Ripensando Piero della Francesca
Il Polittico della Misericordia di Sansepolcro

Storia, studi e indagini tecnico-scientifiche

a cura di Mariangela Betti, Cecilia Frosinini e Paola Refice

edifir
EDIZIONI FIRENZE

Ripensando Piero della Francesca
Il Polittico della Misericordia di Sansepolcro

Storia, studi e indagini tecnico-scientifiche

a cura di Mariangela Betti, Cecilia Frosinini e Paola Refice

edifir
EDIZIONI FIRENZE

Istituzione culturale Museo Civico
Biblioteca comunale
Archivi storici Città di Sansepolcro

Soprintendenza per i Beni Architettonici
Paesaggistici Storici Artistici e
Etnoantropologici di Arezzo

Opificio delle Pietre Dure
e Laboratori di restauro
di Firenze

Restauro
Il restauro, realizzato presso il Museo Civico di Sansepolcro, è stato eseguito dal 2007 al 2010 dalla Soprintendenza per i Beni Ambientali, Paesaggistici, Architettonici Storico Artistici, Etnoantropologici di Arezzo, da Rossella Cavigli e Fedele Fusco per la pellicola pittorica e da Andrea Gori per il supporto ligneo.
Disinfestazione del supporto ligneo in atmosfera modificata: Rentokil, Milano

Soprintendenti: Giangiacomo Martines**,** Vittoria Garibaldi, Aldo Cicinelli, Agostino Bureca
Direzione dei lavori: Paola Refice

Finanziamento del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e dell'Istituzione Museo Civico, Biblioteca comunale, Archivi Storici della città di Sansepolcro

Collaborazione al progetto diagnostico e agli studi tecnici
Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di restauro di Firenze: Roberto Bellucci, Ciro Castelli, Cecilia Frosinini

Indagini Scientifiche
Radiografia X: Alfredo Aldrovandi, Ottavio Ciappi (OPD, Firenze)
Riflettografia IR con scanner ad alta risoluzione: Roberto Bellucci, (OPD), Pasquale Poggi (INO-CNR di Firenze)
Fluorescenza indotta da raggi X (XRF): Pietro Moioli, Claudio Seccaroni (ENEA, UTTMAT-DIAG, La Casaccia, Roma)
Spettroscopia in riflettanza mediante fibre ottiche nell'ultravioletto, nel visibile e nel vicino infrarosso (UV-Vis-NIR FORS): Marcello Picollo, Bruno Radicati, Lara Boselli (IFAC-CNR di Firenze)
Spettroscopia in fluorescenza mediante fibre ottiche (FOFS); *Spettroscopia in riflettanza mediante fibre ottiche nel medio infrarosso (mid-FTIR)*: Brunetto Giovanni Brunetti, Alessia Daveri, Aldo Romani (Dipartimento di Chimica e Centro SMAArt, Università di Perugia)

Documentazione
Le fotografie dell'opera e la documentazione del restauro sono state eseguite da Alessandro Benci (Laboratorio Fotografico della Soprintendenza BAPASAE di Arezzo), Enzo Mattei (Sansepolcro) e dagli autori (Rossella Cavigli, Roberto Bellucci, Ciro Castelli)
Rilievi dei supporti, studi e restituzione grafica: Andrea Gori

Referenze fotografiche
Archivio fotografico dell'ISCR; Archivio fotografico della Soprintendenza BAPASAE di Arezzo

Hanno collaborato
Moreno Daveri, Paolo Mirizio, Andrea Papini e tutto il personale amministrativo della Soprintendenza di Arezzo

Ringraziamenti
Paolo Bensi, Carlo Bertelli, Giorgio Bonsanti, Luciana Borri Cristelli, Laura Corti, Emanuela Daffra, Marisa Dalai Emiliani, Andrea De Marchi, Judith V. Field, Antonio Paolucci, Maria Luisa Sogli, Giusi Testa, Enrico Verrazzani.
La Fondazione Piero della Francesca e in particolare Serena Magnani.
Il personale della sala studio dell'Archivio Centrale dello Stato (Roma).
Un ringraziamento particolare al personale del Museo Civico per la preziosa collaborazione e al personale della Biblioteca comunale per la disponibilità prestata durante le ricerche archivistiche

Con il contributo di

© Copyright 2010 by Edifir - Edizioni Firenze
Via Fiume, 8 – 50123 Firenze (Italia) - Tel. +39/055289639 – Fax +39/055289478 - www.edifir.it – edizioni-firenze@edifir.it

Responsabile editoriale
Elena Mariotti

Stampa
Pacini Editore Industrie Grafiche, Ospedaletto (Pisa)

ISBN 978-88-7970-389-5

Finito di stampare in Italia nel mese di dicembre 2010 da Pacini Editore Industrie Grafiche - Ospedaletto (Pisa) per conto di Edifir-Edizioni Firenze

In copertina
Piero della Francesca, Polittico della Misericordia, Sansepolcro, Museo Civico, particolare dello scomparto centrale
Nelle bandelle
Piero della Francesca, Polittico della Misericordia, Sansepolcro, Museo Civico, ipotesi di collocazione degli scomparti e retro

Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, comma 4, della legge 22 aprile 1941 n. 633 ovvero dall'accordo stipulato tra SIAE, AIE, SNS e CNA, ConfArtigianato, CASA, CLAAI, ConfCommercio, ConfEsercenti il 18 dicembre 2000. Le riproduzioni per uso differente da quello personale sopracitato potranno avvenire solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata dagli aventi diritto dall'editore. Photocopies for reader's personal use are limited to 15% of every book/issue of periodicaland with payment to SIAE of the compensation foreseen in art. 68, codicil 4, of Law 22 April 1941 no. 633 and by the agreement of December 18, 2000 between SIAE, AIE, SNS and CNA, ConfArtigianato, CASA, CLAAI, ConfCommercio, ConfEsercenti. Reproductions for purposes different from the previously mentioned one may be made only after specific authorization by those holding copyright the Publisher.

Indice

Presentazioni

Daniele Piccini, *Presidente dell'Istituzione culturale Museo Civico Biblioteca comunale Archivi storici Città di Sansepolcro* 5

Agostino Bureca, *Soprintendente per i Beni architettonici, paesaggistici, storici, artistici ed etnoantropologici di Arezzo* 6

Marco Ciatti, *Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di restauro di Firenze* 7

Rita Mezzetti Panozzi, *Assessore ai Beni e Attività Culturali della Provincia di Arezzo* 9

Luca Bronchi, *Direttore Generale di Banca Etruria* 10

Introduzione, *Le curatrici del volume* 11

Ricerche storiche

James R. Banker, *Documenti relativi alla compagnia di Santa Maria della Misericordia e alla tavola di Piero della Francesca* 15

Frank Dabell, *Sfortuna critica e fortuna "nascosta" del Polittico della Misericordia: vicende documentarie tra Cinquecento e Seicento* 31

Paola Refice, *Il Polittico della Misericordia: vicende conservative dall'Ottocento al primo Novecento. Aggiunte documentarie* 35

Andrea Gori, *La chiesa e l'oratorio dell'ospedale della Misericordia: due ambienti per il polittico di Piero della Francesca* 43

Ricerche storico-artistiche

Mattia Patti, *Un lungo cammino. La fortuna critica del Polittico della Misericordia di Piero della Francesca* 57

Christa Gardner von Teuffel, *Piero della Francesca: la Madonna della Misericordia. I contratti artistici: esame e contestualizzazione* 71

Andrea Di Lorenzo, *I Pichi di Sansepolcro e le loro commissioni artistiche nel Quattrocento* 85

Machtelt Israëls, *Commissioni parallele e narrazioni insolite: Piero della Francesca e il Sassetta a Borgo San Sepolcro* 99

Matteo Ceriana, *Ai margini del Polittico della Misericordia* 117

Franco Polcri, *Storia e identità civile e religiosa del Polittico della Misericordia* 125

Indagini e restauro

Marco Ciatti, Francesca Martusciello, *Piero e la storia del restauro* 135

Beatrice Provinciali, *Il Polittico della Misericordia: note tecniche al restauro dell'Istituto Centrale per il Restauro* 141

Ciro Castelli, Andrea Gori, *Il Polittico della Misericordia: indagini conoscitive e intervento conservativo* 145

Pietro Moioli, Claudio Seccaroni, Lara Boselli, Marcello Picollo, Bruno Radicati, Brunetto Giovanni Brunetti, Alessia Daveri, Aldo Romani, *Caratterizzazione dei materiali pittorici del Polittico della Misericordia mediante analisi non invasive* 169

Fabio Talarico, Giancarlo Sidoti, Pierluigi Bianchetti, *Le sezioni stratigrafiche del Polittico della Misericordia nell'archivio dell'ISCR: analisi SEM-EDS e "rilettura" al microscopio ottico* 179

Roberto Bellucci, Cecilia Frosinini, *La pianificazione dell'opera e il disegno preparatorio nel Polittico della Misericordia* 189

Rossella Cavigli, *Osservazioni sulla tecnica pittorica del Polittico della Misericordia* 203

Rossella Cavigli, Andrea Gori, *Il Polittico della Misericordia: l'intervento conservativo* 219

Tavole 227

Daniele Piccini

Presidente dell'Istituzione culturale Museo Civico Biblioteca comunale
Archivi storici Città di Sansepolcro

L'Istituzione Museo Biblioteca Archivi Storici della città di Sansepolcro ha promosso interventi conservativi e indagini diagnostiche su uno dei capolavori pierfrancescani che il Museo Civico custodisce, il Polittico della Misericordia. Come presidente dell'Istituzione, in carica dalla primavera del 2007, devo in primo luogo sottolineare la continuità nella progettazione di iniziative a favore delle opere musealizzate. A seguito delle indagini e dell'intervento conservativo sul polittico, si sono tenute il 9 marzo, il 20 aprile, il 18 maggio e il 21 settembre 2007 quattro giornate di studio, partecipate da una significativa rappresentanza del mondo accademico e della ricerca. Nella sala consiliare del Palazzo delle Laudi e poi nei locali del Museo Civico, con sopralluoghi anche in quello che fu l'oratorio della chiesa della Misericordia, si è discusso in spirito di collaborazione scientifica dei risultati evidenziati dalle indagini conoscitive e dei problemi e delle prospettive emergenti riguardo al riallestimento del polittico, punto d'approdo della serie di lavori intrapresi per volontà dell'Istituzione. Durante le giornate di studio, i ricercatori che avevano condotto le indagini si sono alternati ai conservatori e agli studiosi, agli storici e agli storici dell'arte, che hanno cercato di tradurre e declinare le novità scaturenti dalle indagini, condotte nei mesi precedenti con i più raffinati strumenti diagnostici.

È sembrato che l'insieme delle voci componesse un coro, orientato a ricostruire in primo luogo il volto materiale del capolavoro, a risalire, fin dove possibile, alla sua impaginazione originaria – smantellata come noto nel corso della prima metà del Seicento con l'inserimento dei vari pezzi in un altare ligneo di fattura barocca –, per poi ritornare, con nuove acquisizioni, all'interpretazione. Quel circuito di indagine conoscitiva, di ricostruzione filologica, studio storico e interpretazione è esattamente il cuore del presente volume, che si propone di presentare alla comunità degli studiosi e agli appassionati cultori dell'arte pierfrancescana i risultati innovativi della diagnostica e insieme di inaugurare ulteriori possibilità ermeneutiche. Il volume ha l'ambizione, pertanto, di porsi come un punto di snodo nella storia degli studi sul polittico, ma soprattutto si propone di suscitare un rinnovato fervore di ricerche e approfondimenti, a partire dalle risultanze esibite e dalla loro discussione e contestualizzazione.

Chi scorresse anche soltanto l'indice degli interventi, si accorgerebbe immediatamente della volontà di un approccio integrale e totalizzante all'opera, che passa per i documenti d'archivio, per la storia delle istituzioni coinvolte nella sua commissione e fattura e poi delle sue successive vicende, fino alla musealizzazione, oltre che per le preziose ricognizioni scientifiche, le quali illuminano la composizione materiale dell'opera, dalla struttura lignea ai pigmenti. Così facendo, è chiaro, i ricercatori dei vari enti coinvolti e gli studiosi che, sulle loro tracce, hanno nuovamente interrogato il polittico attingono un risultato ricco e complesso: suscitano attorno all'opera un mondo, la reinseriscono nel tessuto vivo della storia, della cultura materiale, delle istituzioni, la leggono dunque all'interno di una serie di coordinate senza le quali la sua interpretazione rischierebbe di risultare superficiale. Infine tutti coloro che si sono prodigati per accrescere le nostre conoscenze relative al polittico – e che qui tutti insieme intendo ringraziare – ci affidano un insegnamento che riguarda le istituzioni e gli enti preposti alla salvaguardia del patrimonio artistico, ma anche i singoli e le comunità civili: i tesori che possediamo vanno ad ogni nuova generazione "riconquistati" dal nostro studio, dalla nostra solerzia e operosità, vanno rifatti nostri.

Tanto l'Istituzione, con le forze non sempre abbondanti di cui dispone, ha inteso tentare.

Agostino Bureca

Soprintendente per i Beni architettonici, paesaggistici, storici, artistici ed etnoantropologici di Arezzo

Negli ultimi anni il rapporto tra la Soprintendenza e l'Opificio delle Pietre Dure si è intensificato, assumendo la forma di una attiva e proficua collaborazione. Si è così riusciti a coniugare in modo ottimale la coscienza critica che nasce dalla conoscenza del territorio e delle sue emergenze con le più aggiornate competenze tecniche e scientifiche conseguendo risultati eccellenti.

È quanto è accaduto con le opere di Piero della Francesca conservate al Museo Civico di Sansepolcro. Nel Borgo nativo di Piero, l'Istituzione culturale Museo Civico Biblioteca comunale Archivi storici Città di Sansepolcro e la nostra Soprintendenza si sono fatti promotori di una campagna di indagini e studi che ha come scopo finale una migliore, corretta fruizione museale delle opere del Maestro, a partire dal Polittico della Misericordia. Quest'ultimo, trasportato al Museo nel 1901, era stato conservato per tre secoli all'interno di una macchina barocca, adattando a quest'ultima la forma e la dimensione delle tavole e la composizione originale. I tecnici della Soprintendenza e dell'Opificio – coinvolgendo altre specifiche professionalità, ai massimi livelli – hanno provveduto, oltre al necessario intervento di manutenzione, a una revisione del montaggio dell'opera, corrispondente all'intervento effettuato all'epoca del trasporto nel Museo, e dei restauri precedenti, tra i quali quello eseguito a Roma, dall'Istituto Centrale per il Restauro, negli anni settanta. Ne è emerso, al di là di uno stato di conservazione a conti fatti ancora discreto, un certo numero di discrepanze nel posizionamento dei vari scomparti, desumibile, in particolare, dall'esame del supporto ligneo. L'analisi è stata approfondita mediante un ponderato e ben indirizzato programma di indagini diagnostiche e una campagna di revisione documentaria.

Il risultato finale è un rimontaggio agile e facilmente reversibile, che si propone di ricostituire – per quanto possibile – la leggibilità dell'insieme, lasciando aperte in modo dialettico alcune questioni irrisolte e rendendo il più possibile semplici e immediate le future operazioni di manutenzione.

Marco Ciatti

Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di restauro di Firenze

È con gioia e sincera emozione che stendo queste brevi note introduttive ad un importante volume sul Polittico della Misericordia di Piero della Francesca. La ragione dei miei sentimenti risiede nel fatto che si tratta della prima pubblicazione della quale sono chiamato a redigere una introduzione istituzionale, come consuetudine, nella veste di facente funzione per il Soprintendente dell'Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro. L'Istituto nel quale ho servito sin dal 1984 come funzionario storico dell'arte è infatti in attesa, oggi, di un soprintendente dedicato e nel momento Cristina Acidini, che ha già svolto questa funzione dal 2000 all'aprile del 2008 ne regge le sorti con un incarico *ad interim*. L'Opificio è, come tutti sanno, una realtà di grande complessità e delicatezza, per la grande mole di lavoro scientifico e di ricerca che svolge, affiancata a quella primaria, istituzionale, del restauro, e per i costanti rapporti con altre importanti istituzioni nazionali ed internazionali che quasi su base quotidiana ci interrogano e ci coinvolgono nelle loro problematiche tecnico-scientifiche. È perciò con grande consapevolezza di questa responsabilità che sono grato a Cristina Acidini per avermi incaricato di svolgere le funzioni di suo delegato facente funzione e con lo stesso spirito di servizio mi accingo a scrivere queste righe.

Altro elemento di soddisfazione, da parte mia, sta nel fatto che il volume è curato, da parte dell'Opificio, dalla collega ed amica Cecilia Frosinini con la quale collaboro da molti anni ed insieme alla quale abbiamo realizzato molti interessanti progetti di ricerca e di conservazione, condividendo idee, progetti e speranze.

Oltre a questi aspetti personali, la soddisfazione deriva anche dallo straordinario interesse che i contenuti dell'opera ci presentano. In collaborazione con l'Istituzione culturale Museo Civico Biblioteca comunale Archivi storici Città di Sansepolcro e la Soprintendenza di Arezzo sono state compiute ricerche ed approfondimenti sotto tutti i possibili punti di vista intorno all'opera, finalizzati ad un intervento conservativo e di riallestimento curato dai restauratori Rossella Cavigli e Andrea Gori, diretti da Paola Refice, la collega storica dell'arte che con impegno davvero eroico è la protagonista della tutela sull'intero territorio aretino, a dimostrazione di quanta carenza di organici si sia ormai determinata negli uffici periferici del nostro Ministero.

La prima considerazione è l'importanza e la validità della metodologia qui seguita, che può a buon diritto essere considerata esemplare secondo una impostazione teorica del progetto generale di conservazione, sulla quale sono più volte intervenuto e sulla quale non mi stancherò mai di ritornare, vista la sua centrale importanza e la difficoltà di una sua più diffusa applicazione. La prima fase di ogni progetto di conservazione deve coincidere infatti con un duplice progetto di ricerca che cerchi di pervenire alla maggiore possibile conoscenza dell'opera, sia sotto il profilo dei suoi materiali, della tecnica artistica e delle vicende conservative, sia sotto quello dei significati e dei valori espressivi che l'artista, e talvolta la storia, ci trasmettono. Una conoscenza dunque a tutto tondo, che bene rende giustizia alla intrinseca ambiguità di ogni opera d'arte, la quale è leggibile sotto molti e diversi punti di vista che corrispondono ad altrettante chiavi interpretative, che devono essere esperite nella maniera più ampia possibile, senza stabilire preventivamente tra di loro una reciproca gerarchia di importanza. Solo così si potrà conseguire l'indispensabile bagaglio di dati e di informazioni che servono per individuare gli scopi critici e tecnici dell'intervento di conservazione e per aiutarci a scegliere tra le varie differenti possibilità che ogni operazione in questo settore sempre presenta. Il restauro e la

conservazione costituiscono un sistema di scelte continue e solo questa metodologia, e non certo il gusto personale del momento, possono aiutarci ad assumere responsabilmente le decisioni più opportune. Ritornano, a questo punto, alla mente le parole di Umberto Baldini per cui il restauro deve essere una questione di metodo e non di gusto individuale.

