claudio Turrini, vol. XXVIII, Cooperativa Firenze 2000, Firenze, 2000, pp. 433-446, in part. 442), ma anche una tavola, a mia scienza inedita, del Wallraf-Richartz Museum di Colonia (inv. 495), che ritrae la *Madonna col Bambino, sant'Ansano e santa Caterina da Siena*, classificata da Federico Zeri come lavoro di anonimo senese del XVI secolo (la scheda relativa, n. 37359, è consultabile all'indirizzo web: [http://catalogo.fondazionezeri.](http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/39773/Anonimo%20senese%20sec.%20XVI%2C%20Madonna%2020con%20Bambino%2C%20sant%27Ansano%20e%20santa%20Caterina%20da%20Siena)

[unibo.it/scheda/opera/39773/Anonimo%20senese%20sec.%20XVI%2C%20Madonna%2020con%20Bambino%2C%20sant%27Ansano%20e%20santa%20Caterina%20da%20Siena](http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/39773/Anonimo%20senese%20sec.%20XVI%2C%20Madonna%2020con%20Bambino%2C%20sant%27Ansano%20e%20santa%20Caterina%20da%20Siena)). Si segnala che l'identificazione del Maestro del Desco Chigi Saracini con Giovanni di Lorenzo viene accolta, con prudenza, nella scheda di Stefano G. Casu, in *The Pittas Collection*, vol. II: *Early Italian and Renaissance Works*, a cura di Stefano G. Casu, Mandragora, Firenze, 2018, pp. 66-71, n. 13, dedicata a un desco da parto con *Diana e Atteone*, abbastanza prossimo alla succitata tavoletta di Biccherna (fatta la tara delle precarie condizioni conservative).