Un ulteriore elemento che rende esemplare e di alto profilo questo volume è la capacità di dialogo e di collaborazione tra istituzioni ed ámbiti diversi che qui hanno cooperato in maniera costruttiva. Troviamo infatti le istituzioni locali, l'Istituzione culturale Museo Civico Biblioteca comunale Archivi storici Città di Sansepolcro, l'ente statale di tutela periferico, la Soprintendenza di Arezzo, due Istituti specializzati del Ministero, l'Istituto Superiore Centrale per il Restauro, già autore dell'intervento di restauro storico del polittico, e l'Opificio delle Pietre Dure. Se si volesse portare un esempio del principio costituzionale della "leale collaborazione" tra i vari componenti istituzionali della Repubblica, il caso presente ne avrebbe tutte le caratteristiche. Accanto alle istituzioni sono poi presenti il mondo degli studi, con un notevole numero di storici e storici dell'arte che qui forniscono i risultati interessanti di nuove ed originali ricerche e anche quello degli esperti scientifici delle Università e del CNR, che sostanziano di dati indispensabili la nostra conoscenza dell'opera.

Non me ne vogliano gli studiosi se ne cito uno solo, e cioè Franco Polcri, vero "padrone di casa" delle ricerche su Piero e sulla storia di Sansepolcro, della cui cortesia ed ospitalità non saremo mai abbastanza grati e che, insieme agli altri responsabili locali qui presenti, ha stabilito da tempo le premesse per questa ricca presenza di studiosi e ricercatori.

La ricchezza e la perfetta organizzazione del volume, infine, testimoniano l'impegno e la qualità del lavoro dei curatori Mariangela Betti, Cecilia Frosinini e Paola Refice, che sono riusciti a produrre un'opera che affronta in modo esauriente e completo tutte le varie problematiche del dipinto e che resterà a lungo come un punto fondamentale nella storia della pur ricca bibliografia su Piero.

Rita Mezzetti Panozzi

Assessore ai Beni e Attività Culturali della Provincia di Arezzo

La tutela del patrimonio artistico del territorio dovrebbe rappresentare per ogni Amministrazione locale, ancor più che un atto dovuto nei confronti di quanto di bello e prezioso ci è stato tramandato, un impegno costante e imprescindibile in prospettiva di un utilizzo integrato delle risorse dell'area. Saper valorizzare le proprie ricchezze artistiche può essere fonte di un indotto dalle dimensioni sorprendenti, quindi una grande opportunità in termini di sviluppo economico e occupazionale.

Vi è poi un altro aspetto che non va trascurato: il patrimonio artistico presente in un territorio funge spesso da polo di aggregazione per molti di quei valori che concorrono alla formazione della memoria collettiva, come quello della continuità storica, dell'identità comune e dell'appartenenza territoriale.

Sulla base di tali considerazioni l'Amministrazione Provinciale di Arezzo, seguendo una direzione intrapresa ormai dal 2001, si è impegnata in numerose azioni di sostegno nel campo della salvaguardia e della promozione del patrimonio artistico e architettonico presente sul territorio con interventi non dettati da obblighi istituzionali, ma frutto di libere scelte dell'Ente, rivolti non solo ad opere importanti come questo magnifico polittico di Piero, ma spesso anche alle cosiddette opere d'arte "minori", che pure rivestono grande importanza per le comunità locali.

È con vivo interesse che questa Amministrazione ha accolto l'uscita del presente volume che, attraverso interventi di storici dell'arte e degli istituti coinvolti nelle indagini diagnostiche, descrive accuratamente tutto quello che è stato il lavoro di ricerca, sia da un punto di vista storico che artistico, attorno al capolavoro e mostra i risultati delle indagini e dei restauri che hanno interessato questa opera nel tempo, fino alla sua riproposizione e rimontaggio.

La Provincia di Arezzo è lieta di aver sostenuto le ricerche e gli studi sul Polittico della Misericordia e ringrazia tutti coloro che, con dedizione e competenza, hanno partecipato ai lavori.

Luca Bronchi

Direttore Generale di Banca Etruria

Da molti anni Banca Etruria è vicina al recupero e alla valorizzazione dell'arte e del genio di Piero della Francesca, artista universale legato ai colori e alle atmosfere dei luoghi in cui ha vissuto e sviluppato la sua opera.

Gli stessi luoghi in cui Banca Etruria è nata, si è radicata e continua ad essere presente con capacità e impegno.

L'intervento a favore del Polittico della Misericordia, custodito insieme agli altri capolavori presso il Museo Civico di Sansepolcro, è il più recente di un elenco di interventi che hanno interessato in primo luogo il restauro del ciclo della *Leggenda della Vera Croce* nella basilica di San Francesco ad Arezzo, ed anche il dipinto della *Madonna del Parto* di Monterchi, così come gli affreschi del San Ludovico e del San Giuliano dello stesso Museo di Sansepolcro.

Operazioni costantemente condivise con la Soprintendenza di Arezzo e con i principali Enti e Istituti di cultura locali: una scelta intrapresa per legare ulteriormente la valenza universale dell'artista allo sviluppo del territorio locale, esaltandone storia e valori.

In quest'ottica, il sostegno della Banca risponde alla volontà di continuare a offrire i mezzi economici indispensabili per preservare la trama dei valori culturali distintivi della terra aretina e patrimonio indiviso dell'umanità. Ciò nella convinzione che una valorizzazione dell'artista biturgense, unitamente alla terra che ha ispirato la sua creatività, aiuti la crescita culturale oltre che economica del territorio.

L'orizzonte possibile nasce dal riconoscere i valori economici, sociali e culturali dei territori serviti e nel tradurli in azioni concrete a favore della società. È in questo senso che l'attenzione di una Banca orientata al futuro si traduce nella volontà di permettere alle nuove generazioni di godere di vere opere d'arte, salvandole dai danni del tempo.

Introduzione

Il cedimento del rivestimento in iuta all'altezza dell'Angelo Annunciante è stato il motivo che ha indotto la Soprintendenza di Arezzo, sollecitata dalla direzione del Museo Civico di Sansepolcro, ad intervenire sul Polittico della Misericordia di Piero della Francesca, decidendo di andare oltre la semplice manutenzione per affrontare invece una serie di interventi conservativi e approfondite indagini diagnostiche, avvalendosi delle più recenti tecnologie, quale base per giungere poi ad una nuova presentazione al pubblico del polittico stesso.

È iniziato così un lungo lavoro che ha visto alternarsi intorno all'opera Istituti di ricerca e Università, a partire dall'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, che è diventato il terzo soggetto, accanto alla Soprintendenza di Arezzo e all'Istituzione culturale che gestisce il Museo Civico, di questo progetto.

Intervenire sull'opera è stata anche una occasione per ripercorrerne la storia conservativa.

Al Museo Civico, allora chiamato "Pinacoteca", il polittico arriva il 6 dicembre del 1901, rimosso dall'oratorio della Madonna della Misericordia e liberato dalla barocca macchina lignea dei fratelli Binoni in cui era stato inserito dopo un antico smembramento e resecazione delle tavole dipinte dalla loro carpenteria originale.

Inizialmente non viene tentata alcuna forma di ricostruzione della disposizione delle varie tavole, ma queste sono presentate come elementi singoli, semplicemente affiancate le une alle altre.

Si succedono nel tempo vari interventi conservativi, spostamenti di sala e presentazioni, sino all'ultimo allestimento, nel 1974-1975, di tipo ricostruttivo, in cui la struttura lignea originaria è suggerita e resa "astratta" da un rivestimento di colore neutro, in iuta, voluto e curato da Anna Maria Maetzke, all'epoca Soprintendente di Arezzo.

Si trattava quindi di un tentativo di restituire alle tavole smembrate una loro unitarietà, suggerendo il complesso di carpenteria ed architettura lignea dal quale provenivano, in origine. I criteri che erano stati alla base delle scelte operate allora si erano avvalsi di osservazioni tecniche e di un pensiero che voleva superare la fruizione dell'opera focalizzata solo sull'aspetto figurativo, avulso da un contesto. Una decisione di tipo storico filologico assolutamente corretta, che è alla base anche della nostra proposta, ma su cui ci siamo sentiti di intervenire per rendere conto anche al grande pubblico di una serie di approfondimenti e acquisizioni circa l'aspetto dell'originale macchina d'altare e dei rapporti relazionali tra le tavole smembrate, scaturiti dalle ultime indagini e riflessioni.

Le indagini diagnostiche hanno infatti offerto un sostanziale apporto per comprendere quali potevano essere all'origine le dimensioni e i rapporti tra i vari scomparti del polittico, dopo le travagliate vicissitudini che hanno causato diversi ridimensionamenti e aggiustamenti in occasione dei vari spostamenti e ricollocazioni.

Molte erano le domande che erano state poste, negli anni, dai numerosi studiosi che si erano occupati del Polittico della Misericordia. Alcune erano indirizzate alle ipotesi di ricostruzione della struttura originaria; altre chiedevano di spiegare le motivazioni delle differenze dello stato della pellicola pittorica, tra le tavole del polittico; altri ancora si ponevano problemi di autografia circa l'esecuzione dei pilastri e della predella. Quest'ultima era stata anche considerata spuria da alcuni, cioè appartenente ad un altro polittico, perduto, e ricomposta con quello di Piero solo in una fase tarda della storia materiale dei pezzi.

Numerose erano poi le domande circa i tempi di esecuzione veri e propri del polittico, riccamente documentato nella lunga diluizione dei pagamenti all'artista, ma ancora misterioso per quanto riguarda la scansione temporale delle fasi pittoriche.

Sono state quindi programmate alcune indagini diagnostiche di tipo non invasivo che permettessero un più approfondito avvicinamento ai materiali e alla loro concatenazione. Al tempo stesso l'Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro di Roma ha collaborato alla diagnostica, operando una rilettura delle sezioni stratigrafiche che erano state effettuate all'epoca del restauro diretto da Cesare Brandi ed effettuato presso l'allora ICR (il nome di allora dell'ente, Istituto Centrale per il Restauro), nei primi anni sessanta del Novecento.

A conclusione delle indagini diagnostiche e dopo una loro lettura comparata da parte dei restauratori della Soprintendenza di Arezzo, dell'OPD e delle scriventi, si è ritenuto che stessero emergendo dati di una certa rilevanza storica, tecnica e storico-artistica. Per questo è stato deciso di discuterli, in anteprima rispetto alla pubblicazione, con un ristretto gruppo di studiosi, specialisti di Piero della Francesca e provenienti da tutto il mondo. La presentazione è avvenuta nel corso di quattro incontri successivi, tra il marzo e il settembre 2007, in seguito ai quali alcuni di quegli studiosi hanno collaborato al presente volume, riprendendo in mano anche i documenti d'archivio inerenti la storia del polittico per rileggerli alla luce di quanto stava emergendo dai dati tecnici.

Il volume che oggi presentiamo raccoglie, quindi, le considerazioni effettuate intorno al polittico da parte degli storici dell'arte, i risultati delle indagini scientifiche e le considerazioni tecniche. A riprova che il dibattito è ancora aperto molte opinioni restano tra loro non sempre in sintonia.

Su questo dato di fatto abbiamo basato la scelta del tipo di riallestimento del polittico, che abbiamo voluto facilmente reversibile e senza alcun condizionamento per possibili scelte future.

Il nostro lavoro infatti non esaurisce lo studio sul capolavoro che la confraternita della Misericordia di Sansepolcro commissiona a Piero della Francesca, ma vuole essere solo un ulteriore, importante tassello nella conoscenza di questa opera e della sua storia.

Le curatrici del volume

Ricerche storiche

Documenti relativi alla compagnia di Santa Maria della Misericordia e alla tavola di Piero della Francesca

James R. Banker

I documenti presentati in queste pagine provengono dagli Archivi Storici di Sansepolcro e Firenze* e rappresentano tutto quanto sia archivisticamente ancora esistente e conosciuto sui rapporti tra la compagnia di Santa Maria della Misericordia e Piero della Francesca, sui polittici commissionati per l'altare maggiore della chiesa della compagnia e su un affresco realizzato per l'ospedale dei confratelli. Vengono qui inoltre pubblicati documenti sui rapporti tra la compagnia e le famiglie dei della Francesca e dei Pichi [1].

La compagnia di Santa Maria della Misericordia aveva un ruolo fondamentale nella vita cittadina di Borgo San Sepolcro nel Trecento e Quattrocento. I confratelli organizzavano per il comune feste e cerimonie religiose in onore della Madonna e svolgevano attività caritative a favore dei poveri. Non siamo in grado di sapere, dalla documentazione sopravvissuta, qual era il numero dei membri della compagnia, ma di solito venticinque o trenta uomini partecipavano alle riunioni e votavano (Doc. 10, 25). Se la struttura di questa compagnia di disciplinati era simile alle altre compagnie di disciplinati esistenti in città, i membri dovevano essere circa un centinaio, ma certo la sua influenza storica, civica e culturale fu molto più profonda di quella che ebbero le altre compagnie di disciplina. La compagnia della Misericordia rappresentò un punto di riferimento per la vita devozionale della città e costruì progressivamente la centralità della figura della Vergine nella sua funzione di intercessione a favore della città presso Dio, rappresentando la comunità e l'interesse comune, senza per questo annullare l'importanza della devozione individuale.

Si evince dai documenti che la famiglia dei della Francesca e la compagnia della Misericordia abbiano avuto rapporti costanti dalla fine del Trecento fino a quasi tutto il Quattrocento. Negli ultimi anni del XIV secolo la bisnonna di Piero lasciò nel suo testamento una dotazione di olio d'oliva alla compagnia e il nonno risulta essere stato membro della confraternita stessa (Doc. 1, 2). Nella prima metà del Quattrocento il padre di Piero, Benedetto, membro e ufficiale importante della confraternita, ricoprì le cariche di camarlingo e ospedaliere (Doc. 3-7). Negli anni quaranta del Quattrocento anche il fratello di Piero, Marco, fu ospedaliere e in questo ufficio soprintese all'ospedale della compagnia (Doc. 15). Piero ebbe rapporti con i responsabili della Misericordia dal 1445 fino agli anni settanta. I primi legami riguardarono la costruzione e l'esecuzione pittorica del polittico per l'altare maggiore della chiesa della Misericordia (Doc. 17-20, 26-29, 31). In seguito, negli anni settanta, Piero lavorò nell'ospedale dove dipinse sul muro un affresco di soggetto sconosciuto (non più esistente) per il quale ricevette almeno 87 lire e mezzo di pagamento (Doc. 33, 34).

I documenti testimoniano anche una lunga e problematica relazione tra la famiglia dei Pichi e la compagnia [2]. Tra i più importanti, in diretto riferimento al Polittico della Misericordia di Piero, quello di Urbano di Meo dei Pichi che nel 1418 lasciò nel suo testamento una somma da destinarsi all'esecuzione di un gonfalone con le armi di famiglia (Doc. 8). Lo stesso personaggio, in una seconda redazione del testamento, lasciò 60 fiorini alla compagnia da destinarsi ad una tavola per l'altar maggiore. Fra i suoi lasciti ce n'era anche uno di 20 fiorini alla compagnia per la sovvenzione di quattro letti, ma solamente se questi fossero stati dipinti con gli stemmi dei Pichi (Doc. 9). Vale la pena, a questo proposito, notare che la richiesta dello stemma non venne avanzata per la tavola d'altare; dato importante perché da alcuni è stato asserito che i Pichi siano stati i committenti del polittico, fatto che viene contraddetto proprio dall'assenza,

da parte loro, della richiesta che sull'opera venisse apposto il loro stemma, privilegio che spettava ai committenti. Al contempo è importante notare come invece, sul polittico, figuri il monogramma della Misericordia.

Un altro Pichi, Luca di Guido, l'8 febbraio 1435 lasciò 50 fiorini per garantire alla famiglia il patronato perpetuo di una cappella nella Badia di Borgo San Sepolcro. Luca Pichi, prevedendo forse qualche problema, stabilì nel testamento che, se l'abate non avesse accettato il lascito entro un anno, i fiorini dovevano andare alla compagnia della Misericordia ed essere destinati ad una tavola per l'altare maggiore. Da notare che anche in questo caso non viene richiesta l'apposizione degli stemmi dei Pichi sulla tavola (Doc. 13). Il 15 febbraio 1436 i monaci della Badia accettarono il lascito in cambio della concessione perpetua della cappella (Doc. 14), ma era già trascorso il limite di un anno dal giorno in cui Luca Pichi aveva fatto testamento. Il giorno della morte di Luca non è conosciuto, ma comunque, secondo una condizione posta nel testamento, era stato specificato che i lasciti sarebbero stati devoluti solamente dopo la morte della moglie Panta. Anche il giorno della morte di Panta non è conosciuto, ma è probabile che la donna sia sopravvissuta di qualche anno al marito e che ad un certo punto i Pichi e l'abate abbiano raggiunto un accordo per trasferire il lascito dalla Badia alla compagnia della Misericordia. Non sappiamo quando sia avvenuto questo accordo, data che sarebbe molto importante conoscere perché ci aiuterebbe a sapere quando i 50 fiorini di Luca Pichi furono resi effettivamente disponibili per la tavola. Peraltro gli eredi di Luca non sono citati nei documenti del 1450 (Doc. 19) quando gli eredi di Urbano Pichi pagarono il fratello di Piero per una parte del salario per il polittico, e del 1454, quando domandarono che Piero tornasse per dipingere l'opera (Doc. 20). Il primo documento che testimonia la compagnia come erede di Luca Pichi è quello datato 1461, nel quale i confratelli nominarono un procuratore con il compito di trattare con i discendenti di Luca e Urbano Pichi (Doc. 25).

Il lascito di 50 fiorini da parte di Luca fu comunque molto importante perché costituì il nucleo dal quale vennero presi 25 fiorini con cui nel 1428 la compagnia pagò la carpenteria di un polittico precedente (Doc. 11). Questo sembrerebbe dimostrare che i confratelli della Misericordia per molti anni non ebbero denari sufficienti per il salario di Piero o per chiedere a Piero di completare la tavola. Il lungo e difficile rapporto tra la compagnia e i Pichi ci aiuta a capire perché il completamento della pala si protrasse per quasi due decenni e perché Piero non ricevette il saldo del suo compenso fino agli anni sessanta. I documenti (Doc. 18-20) suggeriscono che Piero abbia dipinto l'opera a fasi alterne negli anni cinquanta e con maggior continuità nel biennio 1460-1461 (Doc. 26-29). Se ne evince anche che il pittore non fu a Borgo San Sepolcro per un lungo periodo, tra il 1445 e il 1459. Per il periodo intorno al 1460 ci sono poi alcuni documenti che indicano la presenza di don Giuliano Amidei a Borgo San Sepolcro in concomitanza col periodo in cui Piero lavorava con maggior assiduità per la compagnia della Misericordia (Doc. 21, 23).

I documenti suggeriscono inoltre che Piero non abbia cominciato la costruzione della pala fino ai primi anni cinquanta. Il documento di commissione stabilisce che Piero sarebbe stato pagato 150 fiorini e di questi avrebbe potuto ricevere un anticipo di cinquanta fiorini *ad eius petitionem* (Doc. 17). Negli atti notarili di Borgo San Sepolcro del Quattrocento, se viene usata la formula "a sua richiesta" e la somma viene erogata, il documento successivo dovrebbe essere una quietanza a riprova che l'anticipo è stato pagato. Invece non esiste nessun pagamento a Piero nei protocolli di Borgo San Sepolcro nel 1445, immediatamente dopo la commissione, e ne ritroviamo solo uno nel 1446, in cui non si fa menzione della riscossione dell'anticipo. A fronte di questo dato esistono quasi tutti i pagamenti a Piero fino a raggiungere il completamento del compenso pattuito di 150 fiorini e quindi possiamo affermare che Piero non ricevette l'anticipo né nel 1445, né nel 1446 (Doc. 18) e nemmeno nei successivi anni quaranta. Piero non era quindi in obbligo di eseguire i lavori di carpenteria della tavola. Su questa base documentaria è mia opinione che Piero non avesse cominciato il lavoro fino ai primi anni cinquanta. Inoltre i documenti del 1450 (Doc. 19) e del 1454 (Doc.20) usano le parole "construende" e "facienda et edificanda", rispettivamente, e non "depingenda", termini che si riferiscono al lavoro di costruzione della struttura di legno, indicandolo come un processo ancora in corso.

In ultima analisi, il più importante documento cui riferirsi è il polittico stesso di Piero, oggi nel Museo Civico di Sansepolcro, anche se i documenti notarili possono essere utili a risolvere

parecchi problemi e confermare o meno le ipotesi che si ricavano dall'esame dell'opera. Dall'interpretazione dei documenti emergono dunque alcuni dati di fatto così riassumibili:
- la famiglia Pichi non può essere considerata la committente del polittico;
- con tutta probabilità don Giuliano Amidei dipinse le storie della predella; il monaco camaldolese viveva nella Badia di Borgo San Sepolcro negli anni dal 1458 al 1462, quando Piero era impegnato nell'esecuzione pittorica del Polittico della Misericordia (Doc. 21). Inoltre l'Amidei venne pagato per dipingere un monogramma della compagnia in questo stesso periodo (Doc. 23);
- terza e più significativa considerazione: i pagamenti dei confratelli a Piero si distribuiscono nell'arco di due decenni (Doc. 18, 19, 26, 27, 29, 31); quindi Piero non realizzò l'opera in un solo anno o comunque in un periodo breve, ma il suo lavoro appare essere stato sporadico, concentrato nei periodi in cui il pittore capitava per altri motivi a Borgo San Sepolcro ed è probabile che Piero abbia completato la maggior parte del dipinto negli anni 1460-1461.

* Vorrei esprimere il mio ringraziamento a Luigi Andreini, Cecilia Frosinini e Serena Magnani per la loro assistenza nella preparazione di questo saggio. I miei ringraziamneti vanno a Matteo Mazzalupi per il suo gran lavoro sulla mia trascrizione dei documenti.

[1] Per un'altra raccolta (ma più breve) dei documenti su Piero e la pala della Misericordia, cfr. J. Banker, *The Altarpiece of the Confraternity of Santa Maria della Misericordia in Borgo San Sepolcro*, in *Piero della Francesca and His Legacy*, ed. Marilyn Aronberg Lavin nella collana *Studies in the History of Art*, 48, Center for the Advanced Study in the Visual Arts, Symposium Papers, XXVIII, Washington, 1995, pp. 21-35.

[2] Per un saggio sulla famiglia dei Pichi, cfr. il contributo di A. Di Lorenzo in questo volume.

Legenda:
ASCS = Archivio Storico Comunale Sansepolcro
ASF = Archivio di Stato, Firenze
c. = carta e cc. = carte
cort. = cortonensium
den. = denarius, denariorum
lib. = libbra, libbre, libras, librarum
NA = Notarile Antecosimiano
reg. = registro
Ser. = Serie

N. B.
1. Quando un atto nei protocolli dell'archivio notarile non presenta la numerazione delle carte, si fa riferimento alla data.
2. Per la trascrizione dei documenti è stato usato il metodo della trascrizione diplomatica con un minimo d'intervento sulla grafia latina e italiana, sull'interpunzione e con l'aggiunta delle iniziali maiuscole per i nomi, i luoghi e i titoli delle cariche istituzionali (ad esempio quelle interne alla confraternita).
3. Le date riportate fanno riferimento allo stile moderno, con inizio dell'anno al primo gennaio (nel Quattrocento a Borgo San Sepolcro l'anno iniziava il 25 dicembre).
4. Tre o quattro puntini di sospensione nel testo indicano che il curatore dell'appendice documentaria ha scelto di omettere una parte del documento perché ritenuta non rilevante in relazione a Piero della Francesca o alla compagnia della Misericordia.

Documenti della compagnia di Santa Maria della Misericordia nel Trecento e Quattrocento

Documento 1
ASCS, Fondo della compagnia di Santa Maria della Misericordia, reg. 236, c. 47v
20 gennaio 1389
Lo scrivano della compagnia di Santa Maria della Misericordia annota un lascito testamentario di olio d'oliva da parte della bisnonna paterna di Piero della Francesca e che il figlio della donna, Pietro, ha consegnato l'olio alla compagnia.

«Monna Cecha de Benedecto dela Francescha nel suo testamento facta a die XX de dicembre MCCCLXXXVIIII, lasciò ala dicta Compania [della Misericordia] uno broccolo d'oglio. Pietro suo figliuolo erede.
[Scritto da altra mano]: Ave dato Pietro suo figliuolo uno broccolo d'olio. Receivelo la Cortese».

Documento 2
ASCS, Fondo della compagnia di Santa Maria della Misericordia, reg. 236, cc. 49v, 92r
5 dicembre 1390 e 20 gennaio 1404
Lo scrivano della compagnia di Santa Maria della Misericordia annota un lascito di 5 lire fatto nel suo testamento dal nonno paterno di Piero della Francesca e che il figlio di lui ha consegnato i denari alla compagnia.

«Pietro de Benedetto dela Francesca in lo suo testamento fatto die V de dicembre MCCCLXXXX la[s]ciò ala ghiesa della dicta Compania lib. 5.
E i figliuli heredes.
[Scritto da altra mano]: Ave dato Benedetto suo filio a dì XX di genaio 1404 sì commo apare a mia intrata a me Nieri de Francescho a libro dei depusitari a carte 20.
[c. 92r]: Pietro de Benedetto della Francesca a folio 49, lib. 5».

Documento 3
ASCS, Fondo della compagnia di Santa Maria della Misericordia, reg. 8, c. 20r
20 gennaio 1404
Nel registro delle entrate della compagnia di Santa Maria della Misericordia lo scrivano annota che il padre di Piero della Francesca, Benedetto, ha pagato il legato del nonno di Piero.

«Prima ricevé a dì XX de genaio [1404] da Benedetto de Pietro dela Francesca per una lasciata de Pietro suo padre».

Documento 4
ASCS, Fondo della compagnia di Santa Maria della Misericordia, reg. 236, c. 51v
24 luglio 1409
Lo scrivano della compagnia di Santa Maria della Misericordia registra il lascito di Giovanni di Simone, nipote di Benedetto della Francesca. Per la morte di Giovanni di Simone, cfr. ASCS, Ser. XXXII, reg. 143, carte non numerate, alla data 21 agosto 1409.

«Giovanni de Semone in lo suo testamento lasciò ala Compania de S. Maria della Misericordia, 10 lib. Benedecto et fratelli de Pietro de Benedicto, heredes».

Documento 5
ASCS, Fondo della compagnia di Santa Maria della Misericordia, reg. 236, c. 51v
1409, senza indicazione di mese o di giorno
Benedetto della Francesca è registrato come il camarlengo della compagnia di Santa Maria della Misericordia, probabilmente per l'anno 1409, e nella seconda nota compare ancora come erede di Giovanni di Simone.

«[nota a margine]: Ave dato Benedetto di Pietro quando fo Chamarlengo, messi a sua intrata lib. X.
[Scritto da altra mano in fondo alla carta]: Giovanni de Semone de Benedicto calzolaio lasciò al Compania Lib. 10. Herede Benedecto dela Francescha».

Documento 6
ASCS, Fondo della compagnia di Santa Maria della Misericordia, reg. 8, c. 22r
6 aprile 1410
Benedetto della Francesca è registrato ancora come il camarlengo della compagnia di Santa Maria della Misericordia.

«Anco recevé a dì 6 d'aprile [1410] da Benedetto de Pietro dela Francesca camarlengo ei quali se trassero del ceppo. Lib. XVI».

Documento 7
ASCS, Fondo della compagnia di Santa Maria della Misericordia, reg. 8, c. 25r
4 febbraio 1413
Nel registro delle entrate della compagnia di Santa Maria della Misericordia, lo scrivano fa memoria del fatto che Benedetto della Francesca fu ospedaliero della compagnia nel 1412.

«E più recevé el ditto Lucha a dì 4 de febraio [1413] da Benedetto de Pietro per ressto de la ragione quando fo spedagliere l'anno dela 1412 … Lib. 5, sol. 6, den. 8».

Documento 8
ASF, NA 19287, c. 119r-v
7 settembre 1418
Nel suo primo testamento Urbano dei Pichi commissiona un gonfalone per la compagnia di Santa Maria della Misericordia con le clausole che il gonfalone rechi lo stemma della famiglia dei Pichi e la famiglia abbia il privilegio di portare il gonfalone stesso presso le proprie case.
Titolo a margine: Il segno della croce e poi *Palium Urbani de Pichis pro Sancta Maria de Misericordia.*

Urbano dei Pichi commissiona «un palium de serico brocchatum de auro et campo azzuro … litteris aureis in campo azzuro et in dextera et sinistra duo _____ [parola illeggibile] ad arma dicti Urbani videlicet tres picchi aurei in campo azzuro ut continuo ex ipso palio ornetur altare oratori dicte sotietatis, cum hac tamen condictione quod sibi Urbano et suis heredibus ipsum palium ex qualibet necessitate mortis aliquorum de domo sua et seu suorum amicorum vel aliorum et ex causa alia quacumque ____ [parola illeggibile] repetere et habere mutuo et seu in commendatum prout ipse Urbanus vel sui heredes voluerint».

Documento 9
ASF, NA 19282, cc. 54v-56r
4 settembre 1422
Nel suo secondo testamento Urbano dei Pichi lascia 60 fiorini per una tavola nell'oratorio della compagnia di Santa Maria della Misericordia.
Titolo a margine: *Testamentum Urbani Mei de Pichis.*

«Vir circumspectus Urbanus quondam Mei Nerii de Pichis … fiat et pingatur una tabula ornata ante altare maius ecclesie et seu oratori sotietatis fustigatorum Sancte Marie de Misericordia de dicto Burgo pro qua fienda et pingenda expendatur florenos sexaginta auri. Item reliquit et legavit hospitali dicte sotietatis quatuor lectos fulcitos in usum pauperum et quod in ipsis fiant et pingantur insignia dicti Urbani … 20 florenos auri».

Documento 10
ASF, NA 14042, cc. 21v-22v e ASF, NA 14043, c. 37v, 28 luglio 1426 [1]
Lo scrivano annota i nomi degli uomini della compagnia di Santa Maria della Misericordia che nominano un procuratore. Non è la scrittura del contratto vero e proprio, ma solamente l'elenco dei nomi dei membri, del procuratore e sindaco, ser Mario di ser Matteo Fedeli.

«… vestitario societatis fustigatorum Sancte Marie dela Misericordia.

Iohannes Alberti, Prior	Andreas Iohannis Tani
Bartolomeus Bartolomei de Gratianis	Bencivenne Andree
Francischus Nichole	Antonius Marci Cime

Iohanguido Docti de Doctis
Lucas Guidonis de Pichis
Bartolomeus Iohachini Ducii
Benedictus Petri Benedicti
Petrus Luce Benedicti
Christoforus Antonii Donibuosi
Iulianus Mathei Ciacii
Andreas Pauli Contenti
Michelangelus Massi Vanni
Ludovichus Mei Primini
Franceschus Iohannis Pauli magistri
Tomassus Baptiste Martini Rigi
Magister Angelus Guiglelmi
Michelangelus Chechi Angeli Georgi»
Antonius Saracini
Iohachinus Guidonis de Pichis
Iulianus Nolfi Docti
Dompnus Matheus Christofori
Francischus ser Iohannis Marci
Francischus ser Iohannis Ciucii
Gorus Prochaccii
Iacobus Stefani spetiarius
Franceschus Antonii Gliesis
Nannes Nerii texitor
Criachus Antonii Marci
Paulus Tarducci
Nannes Ciucholi

Documento 11
ASF, NA 7017, carte non numerate, si veda la data
28 giugno 1428
I priori della compagnia di Santa Maria della Misericordia commissionano al falegname Bartolomeo di Giovannino d'Agnolo la costruzione della struttura di legno per la nuova tavola della compagnia. Il falegname è tenuto a seguire il disegno fornito dal pittore Ottaviano Nelli da Gubbio.
Titolo a margine: *Pro tabula Sancte Marie de Misericordia*.

«Die XXVIII iunii. Actum in appoteca predicta presentibus ser Michelangelo, Christoforo Francisci ser Fei et Iohanne Andre Donati testibus rogatis.
Antonius magistri Ionte prior societatis Sancte Marie de Misericordia et providi viri Francischus ser Iohannis Marci, Lucas Francisci Fei et Andreas Iohannis Tani, electi in dicta societate ad instantiam habentis plenum mandatum ab hominibus dicte societatis et ex reformatione inter homines facta pro ut apparet et dicit in libro reformationum dicte societatis. Ipsi prior et superstites prefati vice et nomine dicte societatis et hominum dederunt et convenerunt Bartolomeo Iohanini Angeli carpentario presenti et recipienti ad fabricandum unam tabulam de ligno pro altare dicte societatis quantum tenet altare cum pedibus dicte tabule qui veniunt extra altare quod includi debet inter dictos pedes, ad lignamina dicti Bartolomei et omnibus aliis expensis mercantibus in dicto laborerio fiendo et fabricando de lignamine et ferramento, salvo quod de ferris cortinarum, quam tabulam dictus Bartolomeus promisit fabricari secundum formam designi dicte tabule quod dimiserunt penes me asserentes habuisse a Magistro Optaviano pictore de Eugubio et eam polire de retro et ingessare, non tamen ante ingessare, salvo quod non teneatur facere nisi unum scabellum in imo tabule, pro mercede et salario florenorum vigintiquinque valoris et modo et forma et electis instrumento Urbani de Pichis, solvendis hoc modo videlicet ad petitionem dictis Bartolomeis libras XXV de dicta summa et residuum post fulcitam tabulam quam explere promisit per totum mensim Octobri proxime futuris. Que omnia sibi ibi iurari observari et fabricari et solvere promiserunt hinc inde ut supradicto sub pena dupli et obligando bona dicte societatis et dictis Bartolomei etc., quarantigiam percipi etc …»

Documento 12
ASF, NA 19300, carte non numerate; si veda alla data
15 luglio 1430 [2]
Il falegname Bartolomeo di Giovannino d'Agnolo consegna la struttura di legno per la tavola agli uomini della compagnia di Santa Maria della Misericordia, realizzata su disegno di Ottaviano Nelli.
Titolo a margine*: Quietatio pro Societate S. Marie de Misericordia*.

«Suprascriptis anno, indictione, pontificatu et mense Julii, die quintadecima. Actum in Burgo Sancti Sepulcri in apoteca mei, presentibus Nicolao Jacobii Fucii, Johanne Christofori Andree, et aliis de dicto Burgo, testibus ad hec vocatis, adhibitis et rogatis.
Ser Michelangelus Juliani Nicolai de dicto Burgo, prior societatis fustigatorum Sancte Marie de Misericordia de dicto Burgo et Franciscus ser Johannis Marci, Lucas Francisci Fei et Johannes Andree Tani de dicto Burgo sindici et procuratores et tres officiales electi super fienda tabula ad altare oratori dicte societatis secundum legatum factum dicte societati super dicta tabula [ex forma] per Urbanum Mei de Pichis ex testamento manu mei notarii infrascripti, dixerunt et asseruerunt se construi fecisse dictam tabulam de lignamine per Bartolomeum Johannini Angeli carpentarium de dicto Burgo. Et eandem tabulam fuisse dictis officialibus traditam et consignatam per dictum Bartolomeum

fulcitam et expletam de lignamine prout dicti procuratores sindici et officiales dixerunt et confessi fuerunt presente et instante dicto Bartolomeo et omnia ex parte sua fecisse secundum formam pactorum constructionis dicte tabule manu ser Marii ser Mathei notarii de dicto Burgo. Et dedisse et solvisse dicto Bartolomeo florenos vigintquinque auri per manus Angeli Nardi de Pichis dantis de pecuniis hereditatis dicti Urbani et pro parte dicti legati computando in dictis libris vigintiquinque solutis per Julianum Nicolai Alberti et residuum solutis per Anthonium Marci Cime et Nannem Jonte aromatarios de dicto Burgo de pretio cere nove dicte hereditatis per eos empte et habite. Et propterea dicti officiales ex parte una dictis nominibus et dictus Bartolomeus ex parte altera se invicem absolverunt ab omnibus hinc inde promissis secundum formam pactorum manu dicti ser Marii, asserentes et affirmantes uno et altero instantibus sibi invicem solutos et satisfactos de omnibus, reservato tamen dictis officialibus de voluntate dicti Bartolomei si quid dicte tabule deesset secundum formam designi habiti a magistro Optaviano de Eugubio, promictens dictus Bartolomeus illud plus reficere si deesset ad petitionem et voluntatem dictorurm officialium. Et ea omnia promixerunt sibi invicem hinc inde firma et rata habere etc. Sub pena dupli etc. et cum dampnis et expensis etc., obligando dicti officiales bona dicte Societatis et dictus Bartolomeus se heredes et bona etc. Renunptiantes etc. et guarantigiam precepi».

Documento 13

ASF, NA 19282, cc. 136r-138r
8 febbraio 1435
Nel suo testamento Luca di Guido dei Pichi lascia 50 fiorini alla Badia di Borgo San Sepolcro per ottenere il patronato perpetuo della cappella esistente nella Badia, con la clausola che se l'abate non accetterà il lascito entro un anno, Luca lascerà i 50 fiorini alla compagnia di Santa Maria della Misericordia per una tavola.
Titolo a margine: *Testamentum Luce Guidi de Pichis.*

«…
Item reliquit capelle site in Abbatia dicti Burgi iuxta capellam Crucifixi et sepulcrum suum florenos quinquaginta de bonis ipsius testatoris pro dote dicte capelle et hoc si et in quantum dominus abbas abbatie predicte infra annum a die mortis sue dictam capellam concesserit et appropriaverit in perpetuum hominibus et domui sue de Pichis, alias si predicta dictus dominus abbas in dicto termino non servaverit et adimpleverit hominibus de domo sua, reliquit dictam quantitatem florenorum quinquaginta societati disciplinatorum Sancte Marie de Misericordia convertendam pro tabula fienda et pingenda ad altare maius oratorii societatis predicte, et quod dicta quantitas peti vel exigi non possit nisi post mortem domine Panthe uxoris sue infrascripte».

Documento 14

ASF, NA 7020, carte non numerate; si veda alla data
15 febbraio 1436 (N.B., nella seconda serie degli atti dal 1436)
I monaci del capitolo dell'abbazia di Borgo San Sepolcro concedono il patronato perpetuo della cappella di Luca di Guido dei Pichi, ora defunto, alla famiglia Pichi e gli eredi promettono 50 fiorini ai monaci.
Titolo a margine: *Concessio capelle Iohachino et aliis de domo de Pichis.*

I monaci esaminano il legato fatto da Luca di Guido di Neri Pichi nel suo testamento, redatto per mano del notaio Francesco di Cristoforo, in data 8 febbraio 1435 (il legato è così riportato nel documento): «Item reliquit pro anima sua capelle site in abbatia dicti Burgi iuxta capellam Crucifixi et sepulcrum suum florenos quinquaginta de bonis ipsius testatoris pro dote dicte capelle et hoc si et in quantum dominus abbas abbatie predicte infra annum a die mortis ipsius testatoris dictam capellam concesserit et appropriaverit in perpetuum hominibus et domui sue de Pichis, alias si predicta dictus dominus abbas non fecerit et servaverit in dicto termino hominibus de domo sua, reliquit dictam quantitatem quinquaginta florenorum societati disciplinatorum Sancte Marie de Misericordia convertendam pro tabula fienda et pingenda ad altare maius oratorii societatis predicte, et quod dicta quantitas peti vel exigi non possit nisi post mortem domne Pante uxoris sue infrascripte». I monaci del capitolo certificano la comparizione fatta davanti all'abate da Gioacchino di Guido di Neri Pichi e Andrea e Marcolino del fu Piero di Guido di Neri Pichi, eredi universali di Luca, anche a nome di tutti gli altri membri della famiglia: «et attenta utilitate que ex acceptatione dicti legati provenerit et in futurum provenire potest dicto monasterio, et omnibus consideratis que considerari poterant super inde, sponte deliberate et consulte et omni meliori modo, via, iure, causa, forma et ordine quibus fieri potest, dictum legatum acceptando et pro ipso consequendo et habendo dictam capellam sitam in Abbatia dicti Burgi iuxtam capellam Crucifixi et sepulcrum dicti olim Luce concesserunt et appropriaverunt in perpetuum dictis Iohachino et Andree et Marcolino de Pichis heredibus dicti Luce ibidem presentibus et etiam una cum eis mihi notario infrascripto ut persone publice

presenti stipulanti et recipienti pro aliis et vice et nomine Angeli Nardi de Pichis, Lodovici Lodovici de Pichis, Mathei et aliorum filiorum domini Christofori Nardi de Pichis et Mei, Gnoli et Francisci Martini de Pichis et aliorum hominum de domo predicta de Pichis, pro eis et eorum in perpetuum de dicta domo descendentibus et domui predicte secundum formam dicti legati». I tre membri della famiglia Pichi promettono ai monaci di pagare i 50 fiorini su richiesta di questi ultimi.

Documento 15

ASC, Fondo della compagnia di Santa Maria della Misericordia, 24, c. 89r
1 luglio 1442
Marco, fratello di Piero della Francesca, è in carica come uno dei tre ospedalieri della compagnia di Santa Maria della Misericordia nel 1442.

«Qui di sotto scrivarò io Tomasso … sindacho dela Compania et veci[?] spedalieri de Marco de Benedetto de Pietro per comandamento del priore Piero de Stefano dela Ristesa [?] tucto la spesa che io farò al suo tempo incomincando a dì decto de sopra».

Documento 16

ASF, NA 7026, c. 51v
12 aprile 1445
Piero della Francesca compare come testimone nel contratto di compravendita di un terreno.
Titolo a margine: *Emptio Francisci Geronimi Angeli*.

«Die suprascripta. Actum in Burgo in domo et sala domus Fei Francisci ser Fei sita in Asgio Burgi Novi, presentibus Nicolao Iohannis Andree Bonasegne, Andrea Palmieri et Petro Benedicti Petri Benedicti Francisci de Burgo testibus et rogatis».

Documento 17

ASF, NA 7026, c. 92r-v [3]
11 giugno 1445
Gli uomini della compagnia di Santa Maria della Misericordia commissionano a Piero della Francesca una tavola per la chiesa della compagnia. La commissione stabilisce che il pittore sia obbligato a tenere come modello la carpenteria lignea già commissionata al falegname nel1428 (cfr. Doc. 11).
Titolo a margine: *Tabula Sancte Marie de Misericordia*.

«MCCCCXLV etc, die XI mensis iunii, in fundico Christophori Ser Nardi et residentie Petru Luce, presentibus Nofrio Francisci de Luzemborgo, Pero Andree Bartolomei et Gilio Petri et Andrea Palmieri testibus rogatus.
Egregi viri Petrus Luce Benedicti, prior, Papus Simonis de Doctis, Guasparre Nicolai Martini, Ambrosius Massi, consiliarii dicti prioris; Johachinus de Pichis, Julianus de Doctis, Julianus Mathei Ciacii, et Michelangelus Massi, homines electi ad hoc, vice et nomine Societatis et hominum Sancte Marie de Misericordia, habentes plenum mandatum ab eiusdem Societatis hominibus prout apparet ex libris reformationum dicte Societatis dicto nomine dederunt et concesserunt Petro Benedicti Petri Benedicti pictori ad faciendum et pingendum unam tabulam in oratorio et ecclesia dicte Societatis ad foggiam eius que nunc est cum toto suo lignamine et omnibus suis sumptibus et expensis, de toto fornimento et ornamento picture et positure et locature in dicto oratorio; cum illis ymaginabus et figuris et ornamentis sicut sibi expressum fuerit per suprascriptos priorem et consiliarios vel per suos successores in officio et per dictos alios supra electos, et deauratam de fino auro et coloratam de finis coloribus et maxime de azurro ultramarino: cum hac condictione quod dictus Petrus teneatur ad reaptandum suis expensis omnem maganeam quam faceret et ostenderet dicta tabula in processu temporis usque ad decem annos [nel margine, propter defectum lignaminis vel ipsius Petri]. Et pro predictis omnibus constituerunt sibi de mercede florenos CL ad rationem lib. V et sol. V pro floreno. De qua promiserunt dare nunc ad eius petitionem florenos quinquaginta, et residuum finita dicta tabula. Et dictus Petrus promisit dictam tabulam facere et pingere et ornare et ponere ad latitudinem et altitudinem et foggiam prout est illa que nunc est ibi de ligno. Et dare expletam et positam et locatam infra tres annos proximos futuros; cum suprascriptis conditionibus, et qualitatibus colorum et auri finorum: et quod nullus alius pictor possit ponere manum de penello preter ipsum pictorem. [92v] Et pro ipso Petro Benedictus eius pater predictus extitit expromissis pro omnibus suprascriptis pro parte dicti Petri pictoris promissis. Que omnia etc predicti et obbligando bonorum et renunptiantes precipi. Etc».

Documento 18
ASF, NA 7027, c. 9r
10 gennaio 1446
Benedetto della Francesca riceve il primo pagamento per il polittico della compagnia di Santa Maria della Misericordia a nome di suo figlio, Piero della Francesca.

«Die suprascripto et loco [die decima mensis Ianurii. Actum in appoteca Abbatie et residentie mei notarii], presentibus ser Antonio Baptiste et Baptista Marci Boddi et ser Michelangelo Iuliani testibus rogatis.
Benedictus Petri Benedicti in suo nomine et vice et nomine Petri pictoris sui filii pro quo de rato habuit, promisit et fuit confessus et contentus se habuisse a Goro Procaccii, priore Fraternitatis Sancte Marie de Misericordia et Guido Antonii consiliario per manum Laurentii Casucci depositario dicte societatis, lib. centum den. cort. pro parte solutionis tabule vigoris instrumenti manu mei notarii, a quibus centum lib. ipsius dicto nomine dicte societate absolvit etc. que omnia et predictis obligationibus etc. Renunptiantes etc …»

Documento 19
ASF, NA 7031, carte non numerate, si veda alla data
29 aprile 1450
Marco della Francesca accetta un pagamento di 53 lire e mezzo per il polittico della compagnia di Santa Maria della Misericordia a nome di suo fratello Piero.
Titolo a margine*: Quietatio Leonardi Petri.*

«Die dicta et loco, presentibus Iohanne Nicolai Busichio et Luca Mei dela Ciuccia de Burgo, testibus rogatis.
Nardus Angeli de Pichis et Theodosius domini Christofori de Pichis presentes asserentes se fore et esse constitutos a se ipsis et ab aliis ad quos spectat hereditas Urbani Mei de Pichis ac etiam ipse Nardus suo nomine sponte et vice et nomine suorum fratrum et coheredum Angeli de Pichis ad quos hereditas dicti Urbani spectare dicitur pro dimidia et ipse Theodosius suo nomine et fratrum suorum ac filiorum Mathei sui etiam quodam fratris coheredum dicte domini Cristofori mediante persona domine Cristopine ad quos hereditas predicta dicti Urbani spectare dicitur pro altera dimidia, pro quibus fratribus suis dictus Nardus et pro quibus etiam fratribus et nepotibus suis dominus Theodosius de rata habituris promiserunt infrascripto Leonardo etc. fuerunt confessi et contenti habuisse et recepisse et pro eis dictis nominibus solutas fuisse et esse Marcho Benedicti Petri pro Petro eius fratre pro parte solutionis mercedis tabule construende in oratorio Sancte Marie de Misericordia a Leonardo Petri Vechi lib. LIII et sol. X cor. pro resto quantitatum guadorum in pluribus vicibus habitorum et emptorum per dictum Leonardum de guado dicte hereditatis dicti Urbani et pretiorum dictorum guadorum … summam florenorum trecentorum octuagintasex et ultra a quo pretio toto dicti emptoque guadi per dictum Leonardum et pretii habiti de bonis dicte hereditatis dicti Urbani prefati Nardus et Theodosius dictis nominibus absolverunt dictum Leonardum …»

Documento 20
ASF, NA 6969, carte non numerate, si veda alla data [4]
14 gennaio 1454
Gli uomini della famiglia dei Pichi minacciano Benedetto della Francesca di una pena pecuniaria se Piero della Francesca rifiuta di tornare a Borgo San Sepolcro per fare la tavola per l'oratorio della compagnia di Santa Maria della Misericordia.
Titolo a margine: *Pro Nardo Angeli et Teodosio.*

«Die XIIII dicti mensis actum in appotecha abbatie residentia mey notaii, presentibus Christoforo Viterbucy et Antonio Angeli Franceschi testibus ad hoc vocatis et rogatis.
Cum hoc sit quod Petrus Benedicti Petri de Burgo habuerit certam quantitatem denariorum pro facienda et edificanda tabula Sotietatis Sancte Marie de Misericordia prout dixerunt apparere manu ser Mary et scriptum signatum manu dicti Petri et Benedicti quod est penes Nardum Angeli de Pichis id circho Benedictus pater dicti Petri presens sit et convenit Nardo predicto et Teodosio domini Christofori de Pichis eorum nominibus et vice et nomine suorum heredum in casum quo dictus Petrus non rederet ad dictam terram Burgi ad faciendum dictam tabulam per totam quadragesimam proximam futuram predictus Benedictus tenebitur reddere dictam quantitatem in dicto scripto contentam et ecc. et pro predictis omnibus observandis obligavit se et suos heredes in bona presentia et futura et ecc. renumptians et ecc. guarantigiam precepi et etc».

Documento 21
ASF, NA 6954, carte non numerate, si veda alla data
6 novembre 1458
Un esempio dei numerosi atti in cui il monaco camaldolese e pittore don Giuliano Amidei da Firenze figura come testimone o come membro del capitolo della Badia di Borgo San Sepolcro, dal novembre 1458 al 30 novembre 1462.

«Actum in Burgo predicto super balchone Abbatie Burgi ad banchum iuris venerabilis Abbatie ordinarii … presentibus Dompno Iuliano Amadei de Florentia et Dompno Gregorio Antonelli de Ferrara monacis dicte Abbatis …»

Documento 22
ASCS, Fondo della compagnia di Santa Maria della Misericordia, senza numero, "Memorie Antiche 1458", Libro d'entrata e uscita del Quattrocento, c. 4r-v
giugno-luglio 1460
Lo scrivano della compagnia di Santa Maria della Misericordia fa memoria dell'interessamento di messer Malatesta dei Cattanei da Borgo San Sepolcro, vescovo di Camerino, nel processo per ottenere una bolla papale di indulgenza per la chiesa della compagnia di Santa Maria della Misericordia.

«Memoria che a dì ___ [spazio lasciato vuoto nell'originale] de [luglio cancellato] giungnio 1460 Giovanni de Nicolò de Donbuoxo priore de Santa Maria dela Misericordia adunò a dì dicto el conselglio d'essa Conpania et li fo deliberato et vento per lo dicto conselglio de mandare uno ambasciadore che sia dela dicta Conpania a Siena al reverendo in Christo padre Messer Malatesta de Chactani nostro dilectissimo citadino e dela nostra Conpania et Vescovo de Chamarino e Referendario del nostro signiore Papa Pio e regiente dela cancielaria, el quale ambasciodore [sic] fo dato albitro al priore e al suo conselglio che loro lo alegiessaro chi paria a loro et che dicto ambasciadore li spedisse pieno mandato dal dicto priore et suo conselglio quanto tutta la Conpania e con lettare dela nostra communità el quale ambasciadore avia pieno mandato comme ditto et a cierchare con lo dicto Messer Malatesta de suplichare alla santità de nostro singniore Papa Pio per una indulgientia per la nostra Ghiesa quanto più grande et melglio si po apare ale Reformagioni a carta ___ [spazio lasciato vuoto nell'originale].
A dì 15 de giungnio fo chiamato [et ditto] per lo dicto priore et suo conselglio per dicto ambasciadore Ruberto de Lorenzo de Nanni a dì dicto andò a Siena con lo dicto mandato et comessione.
Tornò dicto Ruberto da Siena dal dicto Messer Malatesta a dì 24 del dicto con la inbasciata et con una lettera del dicto Messer Malatesta commo qui de sotto apare dicta lettera registrata.
[Titolo a margine]*: Copia dela lectera*
Prudentes viri amici et fratres dilectissimi è stato ad noi Ruberto de Lorenzo de Nanni el quale diligientemente ce à referito el disiderio vostro. Lui similmente vi narrà pienamente tutto quello che in ciò è stato fatto le prudentie vostre deliberanno quello varrano che in ciò si faccia e, noi sempre trovarete bene disposite ad fare cosa che vi sia. Grata benevalete. Senis die XX Iunii.
Messer Episcopus Camarinensis
[Titolo a margine]: *La inbasciata che referesci Ruberto alla Conpania de quanto ha fatto a Siena.*
A dì 24 de giungnio tornò dicto Ruberto et referì al priore et ala Conpania in lo vestitoio d'essa Conpania quanto per lo dicto Messer Malatesta et per lui è stato ragionato et conchiuso cioè, essendo la Signoria de Nostro Signore Papa a Mantova el dicto Messer Malatesta per amore che la signoria sua porta alla nostra Conpania inpetrò o vero suplichò alla Signoria de Nostro Signore Papa una indulgentia per la nostra Ghiesa la quale se contene che tutte le feste dela Gloriosa Vergine Maria sia in la nostra Ghiexa tre anni de indulgentia per ciascuna dele dicte feste dela Vergine Maria e questo [h]o retrovato al registro de che Messer Malatesta se è contentato che io torni a Narni [?] quanto dicto è bene che io per parte dela Conpania la remettiva in la S. S. che faciessa quanto pariva alla S. S. lui non volse chavare la bolla se prima non rescriva el suo parere et se pare alla Conpania che la S. S. chavi la bolla in questa forma che remandarti a Siena e la S. S. ne farà el vostro parere e più se è possibile la dicta suplichatione è sengniata che detta indulgentia sia per tre anni e fenita detti tre anni non ci sirà più indulgentia et sirà fenita bene che io [h] o ragionato con la Signoria de Messer Malatesta che di nuovo suplichi alla Signoria de Nostro Signore che per una festa solamente sia qualche indulgentia quanto più se po et che li sia in perpetuo questo e quanto s'è fatto intorno aciò pigliate quello partito pare a voi.
-4v-
[Titolo a margine]: *Tornò dicto Ruberto da Siena la seconda volta a dì 15 luglio.*
A dì 3 de luglio per Matteo d'Antonio Palamides priore doppo Giovanni de Nicolò de Donbuoxo remandò a Siena al dicto Messer Malatesta per fermare et chavare la bolla dela indulgentia in quello muodo parrà al dicto Messer Malatesta a dì 15 del dicto; tornò dicto Ruberto da Siena et lassciò a Don Piero Antonio de Nanni del Braschi el quale era a Siena

che solicitasse de chavare la bolla del pionbo perchè la suplichatione era sengniata innanza che se partisse dicto Ruberto in questa forma, cioè che el die dela Nuntiatione dela Gloriosa Vergine Maria nostra advochata la quale è del mese de marzo che qualunque persona maschio o femina picholo o grande entra la detta Ghiexa in lo dicto die confesso et contrito recievarà de vera indulgentia sette anni et sette quarantine con faciendo qualche elemosina alla dicta Ghiexa de Santa Maria della Misericordia del Borgo Santo Sepolcro e continuamente homni sabato de tutto l'anno quaranta die de vera et simile indulgentia e questa è in perpetuo e sempre durarà et di questo avemo la bolla del pionbo con tutte le solinità se rechiede intorno a ciò la qual bolla mandò ala nostra Conpania dicto Messer Malatesta per don Pieroantognio de Nanni del Brascha dicto de sopra et così scrisse la Signoria sua a la dicta Conpania comme qui de sotto apare rigisstrata dicta lettera.
Copia dela Lettera de Messer Malatesta
Prudentes viri ut fratres carissimi Ruberto el quale venne ad noi con vostra lettera partendosi lassò don Pieroantonio per spacciare la bolla della indulgentia lui diligentemente s'è operato noi per la devotione la quale havemo in quella Chiesa e ancora per la benevolentia et amore che vi portamo ci semo operati che sia stata expedita bene commo da don Pieroantognio pienamente sirete advisate semo sempre apparechiati a fare cosa che ad voi sia consolatione e honore.
Valete in domino Senis XVIIII Iiulii 1460.
Vester Malatesta episcupus Camarinensis.
[Luglio 1460]
A dì _____ [manca nell'originale] de luglio per lo decto Priore e suo consegglio fo chiamati dieci homini dela decta conpania e' quali hofitiali della dicta indulgentia et possino fare per honorare quella et fare aconciare ordinare quanto tutta la conpania. Ei quali sono qui de sotto scritti.
Ser Mario de ser Matteo de ser Angnilo
Sante de Bartolomeo de Mughione
Messer Michelangnilo d'Antonio Palamidexe
Ruberto de Lorenzo de Nanni
Meo de Luchino de ser Meo
Francesco d'Antonio de Gionta
Giovanni d'Alberto
Christofano de Marcho de Boddo
Bartolomeo de Giovachino de Choluccio
Lodovicho de Parigi»

Documento 23
ASCS, Fondo della compagnia di Santa Maria della Misericordia, reg. 8, c. 98v
4 settembre 1460
Il priore della compagnia di Santa Maria della Misericordia paga don Giuliano Amidei per dipingere un'arme non specificata, ma quasi sicuramente quella della compagnia stessa.

«Don Giugliano per parte paghamento del'armi depinse, lib. 5».

Documento 24
ASCS Ser. II, reg. 5, c. 2r-v
22 settembre 1460
Gli ufficiali del comune di Borgo San Sepolcro danno trenta fiorini al vescovo Malatesta Cattanei, probabilmente in ringraziamento del suo interessamento a favore della compagnia di Santa Maria della Misericordia per ottenere da Papa Pio II un'indulgenza per l'oratorio della compagnia di Santa Maria della Misericordia.

«Al Domino Malateste de Cataneis de Burgo et episcopi civitatis Camererai necnon referendarii sanctissimi domini nostri Papi Pii et referendarii curie totius apotolice. Trenta fiorini».

Documento 25
ASF, NA 6998, filza 1460-1469, no. 11 [5]
4 giugno 1461
Gli uomini della compagnia di Santa Maria della Misericordia nominano un procuratore per agire legalmente contro la famiglia dei Pichi.
Titolo a margine: *Sindicatio sotietatis Sancte Marie de Misericordia in ser Uguccium Nofrii in heredibus Luce de Pichis et in heredibus Urbani de Pichis.*

«Beo de Gora di Prochaccia - Priore
Giovanni d'Antonio de Stracinno - consigliere
Meo del Bagina - consigliere
Bartolomeo di Coluccio
Francesco di Giovanni di Paolo
Francesco di Luchino
Vicho di ser Francesco
Chescho di Pannilonghi
Nicholò di Nicholò de Bazzo
Lucha di Francesco mareschalcho
Antonio Solderini da Firenze
Francesco di Pechi
Giovanni Paolo di Pietro di Goro
Manuello di Giovanni del Taragle
Pisanello
Guido d'Antonio
Ruberto di Lorenzo di Nanni
Nicholò di Dombuoso
Vicho di Guardi
Filippo di Benvenuto
Marcho di Palogio del Assalino
Giovanni Matteo del Bageana
Benedetto d'Angelo d'Umbertino
Masso di Nicholò di Condeo
Cristofano di Beo di Procaccia
Gelle di Meo
Stefano di Iachomo
… pro ut et de dictis pactis apparere dicitur manu Stefani Iacobi Bartolomei scribani dicte societatis etc., specialiter in casu cum heredibus Luce de Pichis et heredibus Urbane de Pichis et qualibet etc».

Documento 26

ASF, NA 7040, c. 41r
5 giugno 1461
Il priore e sindaco della compagnia di Santa Maria della Misericordia, Beo di Goro Procacci, vende un pezzo di terra a Nardo di Benvenuto di Matteo Vinci che, in cambio, deve pagare Piero della Francesca per dipingere una tavola per la compagnia.

Una parte dei denari dalla vendita della terra doveva essere utilizzato per la «… fabrice et ornamentis tabule dicte ecclesie et pro sigillo dicte Societatis et aliis necessariis Societatis».

Documento 27

ASF, NA 7040, c. 41v
5 giugno 1461
Il debitore della compagnia di Santa Maria della Misericordia, Nardo di Benvenuto, nel Documento 26 aveva già trasferito 275 lire a Piero della Francesca. Nota bene che il "residuum" nel titolo dell'atto si riferisce alla rimanenza del pagamento di Nardo di Benvenuto alla compagnia di Santa Maria della Misericordia per la compravendita avvenuta lo stesso giorno e non al "residuum" del pagamento a Piero della Francesca per dipingere la tavola per la compagnia [6].
Titolo a margine: *Residuum Societatis Sancte Marie.*

«Die dicta et loco et testibus.
Suprascriptus Nardus Benvenuti dicto nomine recognoscens se et dictum eius patrem debitorem suprascripte sotietatis Sancte Marie et dictorum prioris et sindicorum pro ea quantitate lib. CCLXXXVIII et sol. quinque solutis per eum et satisfactis pro dicta sotietate ut asseruerunt dicti contrahentes videlicet, magistro Petro pictori lib. CCLXXV et Iohanne Nicolai Dombrosi pro sigello lib. XIII et sol. V ab inde supra pretium dicte rei promisit eis dictis nominibus et residuum ab inde supra in quantitate lib. XXII sol. XIII et den. VIII cort. solvente sibi ad eorum petitionem reservate pretio dicte petie terre. Ex pacto ubique etc. Obligando se etc. Renunptiantes etc. et guarantigiam precepi etc».

Documento 28

ASF, NA 7040, c. 41r
5 settembre [1461]
Gli ufficiali della compagnia di Santa Maria della Misericordia convengono che Nardo di Benvenuto, loro debitore (vedi Documento 26), ha completato il pagamento e gli ufficiali gli danno una quietanza.

«Die V septembris presentibus Cecchо Nannis Massi et Luca Bacelli testibus. Cassum de licentia Guidetti Prioris et Andree Nannis Tani et Francisci Iohannis Pauli et Mathei Palamides et Roberti Laurentii sindicorum confitentium satisfactum esse domini [?] et predicta societate solutis magistro Petro pictori presenti et confitenti habuisse etc».

Documento 29
ASF, NA 7040, cc. 128v-129r
4 maggio 1462
Con Piero della Francesca e suo fratello Marco come testimoni, gli ufficiali della compagnia di Santa Maria della Misericordia vendono un pezzo di terra; una parte del ricavato sarebbe stato poi devoluto a Piero per parte del pagamento della tavola della compagnia.
Titolo a margine: *Emptio Santis [et] Andree Iohannis.*

«Die suprascripta. Actum in residentia inferiori palatii comunis Burgi ubi ius redditur et ante bancum iuris, presentibus Luchino Leonis de Gratianis, Andrea Angeli Artini, magistro Petro et Marcho Benedicti Petri et aliis pluribus testibus adhibitis et rogatis.
Egregii viri ser Ugucius Nofrii de Burgo prior societatis hominum fustigatorum Sancte Marie de Misericordia et Andreas Iohannis Tani et Francischus Iohannis Pauli Magistri et Matheus Antonii Palamidis sindici dicte societatis et hominum, asserentes ad hec habere plenum arbitrium et mandatum, sponte et ex certa scientia vice et nominibus societatis predicte et hominum et personarum eisudem iure quidem proprio et per allodem in perpetuum dederunt vendiderunt et tradiderunt Santi olim Iohannis Petri Archi de dicto Burgo ibidem presenti ementi et recipienti pro se et Andrea eius fratre carnali et pro ambobus eorum et eorum heredibus et subcessoribus et iura sua habituris unam petiam terre laboratorie de bonis societatis predicte sitam in districtu Burgi in contrata Sagnovis iuxta rem …»

Documento 30
ASF, NA 19250, filza 1459-1520, no. 1, c. 9r
28 febbraio 1464
Gli uomini della compagnia di Santa Maria della Misericordia nominano due procuratori per agire per vie legali contro la famiglia dei Pichi.

«Rubertus Laurentii Nannis prior Sotietatis Sancte Marie de Misericordia et spectabiles viri Bartolomeus Antonii Gucciarelli, Meus Luchini, Iohannes Antonii Saracini, Antonius Gualterii sindici dicte sotietatis prout dixerunt apparere mandetur manu ser Ugutii Honofrei sponte et certa scientia omnes simul omni meliori modo, via, iure et forma quibus magis et melius potuerunt fecerunt, constituerunt, creaverunt et ordinaverunt procuratores et sindicos dicte sotietatis spectabiles viros dominum Galeottum Francisci et ser Ugutium Honofrei ibidem presentes et acceptantes ad omnem et quamcumque litem et causam seu cum aliqua et quacumque persona collegio vel universitate et specialiter et nominatim in causa quam habere intendunt cum heredibus Luce Guidonis de Pichis de quodam legato facto dicte sotietati pro tabula pingenda per dictum Lucam».

Documento 31
ASF, NA 7044, c. 6r-v
20 febbraio 1467
I compratori del terreno della compagnia di Santa Maria della Misericordia pagano la compagnia; una parte del pagamento era stata trasferita a Piero della Francesca quale acconto sul compenso per la tavola d'altare.
Titolo a margine: *Emptio Sanctis et Andree Iohannis Petri.*

«Dictis anno et indictione et pontificatu, die XX mensis Februarii. Actum in Burgo predicto in studio domus mei notarii infrascripti, presentibus Mario Antonii Ionte et Gello Mei Rizzi et Iacobo Iohannis Gualdi omnibus de dicto Burgo testibus ad hec habitis vocatis et rogatis.
Egregii viri Iohannes Antonii Saracini de Burgo Prior Sotietatis S. Marie de Misericordia de dicta terra Burgo et ut et tamquam unus ex sindicis dicte Societatis et una cum eo Bartolomeus Antonii Uguciarelli de Burgo predicto et Meus olim Luchini ser Mei Dori etiam sindici dicte societatis, eorum nominibus et vice et nomine Antonii Gualterii Luce eorum quarti college et sindici societatis predicte, pro ut de eorum mandato publice apparere dixerunt in manu ser Manfredi Francisci notarii de dicto Burgo et habere sufficiens mandatum ad huiusmodi actus casus simule invicem sibi auctoritas dictis nominibus et vice et nomine dicte societatis et hominum sponte et ex certa scientia ex causa et titulo vere venditionis iure quidem proprio et in perpetuum per allodem dederunt, vendiderunt et tradiderunt Santi olim Iohannis Petri ____ [parola non decifrabile] de dicto Burgo ibidem presenti ementi et recipienti pro se et Andrea eius fratre et pro ambobus eorum et eorum heredibus et successores propria in iura sua habituris unam petiam terre laboratem in districtu Burgi in contrata Sagnovis iuxta rem filiorum Bartolomei de Gratianis et rem filiorum Pieri Fei et rem heredum Leonardi Petri et viam vel altros fines siqui sunt sibi dudum venditam iam sunt anni plures videlicet ab anno domini millesimo CCCCLX, die XIII mensis Augusti ad talem ante platea comunis qui plus dederunt et seu

obtulerunt se debitores quam aliquis alius et de cuius venditione asseruerunt fuisse solutam gabellam ad habendum, tenendum possidendum et quicquid dictis fratribus emptoribus placuerit faciendum cum omnibus et singulis que infra predictis continentur …
Et hoc pro pretio et nomine veri et iusti pretii ad rationem XXVII bononenorum pro qualibet tabula dicte rei quam esse dixerunt tabulas CLXVIII et pedes X alteros etc. quod pretium [pretium per una seconda volta] in summa lib. quingentarum quadragintaocto et sol. XIIII et den. II cort. fuerunt confessi dicti operarii solutum fuisse et esse his personis videlicet Matheo Palamides tunc priori dicte societatis lib. LXVI et sol. V in una manu et alia manu lib. XXXIIII, sol. VII et den. III eidem Matheo et in tertia manu eidem Matheo lib. XXIIII, sol. VII et den. [0]. Item per Marcholinum de Pichis solutis prout apparet in bastardello dicte societatis lib. LXXV cort. Item Guido Neri Capasini solutis per Bartolomeum Bartolomei pro dicta societate et _____ [parola non decifrabile] ab eius appoteca lib. XXVIIII. Item lib. CLXXXIII sol. VI et den. VIII solutis per Urbanum Marcolini [de Pichis] Magistro Petro Benedicti pictori pro parte tabule dicte societatis in una manu et in alia manu solutis dicto Magistro Petro per Bartolomeum Bartolomei lib. XV et sol. XVII et den. III. Item lib. XL solutis Marcholino de Pichis per dictum Bartolomeum Bartolomei. Item lib. L. solutis Iuliano Mei Petri Bartoli per dictum Bartolomeum Bartolomei. Item lib. XIIII et sol. V solutis Nicolao de Uguciis aurifici pro sigello de argento dicto societatis. Item lib. XV sol. XVII et den. VI solutis Guidetto Antonii depositario dicte societatis hac presenti die pro restu dicti totius pretii …»

Documento 32

ACSBSS, Fondo della compagnia di Santa Maria della Misericordia, reg. 8, c. 142r
29 giugno 1470
Lo scrivano della compagnia di Santa Maria della Misericordia annota un pagamento a Matteo di Giovanni da Siena per aver dipinto uno stendardo per la compagnia.

«Feci una buletta a Ghuydetto d'Antonio nostro depositaro che desse paghasse a Matteo de Giuvanni depentore in Siena per parte de paghamento del ghonfalone che à tolto a fare a detta chasa. Lire sesantuna soldi nove valgliano di cortonesi lire settantasei, soldi sedici denari tre …»

Documento 33

ASCS, Fondo della compagnia di Santa Maria della Misericordia, "Libro Memorie Antiche, Entrata-Uscita", c. 63 [7]
13 maggio 1477 (e in data antecedente, sconosciuta)
In data sconosciuta (ma prima del 13 maggio 1477), lo scrivano della compagnia di Santa Maria della Misericordia annota che la compagnia deve pagare a Piero della Francesca 87 lire e mezzo per un affresco di una "figura" sul muro tra la chiesa e l'ospedale della compagnia. Il 13 maggio 1477 lo scrivano registra un pagamento a Piero della Francesca di 14,5 lire, più il prezzo della calcina.

«Maestro Pietro de Benedecto della Francesca dipentore debba havere dalla nostra Compania per una figura depincta in fra la chiesa nostra et lo spedale in muro che va [lettura incerta] verso il muro della terra verso il poggio d'accordo lire octanta secte soldi dieci cortonesi, commo appare al libro nostro delle reformagioni a carte 117 della quale dipinctura fo d'accordo per lo pregio sopradecto. Lib. 87 soldi 10.
Ave hauto a dì 13 di maggio da Pier Paulo Lucharini, nostro depositrio. Lire quattordici, soldi 10 contanti et più per staia quattro di calcina facta darli da Bartolo de Nicola di Sbrolla soldi dieci secte, denari sei in tucto montano lib. quindici soldi secte denari 6.
Lib. 15 soldi 7 denari 6»

Documento 34

ASCS, Fondo della compagnia di Santa Maria della Misericordia, "Libro Memorie Antiche, Entrata-Uscita", c. 63
31 dicembre 1477 [8]
Piero della Francesca riceve due pagamenti per il valore di 4 lire e 15 soldi, più una quantità di guado pari al valore di 34 lire, soldi 2 e denari 6. In seguito la compagnia e Piero si accordano sulla rimanenza da pagare che risulta in 30 lire e 15 soldi. Lo scrivano annota che la compagnia ha pagato a Piero tutto quello che gli era stato promesso e che il pittore è soddisfatto.

«Et più ha hauto a dì ultimo de dicembre 1478 [1477 in stile comune] da Pierpaolo Lucharini nostro depositario lib. quattro, soldi quindici.
Lib. 4 soldi 15

Et più ha hauto a dì decto da Pierpaulo sopradecto per guato venduto a Nardo de Ghirardo della nostra Compagnia che li pagò il decto Nardo a maestro Pietro sopradecto per la sopradecta dipinctura, che furono in tucto lib. trenta-quattro soldi doi denari sei.
Lib. 34 soldi 2 denari 6
Facto ragione et saldo col ditto Maestro Piero a dì decto Goro di Nardo di Forre nostro Priore. Resta havere il dicto maestro Pietro dalla nostra Compania lib. trenta soldi quindici cortonesi
Lib. 30 soldi 15
Anne hauto il dicto maestro Pietro a dì decto quali li promise per la Compania nostra pagarli don Pietro Boffolci per parte de' denari presti al nostro commune per la Compania nostra di Sancta Maria in lib. novanta cortonesi che furono per una prestanza per comprare grano per lo commune predecto».

[1] Cfr. anche E. Battisti, *Piero della Francesca*, II, ed. 1971, p. 218, Doc. V, in cui si riporta che Benedetto della Francesca fu priore della compagnia di Santa Maria della Misericordia; in realtà, Benedetto [Benedictus Petri Benedicti] non è ricordato come priore nel documento originale.

[2] Si segue qui la trascrizione di Frank Dabell in *Antonio d'Anghiari e gli inizi di Piero della Francesca*, in «Paragone», 417 (1984), pp. 81-82.

[3] Pubblicato da Gaetano Milanesi in «Il Buonarroti», 1884, ser. III, vol. II, p. 116, n. 108 e Battisti, *Piero della Francesca* … cit., II, p. 220, Doc. XX. La presente trascrizione include due frasi finali che non erano state trascritte nelle precedenti edizioni.

[4] Cfr. Battisti, *Piero della Francesca* … cit., II, p. 221, Doc. XXXIV. Battisti riporta solamente una parte del documento e in una versione diversa.

[5] Ho preso il titolo dal margine dell'atto che ricorda anche la nomina del procuratore: ASF, NA 6956, carte sciolte, non numerate, si veda alla data 4 giugno 1460. I dettagli dell'atto non sono in ASF, NA 6956 o ASF, NA 6998.

[6] In una nota a margine dell'atto viene ricordato che il debito fu cancellato il 5 settembre 1461. Si veda documento 28.

[7] Battisti riportò la data come 1478 ma ciò non è corretto; cfr. Battisti, *Piero della Francesca* … cit., II, p. 233, Doc. CXLII

[8] Battisti scrisse la data come il 1478, ma ciò non è corretto; cfr. *Ibidem*.

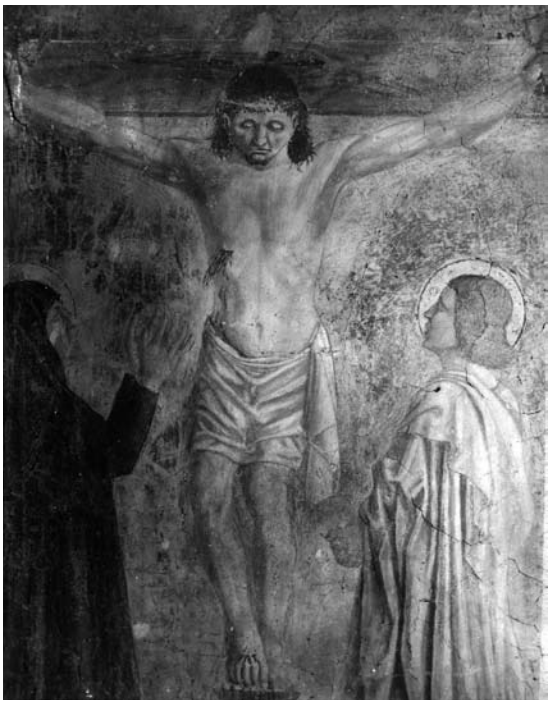
Sfortuna critica e fortuna "nascosta" del Polittico della Misericordia: vicende documentarie tra Cinquecento e Seicento

Frank Dabell

La fortuna dell'immagine della *Madonna della Misericordia*, elemento centrale del polittico, viene ad affermarsi immediatamente, come testimoniatoci già nel 1463 ad opera del pittore Lorentino d'Andrea (1428/29-1506), collaboratore aretino di Piero. In un contesto non solo, ovviamente, francescano, ma anche bernardiniano – essendo il predicatore senese particolarmente devoto della *Madonna della Misericordia* –, le fattezze della Vergine di Piero furono riprodotte tra gli affreschi della cappella Carbonati, in parte dedicata a San Bernardino, in San Francesco ad Arezzo. Oggi l'opera è ridotta a un frammento (**fig. 1**), accompagnato da una seconda citazione, in parte modificata, dal polittico di Piero: la *Crocifissione* (**fig. 2**), situata sul muro della controfacciata della chiesa, nella zona che fa da angolo con la parete principale della cappella. Una ripresa che era quasi dovuta, essendo Lorentino in un certo qualmodo un "copista" e un diffusore dell'arte di Piero [1].

Una seconda immagine, che si suppone ormai sparita da secoli, doveva probabilmente riprendere quasi pedissequamente quella di Piero in un contesto ben più immediato – il gonfalone commissionato a Matteo di Giovanni dalla stessa compagnia della Misericordia qualche anno dopo l'esecuzione del polittico di Piero e pagato nel 1470. Ma già nel 1465 si parlava di un drappo dipinto – a Firenze, sembra – per coprire il gonfalone precedente, di autore, data e soggetto ignoti; ed esisteva una cappella "del gonfalone" di cui la costruzione è documentata sempre nello stesso anno 1465, in pagamenti a un Maestro Giuliano [2]. Si ipotizza che anche questo drappo rappresentasse la *Madonna della Misericordia*.

1. Lorentino d'Andrea, *Madonna della Misericordia*, Arezzo, San Francesco, cappella Carbonati



2. Lorentino d'Andrea, *Crocifissione*, Arezzo, San Francesco, controfacciata

Vasari ed altri

Tuttavia dall'epoca di realizzazione del polittico di Piero deve passare quasi un secolo prima di arrivare a trovare il primo riferimento diretto all'opera, riferimento che da alcuni studiosi non

viene considerato nemmeno valido perché, se interpretato letteralmente, non contiene una menzione del polittico. Si tratta delle parole, spesso citate nella letteratura pierfrancescana, scritte da Giorgio Vasari nelle due redazioni delle *Vite*:

> «Et lavorò in fresco una Nostra Donna della Misericordia ad una loro confraternità» (edizione Torrentiniana del 1550) [3].
> «et in fresco lavorò una N<ostra> Donna della Misericordia in una Compagnia, o vero, come essi dicono, confraternita» (edizione Giuntina del 1568) [4].

Questi passi sono stati successivamente integrati, soprattutto dall'Ottocento in poi, attraverso la ricerca d'archivio che ha contribuito a chiarirne la portata. Nel 1874 Francesco Corazzini pubblicò vari documenti – oltre all'appunto che ci rivela per la prima volta la data esatta della morte di Piero – tra cui alcuni pagamenti inerenti a un affresco dipinto da Piero nei tardi anni settanta per la compagnia della Misericordia (riportati in questo da James Banker, a doc. 33-34, con la correzione della lettura 1478 in 1477) [5]. La notizia fu ripresa ben presto da Gaetano Milanesi nella sua edizione delle *Vite* [6]. Il Corazzini disse anche di aver scoperto una traccia dell'affresco, ma da allora non se ne è saputo più nulla e un secolo dopo Battisti si limitava a sperare che il dipinto esistesse ancora, forse celato sotto un intonaco moderno [7].

Giovanni Felice Pichi cita il documento, ma non accenna a un'eventuale ricerca dell'opera [8]. Curando l'edizione del Vasari del 1967, Luigi Grassi invece scriveva che la descrizione era molto probabilmente «un semplice lapsus mnemonico». Nel 1986 l'edizione curata da Bellosi e Rossi trovava invece plausibile il riferimento alla "Madonna in muro" del 1478.

Si deve comunque sottolineare come, la presenza del polittico sia segnata più dal silenzio che non dalla citazione nelle successive voci a stampa, almeno in quelle a noi note [9].

Le visite pastorali del Cinquecento e Seicento

Nei secoli successivi al Quattrocento la compagnia della Misericordia vede un periodo di espansione e durante il Cinquecento vengono citate dai documenti nuove strutture architettoniche e nella chiesa due altari invece di uno [10]. In parallelo alle parole del Vasari – e per lo più ugualmente laconiche – sono da porsi i testi delle visite pastorali, che avevano ovviamente ragioni liturgiche più che storico-descrittive. La prima visita di questo genere, del 1524 (quando da solo quattro anni era stata istituita la diocesi di Borgo San Sepolcro), non cita il nostro polittico. Nel 1583, Angelo Peruzzi, vescovo di Sarsina, parla di un solo altare all'interno della compagnia della Misericordia e del contiguo oratorio; mentre nel 1593 il vescovo Niccolò Tornabuoni (1560-1598) ne ricorda due, uno del Crocifisso e uno della Madonna [11]. Nel secolo successivo cominciano le citazioni specifiche vere e proprie e, secondo il rapporto stilato nel 1635 per il domenicano Zanobi de' Medici, vescovo tra il 1634 e il 1637, «icona habet depictas in tabulis ligneis imagines B. Virginis et aliorum sanctorum manu insignis pictoris nempe domini Petri de Franciscis, alias della Francesca, huius civitatis. Adest ornamentum ligneum tegens totam parietem ab utroque latere»; cioè un riferimento non solo alla tavola centrale ma anche ai laterali, e con la giusta attribuzione a Piero della Francesca [12]. Seguono due visite fatte dal padre generale dei Serviti, Dionisio Bussotti, vescovo dal 1638 al 1654. In quella del 1639, «Icona dicti altaris est lignea depicta cum immagine Sanctae Mariae de Misericordia manu eximii pictori Petri della Francesca. Altare in omnibus bene servatur» [13]. In quella del 1649, si legge che il vescovo trovò la tavola centrale protetta da un drappo di seta e si accenna finalmente a una nuova cornice, la grande "macchina" prodotta dalla bottega dei Binoni alla metà del Seicento, che meriterebbe uno studio a parte:

> «Venit ad Ecclesiam S. Maria de Misericordia, in qua est erecta Societas Laicorum, ibique pro Infirmis Hospitalis eidem Ecclesia annexi […] Icona representat Imaginem Beatissima Virginis de Misericordia utpoteque sub pallio protectionis egenos recepit et operta serico sipario conservatur […] Circum ipsam est ornamentum ligneum honorificum, et amplum variis celeraturis incisum partim deauratum, et partim deaurando non sine magnifico sumptu» [14].

Conclusione

Se ci lamentiamo della quasi inesistente fortuna critica del Polittico della Misericordia – un fatto probabilmente dovuto, come abbiamo detto, all'assenza di quelle stelle Michelin della storia dell'arte che sono le pagine del Vasari –, si potrebbe anche attribuire la sua salvaguardia fino ai nostri giorni proprio a questa specie di *benign neglect*: dimenticato, ma per questo salvato. Quando si pensa che nemmeno un singolo elemento del polittico agostiniano (per non parlare di quello francescano del Sassetta) sia rimasto a Sansepolcro, forse dovremmo rallegrarci che questa combinazione di oblio ed ignoranza abbia mantenuto il Polittico della Misericordia nella sua terra d'origine.

[1] V. Curzi, *Lorentino d'Andrea copista di Piero della Francesca. Gli affreschi dell'altare Carbonati nella Chiesa di San Francesco ad Arezzo*, in *Piero interpretato. Copie, giudizi e musealizzazione di Piero della Francesca*, a cura di C. Prete-R. Varese, Ancona, 1998, pp. 9-12; F. Dabell, *Piero e i pittori prospettici*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Quattrocento*, a cura di L. Fornasari-A. Giannotti-G. Gentilini, Firenze, 2008, pp. 121-122. È pura coincidenza che nello stesso 1463 il pittore marchigiano Girolamo di Giovanni firmi una *Madonna della Misericordia* per il gonfalone di San Martino di Tedico, spesso messa in relazione alla Madonna pierfrancescana. Studi recenti hanno giustamente insistito sulla sua qualità "parallela", anche se Girolamo aveva già subito l'influenza di Piero: cfr. M. Mazzalupi-B. Mastrocola, in *Le collezioni d'arte della Pinacoteca civica di Camerino*, a cura di V. Rivola, Milano, 2007, pp. 36, 96.

[2] J.R. Banker *The Altarpiece of the Confraternity of Santa Maria della Misericordia in Borgo Sansepolcro*, in *Monarca della Pittura. Piero della Francesca and His Legacy*, a cura di M.A. Lavin, Hanover-London, 1995, pp. 27-28, 32 doc. 14, e 35 nn. 49-50 per il gonfalone e la cappella; per il contesto nell'opera di Matteo di Giovanni, J.R. Banker, *Matteo di Giovanni nei documenti di Borgo San Sepolcro*, in *Matteo di Giovanni e la pala d'altare nel senese e nell'aretino 1450-1500,* atti del convegno, (Sansepolcro, 9-10 ottobre 1998), a cura di D. Gasparotto-S. Magnani, Montepulciano, 2002, p. 120; per il contesto della collocazione dei gonfaloni, A. Dehmer, *Italiensiches Bruderschaftsbanner des Mittelalters und der Renaissance*, München-Berlin, 2004, p. 124 e ss., *speciatim* p. 129 e nota 195; e J.R. Banker in questo volume.

[3] G. Vasari, *Le Vite*, a cura di L. Bellosi-A. Rossi, Torino, 1986, pp. 339-340; e cfr. E. Battisti, *Piero della Francesca*, con documenti a cura di E. Settesoldi, Milano, 1971, II, p. 250.

[4] G. Vasari, *Le Vite*, a cura di G. Milanesi, Firenze, 1878-1885, II, pp. 493-494; G. Vasari, *Le Vite*, a cura di P. Della Pergola-L. Grassi-G. Previtali, Novara, 1967, II, p. 379; e cfr. Battisti, *Piero della Francesca …* cit., p. 252.

[5] F. Corazzini, *Appunti storici e filologici su la Valle Tiberina superiore,* Sansepolcro, 1874 [ristampa anastatica a cura di E. Mattesini, Città di Castello: Petruzzi 1994], pp. 61-63. Per un profilo di quest'erudito (1832-1914?) si veda il saggio introduttivo della suddetta ristampa, a cura di Enzo Mattesini, che qui ringrazio per l'invio della pubblicazione.

[6] Vasari, *Le Vite …* cit., 1878-1885, II, p. 494 nota 1†. Va sottolineato che la nota 1*, precedente a questa nell'edizione del 1878 (sempre a p. 494), viene spesso citata come se fosse del Milanesi stesso, ma è una ripresa dall'edizione del Le Monnier (1846-1870). L'interpretazione offerta in questa nota è che Vasari si sbagliò quanto alla tecnica, e il suo testo viene collegato al polittico; aggiungeva Le Monnier che la *Madonna* e la tavola di predella con la *Deposizione nel sepolcro* furono riprodotte nel 1840 da Giovanni Rosini (Lucignano, 1776 - Pisa, 1885) a tavv. XXXVIII-XXXIX della *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, Pisa, 1839-1847, III, p. 37 (cfr. L. Cheles, *Copie ed echi di Piero in Inghilterra*, in *Piero interpretato. Copie, giudizi e musealizzazione di Piero della Francesca*, a cura di C. Prete-R. Varese, Ancona, 1998, p. 15, con il nome di Angelo Tricca stampato come Fricca). Roberto Longhi definiva quello di Rosini un "libraccio" (così F. Bologna, *La Coscenza storica dell'arte d'Italia*, Torino, 1982, p. 171), ma va notato che se i giudizi dello scrittore toscano sono effettivamente molto sbilanciati, il suo lavoro offre nondimeno una delle prime riproduzioni del dipinto di Piero, chiamato da lui «quel misterioso artefice di Borgo Sansepolcro». La prima riproduzione britannica della *Madonna della Misericordia* fu pubblicata da Mrs Jameson (A. Brownell Jameson, *Legends of the Madonna, as represented in the Fine Arts*, Londra, 1852), che aveva molto probabilmente visto le tavole del Rosini; cfr. Cheles, *Copie ed echi …* cit., pp. 14-15 e fig. 3. L'illustrazione inglese – dovuta, sembra, a un *amateur* parente della Jameson e residente a Roma – mostra l'aureola della Madonna interpretata come parte della corona, e un'altra, piatta, aggiunta all'insieme!

[7] Battisti, *Piero della Francesca …* cit., pp. 89-90.

[8] G.F. Pichi, *La vita e le opere di Piero della Francesca*, Sansepolcro, 1892, pp. 121-122.

[9] Per esempio, il polittico non viene citato da Antonio Maria Graziani (1537-1611) nel suo manoscritto del tardo Cinquecento (1585 circa?), *A. M. Gratiani de scriptis invita Minerva ad Aloysium Fratrem libri XX.: nunc primum editi cum adnotationibus H. Lagomarsini*, Firenze, 1745. L'autore si indirizza al fratello Aloysio che aveva restaurato la residenza in via degli Aggiunti che era appartenuta alla famiglia di Piero. Alle pp. xiii-xiv, parlando dello zio e di Sansepolcro, il nipote scrive che «Ancora ch'egli non vi stesse mai, e ne fosse poco informato, però fece diligenza d'investigare quelche se ne trova appresso gli autori». A p. 42 (e non 43, come in Battisti, *Piero della Francesca …* cit., p. 254), traccia un veloce resoconto della carriera di Piero, e ripetendo il contenuto del Vasari, che quasi sempre fornisce il modello per tante fonti locali, cita come opera migliore a Sansepolcro la *Resurrezione*: «Eorum, quae apud nos extant, maxime commendatur Christus ad vitam rediens».

[10] Cfr. A. Gori in questo volume.

[11] Per le visite del Cinquecento, cfr. A. Piroci Branciaroli, *La storia del Polittico della Misericordia: aggiunte e inediti*, in *Piero della Francesca. Il Museo di Sansepolcro*, a cura di A. Brilli-F.Chieli, Milano, 2002, pp. 95-96.

[12] Per la visita del 1635, cfr. Piroci Branciaroli, *La storia …* cit., p. 103, n. 8.

[13] Per la visita del 1639, cfr. L. Bobinca Berbece, *Lo Spedale della Misericordia: un passo a ritroso nella storia. Lo studio del rilievo dell'altare. Ipotetiche collocazioni del Polittico della Misericordia di Piero della Francesca*, Sansepolcro [copia alla Fondazione Piero della Francesca], 2007, p. 5, che cita la *Visitatio Diocesana* 1639, IV, 132v. Questa fase preliminare di una ricerca non è senza errori ma ha il pregio di citare dei passi inediti.

[14] Per la visita del 26 maggio 1649, cfr. Piroci Branciaroli, *La storia …* cit., pp. 99 e 103, n. 9, e G. Cappelletti, *Il soffitto ligneo nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Sansepolcro e la bottega dei fratelli Binoni*, in «Annali Aretini», X (2002), pp. 211, n. 39 e 223 (l'altare ligneo della bottega Binoni è uno di due lavori "in fase di completamento").

Il Polittico della Misericordia: vicende conservative dall'Ottocento al primo Novecento. Aggiunte documentarie

Paola Refice

Si intende qui ripercorrere, per quanto possibile, le vicende documentarie del polittico tra la fine del Settecento e i primi anni del Novecento, come risultano da notizie edite e da qualche inedito, frutto delle ricerche affrontate in occasione della campagna di studi e restauri di cui si dà conto in questo volume. Oltre a servire di orientamento e di riscontro alle varie fasi delle operazioni sinora condotte, i dati qui riportati intendono fornire materiale per la nuova presentazione museografica dell'opera all'interno del Museo Civico di Sansepolcro.

Il riferimento fondamentale è, necessariamemente, la monografia di Eugenio Battisti, con lo *status quaestionis* e i risultati della campagna di verifiche eseguita da Enzo Settesoldi [1]; ad essa si affiancano i risultati delle ricerche del gruppo di lavoro che una decina di anni fa ricostruì le sorti dell'altare ligneo barocco che ospitò le varie tavole all'interno dell'oratorio della Misericordia fino al 1892 [2] e, infine, la recente, diligente compilazione di Enrico Verrazzani sulla storia della Museo Civico [3]. A tale materiale, già di per sé vasto, si è ritenuto interessante aggiungere i risultati dei saggi "a campione" compiuti in questa occasione, soprattutto nell'archivio della Soprintendenza aretina e a Roma, presso l'Archivio Centrale dello Stato (qui ACS).

I dati emersi per questo periodo – come pure per i precedenti, per cui si rimanda, *infra*, ai saggi di James Banker e di Frank Dabell – pur numerosi, non sembrano avvalorare a pieno l'ottimistica affermazione di Battisti, che, nel lontano 1971, considerava «la storia dell'altare (…) ormai quasi completamente chiarita, almeno dal punto di vista documentario» [4]. In ragione di ciò, e delle problematiche emerse dal nostro lavoro, occorre lasciare correttamente aperta la questione, passando il testimone a future, auspicabili acquisizioni.

A definire la situazione del polittico nell'ultima parte del secolo XVIII valgono varie testimonianze, tra cui quella del Lanzi, che, nel 1783, ne descrive alcune parti nella chiesa dell'ospedale, all'interno dell'altare ligneo dei Binoni. Lanzi non vede la tavola centrale, celata da una tenda e da due sportelli, secondo un attestato uso devozionale [5], ma cita i quattro santi degli scomparti laterali: «(…) quattro spartimenti con fondo oro allo Spedale co'Santi Giovanni Battista Francesco ed altri» [6]. All'epoca le condizioni dell'opera nel suo insieme dovevano essere tutto sommato considerate discrete, se si dà fede all'Inventario del 1798, a quelli del 1817, del 1824 e del 1836; gli ultimi due citano anche la predella, le cui tavole più piccole sono distribuite nelle basi dei quattro pilastri: *a Cornu Evangelii* le *Marie al sepolcro* e il *Noli me tangere*; a *Cornu Epistolae* la *Flagellazione* e l'*Orazione nell'orto*, mentre la *Deposizione nel sepolcro* è al centro, celata entro l'"Urna" posta in basso, in una «gradinata di legno a due gradini con suo ciborio nel mezzo» [7]. Una descrizione esauriente, redatta con tutti i crismi della catalografia postunitaria, è quella relativa all'inventario degli oggetti d'arte del 29 ottobre 1862, di cui esiste copia nell'archivio della Soprintendenza di Arezzo:

> «Chiesa di S.ta Maria della Misericordia addetta allo Spedale della Città. 1° Altare – quello maggiore. La *Madonna della Misericordia* in atto di raccogliere alcuni devoti sotto il suo manto. Tabernacoletto con figure poco sotto la metà del vero dipinte a tempera su tavola con fondo messo a oro, e sagomata a porzione di cerchio nella parte superiore, lavoro pregievolissimo creduto di Pier della Francesca, alto Metri 1,35, largo Centimetri 90.
> Sono pure creduti suoi i Santi Giov. Battista, Sebastiano, Giacomo, e Bernardino da Siena, figure due terzi del vero, disposte ne'quattro spartiti sottoposti al medesimo, le dieci piccole figure di Santi nell'imbotte de'pilastri che sostengono il Tabernacolo suddetto, la Storietta della Deposizione di Cristo nel Sepolcro che è nel gradino, le due eguali in dimensione

> con le Marie al Sepolcro, e la fustigazione di Cristo, nei piedistalli delle colonne anteriori, l'Orazione nell'Orto, ed il Noli me tangere, in quei delle posteriori, e quella del Crocifisso in mezzo alla Vergine, e S. Giovanni Ev. al sommo di quest'Altare. Esso è architettato in legno tutto messo a oro, ricco d'ornati etc. ed è maestrevolmente lavorato dai Fratelli Binoni. Il tutto di una discreta conservazione».

L'andamento narrativo che si deduce dalle descrizioni su riportate rispecchia, nella predella, uno schema sequenziale diacronico, per quanto riguarda i riferimenti neo-testamentari, che si basa su un andamento del racconto che dalla destra dell'altare (*a cornu epistolae*) va verso la sinistra (*a cornu evangelii*), citando successivamente gli episodi dell'*Orazione nell'Orto*, della *Flagellazione*, della *Deposizione nel sepolcro*, dell'incontro con la Maddalena (*Noli me tangere*) e delle *Marie al Sepolcro*, mentre la Crocifissione, episodio centrale, domina dall'alto la composizione. La cultura riformata dominante ha determinato nell'altare barocco la sistemazione delle tavole secondo uno schema diverso da quello originale, come provano oggi le osservazioni emerse dall'esame diretto del supporto [8]. Nel primitivo assetto, infatti, doveva risultare dominante una struttura simmetrica della rappresentazione, nella quale ogni episodio cristologico assumesse il proprio senso in rapporto alla figura centrale, la Madonna della Misericordia, simbolo dinamico della Fraternita. Mutando la funzione di quest'ultima, ipostatizzata in simulacro salvifico, da ostentare in situazioni determinate, moltiplicate le chiavi testuali dalla complessità dell'architettura lignea, il soggetto della composizione, per tre secoli, dovette ridursi alla sola immagine di Maria, di cui il resto delle immagini si adattò a cornice, organizzata secondo un andamento didattico. Lo scioglimento, nel 1785 "o poco prima" [9], della confraternita della Misericordia, accelerò un processo ormai avviato di perdita di significati che coinvolse l'insieme delle immagini. Se l'assetto barocco, nell'Ottocento, doveva conservare piena giustificazione come macchina d'altare, era destinato a ricevere un consenso via via decrescente sul piano della valutazione estetica, che vedeva mortificati le linee e i volumi di Piero nella opulenta costruzione dell'altare.

Negli anni successivi Piero della Francesca comincia a godere di una nascente fortuna critica; si "riscopre" la Madonna del Parto, si enfatizza la retorica civica attorno alla Resurrezione e si comincia a ragionare sullo smontaggio delle varie parti del polittico e su una nuova sistemazione dell'insieme.

L'iniziativa dello spostamento è, sin dall'inizio, del Comune; le motivazioni – quelle ufficiali, almeno – sono, innanzitutto, di natura conservativa, anche se si affacciano valutazioni relative, si direbbe oggi, alla corretta fruizione. Comunque, nella chiesa dell'ospedale, l'umidità mette a serio repentaglio le tavole, che andrebbero smontate e ricomposte nella nuova Pinacoteca. Della questione viene interessata la Commissione Consultiva di Belle Arti, alla quale, l'8 maggio 1883, si rivolge l'Ispettore degli Scavi di antichità e dei monumenti, Emilio Marcucci:

> «Prego (…) a voler far conoscere al Ministero della Pubblica Istruzione essermi fatto sapere che i pezzi dell'ancona di Piero della Francesca disseminati per l'insieme architettonico dell'altare maggiore nella chiesa dello Spedale del Borgo S. Sepolcro, reclamano provvedimenti della più grande serietà. Oggi non è più questione di parti dipinte che rimangono nascoste dalle cornici dei numerosi riquadri di quell'altare tutto di legno (estremità inferiori dei quattro santi grandi e molta parte della "*Madonna della Misericordia*" già parte centrale dell'ancona) né è questione della parte mediana del gradino totalmente occultata dal ciborio; oggi è questione di umidità che minaccia di distruzione quei preziosi frammenti. (…) E questo inumidimento del terzo della chiesa e dell'altare che le è addossato invade anche molti dei pezzi dipinti da Pier della Francesca: i quattro santi grandi nel loro terzo inferiore sono tutti, come si dice, rinvenuti e pieni di sgonfi! (…) Al Borgo S. Sepolcro desidererebbero ancora che il lavoro di ricomposizione e di restauro venisse affidato al distinto restauratore Prof. Angelo Tricca cittadino di S.Sepolcro domiciliato in Firenze, e desidererebbero per ultimo che a restauro e ricomposizione finita la bellissima ancona venisse conservata non più nella Chiesa dello Spedale ma nel salone dell'antico Monte Pio oggi Pinacoteca Municipale di quella Città».

La proposta di affidare il lavoro al biturgense Angelo Tricca [10], artista ben inserito nell'ambiente antiquario fiorentino e nella società della cittadina d'origine, intrisa di un campanilismo goticheggiante, non trova a Roma unanimi consensi. La Direzione Generale esprime parere favorevole all'intervento e si sbilancia ad assicurare un contributo finanziario, ma comunica che

> «in quanto poi all'artista da essere adoperato nel lavoro, il Ministero si riserba di pronunziarsi dopo assunte le debite informazioni» [11]

Anche la Deputazione Provinciale di Arezzo, in qualità di autorità tutoria dell'ospedale, espri-

me parere favorevole alla cessione in deposito al Comune, restando all'ospedale la proprietà del bene [12].

Anche se il Comune si affretta a proporre un'alternativa a Tricca, avanzando il nome di Angiolo Scirea, «ben noto all'Ispettore dei Monumenti e Scavi Sig. Cav. Marcucci» [13], la scelta del restauratore rappresenta solo uno degli aspetti che impediscono una rapida soluzione della questione, che si protrae molto a lungo: va stabilito a chi tocchino le operazioni di sistemazione dell'altare barocco dopo lo smontaggio delle tavole e a chi debbano accollarsi eventuali danni.

È il Ministero, ben nove anni più tardi, in occasione delle celebrazioni per il quarto centenario della morte di Piero della Francesca, ad assumere la guida dell'iniziativa, affidando la redazione di un progetto all'Ufficio Tecnico Regionale. Quest'ultimo, a sua volta, risponde di aver incaricato di un sopralluogo il restauratore Giuseppe Parrini, il quale ha riferito

> «che la parte principale del dipinto era costituita da tre pezzi, nel mediano dei quali è Nostra Donna della Misericordia e nei laterali due Santi per ciascuno; che la parte mediana era sormontata da un frontone in cui vedesi Cristo Crocifisso; e che nella predella erano cinque storie. Tutte queste parti esistono divise e collocate in un fondo architettonico. Facile è peraltro riunirle nella loro disposizione originaria. Il dipinto si trova in assai buono stato; ma è alquanto deturpato da colature di cera e presenta qua e là qualche sbollatura di colore» [14].

«Per la ristrettezza del tempo» l'Ufficio Regionale propone di incaricare lo stesso Parrini dell'intervento di smontaggio. Il restauratore, inoltre, dovrà

> «praticarvi le ripuliture occorrenti con le necessarie opere di consolidamento, e ricostituirlo com'era in origine, colla pura e semplice apposizione delle sue parti. Potrà poi meglio provvedersi alla sua ripristinazione, avvenute che sieno le feste centenarie del celebre pittore».

Il Ministero dà il suo assenso alle operazioni, aggiungendo una viva "raccomandazione"

> «affinché veramente il restauratore si limiti a quel tanto di lavoro che è affatto indispensabile per il momento» [15]

La direzione dell'ospedale è chiamata ad affrettare i tempi, e subordina la cessione ad alcune condizioni: mantenimento della proprietà; potestà di ritirare il polittico qualora risultasse «non sufficientemente custodito e conservato»; esenzione da qualsiasi onere per le operazioni previste, comprese quelle necessarie per il ripristino dell'altare barocco, nonché la realizzazione di un quadro con la "Madonna dell'Ausilio" da sostituire alla tavola rimossa [16]. Il Comune pone decise eccezioni, deliberando di accettare le condizioni imposte, tranne la potestà di ritiro del polittico per mal condotta custodia

> «e collocandolo nell'attualità nel modo il più conveniente riservandosi di munirlo di un trittico conveniente all'orquando se ne conoscerà il regolare piano di sistemazione e la spesa presunta, rinviando perciò a quell'epoca ogni decisione in merito a questa» [17]

Il 10 settembre 1892 l'Ufficio Regionale comunica finalmente al ministero che l'opera è stata rimossa e felicemente ricomposta dal restauratore Giuseppe Parrini e che «per ora rimane nella chiesa della Misericordia» [18]. La notula inviata dal Comune al Ministero per il saldo a Parrini ammonta a Lire 200,80. A margine della lettera di trasmissione è tracciata la seguente nota: «Perché non si potrebbe pagare la sommetta nel fondo dei sussidi ai Musei Comunali?». È quanto di fatto accade, sotto forma di "sussidio di incoraggiamento". Altre 37 lire sono saldate al falegname Mangoni, questa volta a carico del Comune [19]. La tavola, comunque, non viene spostata in Pinacoteca; a impedirlo permangono i *desiderata* dell'amministrazione dell'ospedale, cui si è aggiunta, nel frattempo, la questione della cornice, che per Piero della Francesca si era già proposta, più di ottant'anni prima, nella risistemazione del Polittico di Sant'Antonio all'interno della Pinacoteca di Perugia [20].

È quindi ancora il rettore dell'ospedale, Francesco Martelli, a controfirmare, nel 1894, la preziosa scheda del Catalogo Generale degli Oggetti del Regno, redatta nell'agosto 1893 da Guido Carocci e conservata nell'archivio della Soprintendenza di Arezzo:

> «Antica e grandiosa ancona d'altare, scomposta e mancante degli adornamenti di legname, oggi rimessa insieme. Nella tavola di centro è la *Madonna della Misericordia*, in atto di accogliere sotto l'ampio manto due schiere di devoti genuflessi. Lateralmente sono i Santi Giovanni Battista, Sebastiano, Giacomo e Bernardino da Siena. Cinque storiette che facevano parte del gradino rappresentano: la deposizione di Cristo nel sepolcro-le Marie al Sepolcro-la fustigazione di Cristo-l'orazione nell'orto-e il noli me

tangere. Altra storietta col crocifisso in mezzo alla Vergine e S. Gio. Evangelista forma la parte superiore dell'ancona. Dieci piccole figure di santi fanno parte della decorazione dei pilastri. Opera preziosa di Piero della Francesca.
Si trova provvisoriamente aderente alla parete destra entrando in chiesa, mentre per l'avanti tutte le tavolette costituenti l'ancona erano state divise e collocate entro un immenso e ricchissimo altare di legno dorato, opera pregevole dei fratelli Binoni, ma inadatta a far figurare le fini e delicate pitture. Oggi, per disposizione ministeriale, le varie parti dell'antica tavola d'altare sono state ordinate secondo l'originaria struttura; però manca tutta la parte decorativa di legname che è pur necessaria per ridare il carattere alla preziosa ancona.
È abbastanza conservata; vi si nota però una certa alterazione di colorito prodotta dal tempo, dal fumo ed anche dalle vernici. C'è anche traccia di vecchi restauri.
Proprietà dello Spedale Civico.
Opera notissima, citata dal Vasari e da tutti gli storici dell'arte.
È tra le opere di Pier della Francesca una delle più mirabili per purezza di disegno, per realismo di colorito, per esuberanza di sentimento ed è da considerarsi siccome un prezioso monumento dell'arte pittorica.
Mancando di una decorazione, la quale possa far spiccare le varie parti del dipinto, meglio di quel che non possa la nuda e monotona armatura di legname liscio, l'opera stupenda perde della sua importanza. Anche l'ubicazione sua non è favorevole a farla degnamente ammirare e sarà opera degna del soggetto il collocarla, come fu già in massima deciso, in una sala del Palazzo Municipale, dove già altre opere d'arte sono raccolte» [21].

Passata l'ondata di interesse per le celebrazioni del 1892, perché sul polittico vengano prese effettive decisioni bisognerà nuovamente aspettare alcuni anni durante i quali il Ministro Ferdinando Martini farà visita a Sansepolcro, promettendo un contributo, com'è ricordato in una deliberazione di Giunta del 14 febbraio 1899, nella quale ci si propone di portare a compimento il progetto di spostamento:

«L'Ufficio regionale poi sarà richiesto senza spesa del Comune pel progetto e assistenza ai lavori facendo opportuna domanda al ministero Competente sia per quest'oggetto, sia per trasferire la Madonna dell'Ausilio, famoso capolavoro di Pier Della Francesca, dalla Chiesa dello Spedale ove ora è mal collocato, nella progettata Pinacoteca riallacciando le pratiche pel concorso pecuniario assegnato dall'ex Ministro Martini allorchè visitò il detto capolavoro» [22].

Il 29 marzo dello stesso anno il Sindaco si rivolge nuovamente all'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti, questa volta per sollecitare l'esecuzione della cornice, «della quale fu commesso dal Ministero il relativo progetto fino dal 1893» [23].

Altre carte conservate nei vari archivi consultati contengono riferimenti a un progetto della cornice; nel corso della nostra ricerca non è stato possibile, peraltro, reperirne alcuno che si riferisca al 1893, come indicato dai documenti su citati.

La questione della cornice, comunque, è considerata d'importanza tutt'altro che secondaria: la cultura storicista dominante negli ambienti romani è sensibile alla difficoltà di scegliere le linee di base: prevalentemente archiacute, alla gotica, o a tutto sesto, secondo un andamento "rinascimentale". È quanto emerge da una lettera inviata il 23 maggio 1894 dal direttore generale delle Antichità e Belle Arti, Carlo Fiorilli, all'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti della Toscana:

«Quantunque sia vero che i maestri del secolo XV spesso si valsero di cornici ai loro dipinti intagliate in stile gotico fiorito, pure sembra a questo Ministero che, nel caso speciale del Polittico di Piero della Francesca a Borgo San Sepolcro, le riquadrature dovessero assumere il carattere proprio del primo Rinascimento, almeno in gran parte. A ciò ne persuade, non solo il fatto che Pier della Francesca si valse nelle sue decorazioni di questo stile, ma anche l'osservazione diligente della fotografia che Ella si compiacque di farmi tenere. Da essa si rilevano, nei contorni delle tavole del polittico, alcuni segni, ossia i tratti del colore già ricoperti dalla cornice, i quali lasciano grandemente dubitare che essa fosse tutta di stile gotico (…)» [24].

È senza che sia eseguita alcuna cornice, del resto, che, stipulato il contratto di cessione il 30 aprile 1901, l'opera, infine, è spostata in Pinacoteca, mentre permangono aperte per alcuni mesi questioni amministrative, riguardanti l'assicurazione richiesta dalla proprietà. Una traccia delle modalità di montaggio "provvisorio" degli scomparti può forse essere individuata in una commissione all'ebanista Duilio Rangoni, che esegue

«per ordine dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti per la Toscana (…) n°4 mensole intagliate stile gotico delle misure 0,25x0,20 imballate e spedite per la sistemazione di un dipinto di Pier della Francesca nella Pinacoteca Comunale» [25].

Nel marzo 1903 un carteggio tra l'Ufficio Regionale e il Ministero ci informa circa un sopralluogo effettuato da Carocci per verificare le condizioni dei quadri della Pinacoteca, che l'ispettore trova non sempre adeguate alle necessarie istanze conservative ed espositive:

> «Non parlo del celebre polittico della *Madonna della Misericordia*, opera insigne di Pier della Francesca, che per l'importanza sua reclamerebbe una decorosa e artistica cornice, che oggi gli manca affatto» [26].

La cornice, pur necessaria, non rientra però nelle opere finanziabili dal Ministero, che, si conferma più volte, può intervenire economicamente solo per far fronte a problemi conservativi. Negli anni seguenti, vari interventi migliorativi riguardano la Pinacoteca, coinvolgendo, oltre ai tecnici comunali, l'architetto Giuseppe Castellucci e l'ispettore Odoardo Hillyer Giglioli, incaricato del riordinamento delle opere. Si fa fronte alle necessità economiche ricorrendo più volte al contributo statale, anche, nel 1912, grazie all'interessamento del direttore generale delle antichità e Belle Arti, Corrado Ricci. Solo l'anno successivo risulta, da una lettera della Soprintendenza fiorentina al Ministero, che Domenico Fiscali ha redatto una perizia di restauri alle opere esposte che riguarda anche il polittico di Piero. A tal fine, in tre riprese, il Ministero stanzia 2500 lire.

È a questo periodo che risale un progetto per la sistemazione del polittico all'interno di incorniciature architettoniche, reperito nell'Archivio della Soprintendenza di Arezzo, (**fig. 1**). Questa la *legenda*, siglata dallo stesso Fiscali:

> «Sansepolcro Pinacoteca Comunale". Cornice in legno intagliato e sagomata, dorata a fondo blé. Doratura invecchiata simile ai fondi originali del dipinto. Stando col contorno originale, qui come dall'unito lucido, molte delle sagome andrebbero direttamente a rapporto o rapportate sul vecchio dipinto dove resta ancora l'antico posto. Altre invece potrebbero essere costruite anche a parte e poi applicate dando però in questo caso poca garanzia che tutto torni segnatamente nelle ugnature poiché le singole tavole, tavolette e pilastri non risultano di eguale misura, ritengo quindi che la costruzione si debba preferirla eseguita sul posto».

Seguendo le tracce osservabili sui margini delle singole tavole, la cornice proposta nel disegno sembra adottare le considerazioni espresse da Fiorilli nel 1894: presenta uno schema neorinascimentale, corretto da due pinnacoli impostati sul frontone principale e al centro di quelli laterali. Le centine a tutto sesto, destinate ad accogliere la tavola centrale e i quattro santi più grandi – architettonicamente organizzati a due a due – sono concluse in alto da elementi lineari e non –come pure sarebbe stato geometricamente possibile – da sistemi di archetti acuti, inscritti in alto in un elemento angolare. Gli spazi di risulta alloggiano girali vegetali; le colonnine reggono capitelli corinzi. Anche ai personaggi dell'Annunciazione e ai Santi Benedetto e Francesco è destinata un'incorniciatura ad andamento rettangolare, mentre la Crocifissione è accolta da una cornice dentellata che ne ripropone semplicemente i contorni, senza accennare a soluzioni lineari che la colleghino all'insieme, in un unico perimetro esterno. Un elemento eclettico – di suggestione comunque classica – è costituito dalle terminazioni pineiformi dei pilastri laterali.

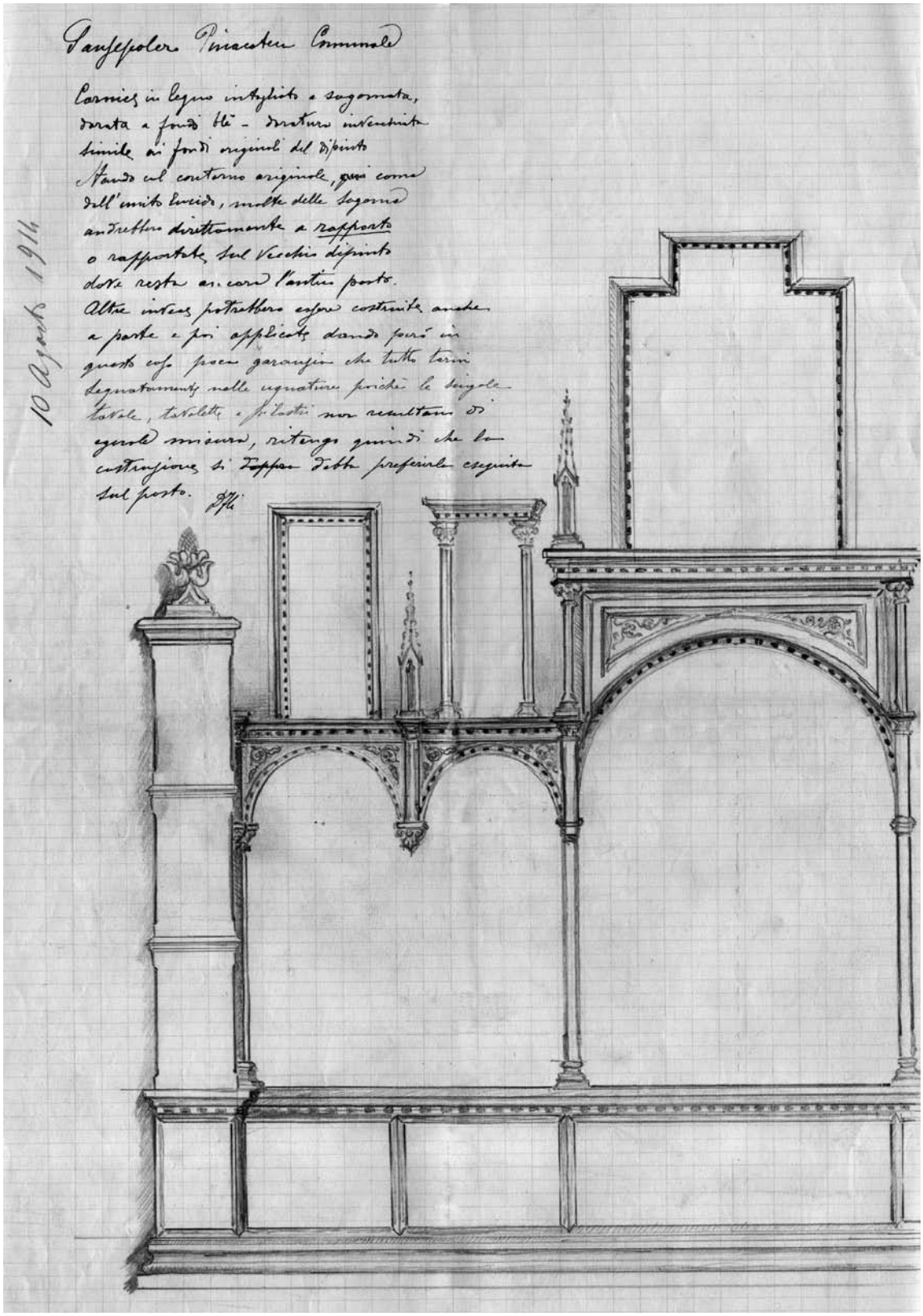
Nell'impossibilità di ottenere finanziamenti pubblici da destinare alla cornice, quest'ultima non verrà realizzata, nonostante i tentativi di Giglioli, che, il 12 marzo 1915, raccomanda al Soprintendente di intervenire personalmente per trovare finanziatori:

> «(…) Credo che la Soprintendenza potrebbe, pel tramite della Commissione di Vigilanza su i lavori della Pinacoteca, interessare pel suo definitivo ordinamento anche le persone più facoltose di Sansepolcro come i signori Buitoni e Collacchioni i quali potrebbero concorrere alle spese per la cornice da farsi al polittico con la *Madonna della Misericordia* di Piero della Francesca (…)» [27].

Evelyn Franceschi-Marini rivolge la propria autorevole attenzione alle condizioni conservative dell'opera, che, nel frattempo, sembrano essersi aggravate. Il 30 ottobre 1916 il Soprintendente, Giovanni Poggi, scrive a Domenico Fiscali:

> «La prego volersi recare a Sansepolcro per esaminare il polittico della misericordia di Piero della Francesca nella Pinacoteca Comunale. La signora Evelyn Franceschi-Marini mi ha riferito che in alcuni luoghi della predella il colore è caduto o minaccia di cadere» [28].

La segnalazione della Franceschi-Marini avvia una trattativa estenuante tra la Soprintendenza e il Fiscali: quest'ultimo è occupato in altri lavori, tra cui, ad Arezzo, il restauro della tavola vasariana



1. Disegno di una cornice per il Polittico della Misericordia, con annotazioni di Domenico Fiscali, 1912, Arezzo, Archivio della Soprintendenza BAPSAE

con le *Nozze di Ester e Assuero*, allora depositata all'Accademia Petrarca; accetta di effettuare il sopralluogo, ma ribadisce di aver già a suo tempo segnalato la necessità di intervenire sul dipinto e polemizza sugli aspetti finanziari e sui tempi dell'incarico.

Il 12 novembre 1916 relaziona a Poggi:

> «Recatomi a Sansepolcro (Arezzo) ho riesaminato il dipinto in tavola di Pier della Francesca rappresentante la *Madonna della Misericordia*. Le condizioni presenti del Polittico in parola non sono certamente migliorate dall'agosto 1913, epoca in cui fu rimessa a codesta R. Soprintendenza una mia relazione in proposito.
> Però: nel gradino sottostante (in special modo) oggi è visibilissimo che alcuni frammenti, anche di limitata importanza, sono caduti perché il retro legname si è restrinto (sic!) in se stesso per la straordinaria siccità dell'estate passata. Oggi che lo spacco centrale del sottostante gradino va lentamente a ricongiungersi per il contrario dell'atmosfera passata, alla presente; l'imprimitura dipinta forzata ad urtarsi su se stessa ai margini delle oramai avvenute rotture, si solleva e cade.
> Come ripeto, quello che è accaduto si limita in piccoli frammenti che non compromettono la parte figurativa, ma però non è da maravigliarsi (se il legname non sta fermo) che il danno si manifesti in altri punti com'è facile immaginare. La riparazione che più si adatta, sia al gradino non che al rimanente del Polittico, non varia per nulla da quelle oramai eseguite a tant'altri dipinti a Lei ben noti, quindi trovo inutile il trattenermi in proposito. La spesa complessiva del mio lavoro (dati i tempi impossibili) potrà calcolarsi in L. 500 esclusa la incorniciatura che a tale scopo conviene a me medesimo rimettersi alla saggezza di codesta Soprintendenza» [29].

Di analogo tenore è la lettera successiva, del 26 settembre 1917:

> «(…) significo alla S.V. Ill.ma che, mentre per conto mio sarei disposto a recarmi a Sansepolcro per eseguire in quella pinacoteca il lavoro di riparazione del dipinto di Pier della Francesca rappresentante la *Madonna della Misericordia*, lavoro periziato l'8 agosto 1913 con la spesa approssimativa di lire 600, non so se oggi -dato il tremendo stato di cose, che tutto è raddoppiato e triplicato di costo, si possa oggi eseguire quel lavoro periziato quattro anni fa per le stesse lire 600. Forse potrebbe effettuarsi, quando oggi si trattasse del mio esclusivo lavoro escludendo affatto la spesa di falegname e doratore.
> Il mio lavoro occuperà dai quaranta ai cinquanta giorni e credo che il compenso sia giustificato. Però come ebbi ad avvertirla con la mia ultima cartolina, sono ora già stati innalzati i palchi per la riparazione della gran tavola del Vasari "La Cena d'Assuero" in questa R. Accademia Petrarca (…).
> Se Ella non avesse nulla in contrario sarebbe cosa prodigiosa ch'io tirassi a termine questo lavoro oramai incominciato; e dopo andare a Sansepolcro» [30].

Tra le due lettere precedenti è intervenuto un fatto di rilievo: il terremoto del 26 aprile 1917, che, pur senza causare danni rilevanti alle opere, comporterà interventi negli ambienti della Pinacoteca, e impedirà, nell'immediato – e a quanto oggi si sappia, per sempre [31] – l'esecuzione degli interventi proposti dal Fiscali, il quale, comunque, sarà incaricato di un intervento per "riparare" i danni subiti dalla *Resurrezione* [32]. Più che a una singola stagione secca, il distacco di frammenti di preparazione e i movimenti nel supporto ligneo si possono supporre collegati al notevole cambiamento nelle condizioni termo igrometriche, specie se si rammenti l'umidità segnalata dai documenti all'interno della chiesa della Misericordia.

Data l'estrema limitatezza degli interventi effettuati dal Parrini, espressamente prescritta, abbiamo visto, dall'Amministrazione di tutela, all'epoca delle osservazioni del Fiscali dovevano permanere gli elementi di degrado annotati nelle relazioni ottocentesche, comprese le alterazioni cromatiche, le verniciature e i segni di "vecchi restauri". Inoltre, lungo i contorni dei vari scomparti, dovevano essere ancora ben visibili i segni, oggi in parte intuibili, delle antiche incorniciature, cui fa riferimento nel 1892 la lettera di Fiorilli e, qundici anni più tardi, l'annotazione del Fiscali sul citato progetto per la cornice.

[1] E. Battisti, *Piero della Francesca*, Milano, 1971, II, pp. 10-17.

[2] Soprintendenza BAPSAE di Arezzo, *Indagine preliminare all'elaborazione del progetto di restauro dell'altare di S. Maria della Misericordia*, a cura di S. Crudele, M. Meozzi, S. de Beer, N. Carletti, A. Cerabona, 2003, con bibliografia precedente, relazione dattiloscritta, Arezzo, Soprintendenza PSAE. È opportuno segnalare come, nel corso delle verifiche compiute non sia emerso alcun documento che attesti lo spostamento – pur momentaneo – delle parti del polittico dalla chiesa dell'ospedale a quella di San Rocco, citato in varie pubblicazioni, tra cui lo stesso catalogo del Museo Civico: cfr. *Il Museo Civico di Sansepolcro*, a cura di A. M. Maetzke-D. Galoppi Nappini, Firenze, 1988, p. 31.

[3] E. Verrazzani, *Il Museo Civico di Sansepolcro nel costume cittadino: da piccola raccolta d'arte all'inaugurazione come istituzione comunale*, Firenze, 2009.

[4] Battisti, *Piero della Francesca* … cit., p. 10.

[5] Per la documentazione, conservata all'archivio vescovile di Sansepolcro, si veda il saggio di F. Dabell in questo volume. La presenza di una tenda è documentata dalle visite pastorali del Seicento (1639, 1649); gli sportelli di legno, con chiavistello, sono citati in quella del 1751.

[6] L. Lanzi, *Viaggio del 1783 per la Toscana Superiore, per l'Umbria, per la Marca, per la Romagna, pittori veduti: antichità trovateci*, a cura di C. Costanzi, Venezia, 2003, p. 56.

[7] ASCS, Fondo Compagnia Santa Maria della Misericordia, Inventari del 1824 e del 1836. Gli Inventari riportano misure di alcuni degli scomparti che lo stesso Battisti prende in esame rilevandone la non corrispondenza con lo stato attuale. La questione è affrontata – e risolta – in questo volume.

[8] Cfr. il saggio di C. Castelli e A. Gori in questo volume.

[9] A. Tafi, *Immagine di Borgo San Sepolcro*, Cortona, 1994, p. 398.

[10] ACS, AABBAA, Div. XII, 1898-1907, B. 252, fasc. 20. Su Tricca, cfr. S. Bietoletti, *Angiolo Tricca caricaturista*, in *Arte in terra d'Arezzo. L'Ottocento*, a cura di L. Fornasari-A. Giannotti, Firenze, 2006, pp.183-194; M. Alessio-S. Bietoletti, *Angiolo Tricca "che degli antichi artisti paesani ebbe le virtù feconde"*, in *Angiolo Tricca e la caricatura toscana dell'ottocento*, Firenze, 1993, pp. 11-29: 22 e ss. Più in generale, sulla cultura antiquaria, cfr. il bel saggio di L. Bassignana, *Mercanti e "falsari" tra la Valtiberina e Firenze*, in *Arte in terra d'Arezzo* … cit., pp. 195-212.

[11] Lettera del 19 maggio 1883: ACS, AABBAA, Div. XII, 1898-1907, B.252, fasc. 20.

[12] *Ibidem*; ACS, verbale della Deliberazione di Giunta del 19 luglio 1883 e lettera del sindaco al prefetto del 20 luglio 1883: cfr. Verrazzani, *Il Museo Civico di Sansepolcro* … cit., Appendice Documentaria.

[13] ACS, lettera del 20 luglio 1883, cfr. nota precedente.

[14] ACS, AABBAA, Div. XII, 1898-1907, B. 252, fasc. 20, lettera del 22 agosto 1892.

[15] *Ivi*, lettera del 29 agosto 1892. Dell'intervento di Parrini dà notizia «Arte e Storia» del 25 dicembre 1892 (anno XI, 29), p. 232.

[16] Lettera del prefetto al ministro, 5 settembre 1892, ACS, AABBAA, Div. XII, 1898-1907, B. 252, fasc. 20; Delibera del Consiglio Comunale del 3 agosto 1892, ACS, in Verrazzani, *Il Museo Civico di Sansepolcro* … cit., p. 53 e Appendice Documentaria.

[17] Deliberazione del Consiglio del 7 ottobre 1892, in Verrazzani, *Il Museo Civico di Sansepolcro* … cit., Appendice Documentaria.

[18] ACS, AABBAA, AABBAA, Div. XII, 1898-1907, B. 252, fasc. 20.

[19] ACS, Deliberazione della Giunta del 9 febbraio 1893: cfr. Verrazzani, *Il Museo Civico di Sansepolcro* … cit., Appendice Documentaria.

[20] Sul Polittico di Sant'Antonio cfr. Battisti, *Piero della Francesca* … cit., II, pp. 71-79 e *Il Polittico di Sant'Antonio*, catalogo della mostra (Perugia, 1993) a cura di V. Garibaldi, Perugia, 1993.

[21] Riguardo alle ridipinture citate nella relazione, in «Archivio Storico dell'Arte», V (1892), p. 297, nelle notizie miscellanee, si legge: «L'architetto comm. Del Moro sta studiando il modo di ricomporre la grande ancona di Piero della Francesca esistente in quell'Ospedale, le cui parti furono divise e inquadrate in pesanti cornici barocche. Sarà utile anche che si studi di riparare quel monumento pittorico, guasto da nefandi ritocchi».

[22] ACS, Deliberazione della Giunta del 14 febbraio 1899: cfr. Verrazzani, *Il Museo Civico di Sansepolcro* … cit., Appendice Documentaria.

[23] Archivio Soprintendenza BAPSAE di Arezzo, B86.

[24] ACS, AABBAA, Div. XII, 1898-1907, B. 252, fasc. 20. Sulla questione delle "cornici" nelle opere di Piero, cfr. C. Gardner von Teuffel, *La collocazione originale e la struttura del polittico*, in *Il Polittico di Sant'Antonio* … cit., pp. 89-92 e *infra*.

[25] Archivio Soprintendenza BAPSAE di Arezzo, B86.

[26] *Ibidem*.

[27] *Ibidem*.

[28] Archivio Soprintendenza BAPSAE di Arezzo, B86.

[29] *Ibidem*.

[30] *Ibidem*.

[31] S. Rinaldi, *I Fiscali, riparatori di dipinti. Vicende e concezione del restauro tra Ottocento e Novecento*, Roma, 1998.

[32] *Ivi*, p. 52.

La chiesa e l'oratorio dell'ospedale della Misericordia: due ambienti per il polittico di Piero della Francesca

Andrea Gori

Le notizie sulla prima localizzazione della confraternita sono piuttosto controverse; la data di fondazione dell'ospedale è testimoniata dall'iscrizione gotica sull'architrave di una porta ancora oggi conservata all'interno della ex struttura ospedaliera, sicuramente in una collocazione non originaria[1]. L'iscrizione reca la data 1384. La confraternita, in epoche diverse, documenta tra le proprie pertinenze una chiesa, un oratorio e un ospedale.

Le vicende del polittico si legano, come sappiamo, anche alle trasformazioni che la chiesa o l'oratorio subiscono nel corso dei secoli.

Nel primo periodo, dalla fondazione a quasi tutto il Cinquecento, non si hanno notizie certe riguardo l'ubicazione della chiesa all'interno del tessuto urbano di Sansepolcro. Gli storici, nel tempo, hanno formulato varie ipotesi sulle eventuali diverse localizzazioni dell'oratorio della compagnia, dando luogo a supposizioni spesso errate a causa di una scorretta interpretazione dei documenti storici.

Le notizie di questo periodo sono molto frammentarie e in alcuni casi contraddittorie. Inoltre le informazioni relative all'oratorio si legano saldamente a quelle inerenti i cambiamenti del tessuto urbano e l'evolversi della situazione storica. Per esempio è necessario tenere presenti le variazioni apportate nel tempo alle cinte murarie della città di Sansepolcro, oppure, fattore certamente di primo piano, i frequenti terremoti che flagellarono la città e che procurarono importanti devastazioni che, tra le altre cose, diedero luogo a inevitabili modifiche all'edificato esistente.

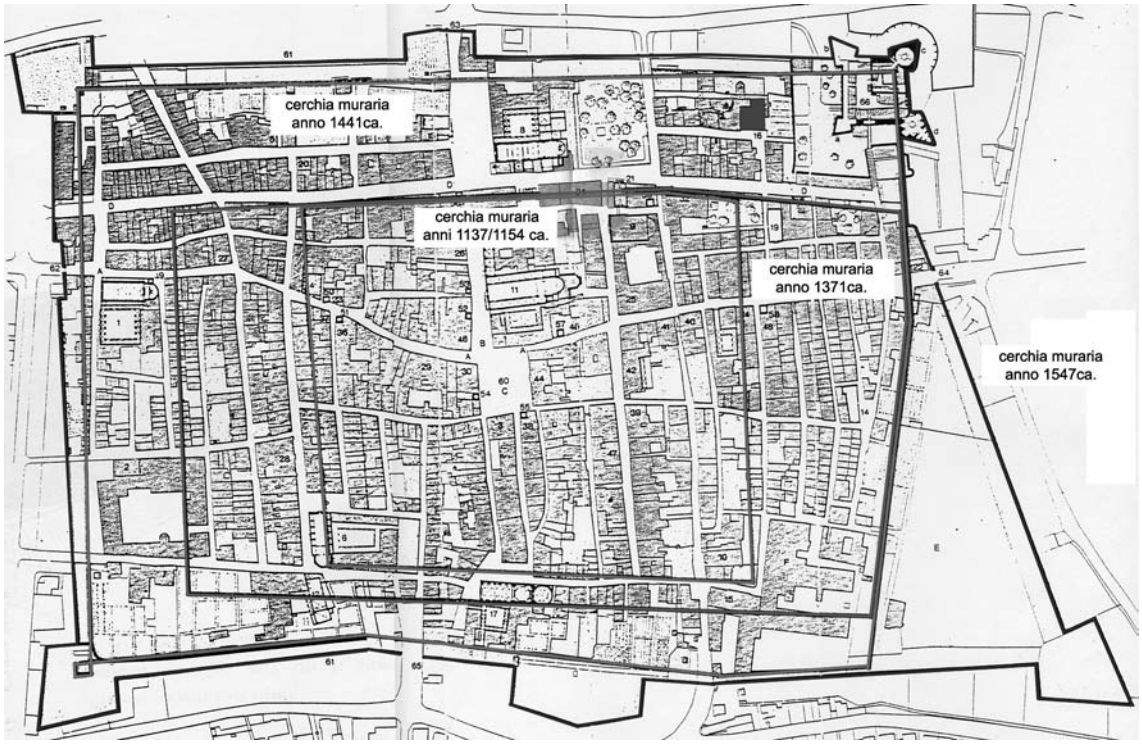
Ricostruendo le cinte murarie[2] (**fig. 1**) possiamo vedere che la fascia di terreno dove si trova oggi la chiesa con il relativo oratorio della Misericordia, la cui posizione è sicuramente riferibile alle condizioni presenti nel corso del Cinquecento, in quanto testimoniata da una mappa datata 1596 (**fig. 2**), è una zona racchiusa tra le cinte murarie che risalgono al periodo compreso tra il 1371 e il 1441 nella quale, nel corso degli anni, vanno ad insediarsi diversi ordini monastici.

Nel 1441 i Padri Minori di San Francesco fabbricano il loro convento [3] e nel 1518 [4] la nascente compagnia di Santa Maria delle Grazie ottiene il sito per la realizzazione della propria sede. Si tratta quindi di un terreno che fu in parte libero, anche per molti anni (1441-1518), all'interno del tessuto e del sistema difensivo della città.

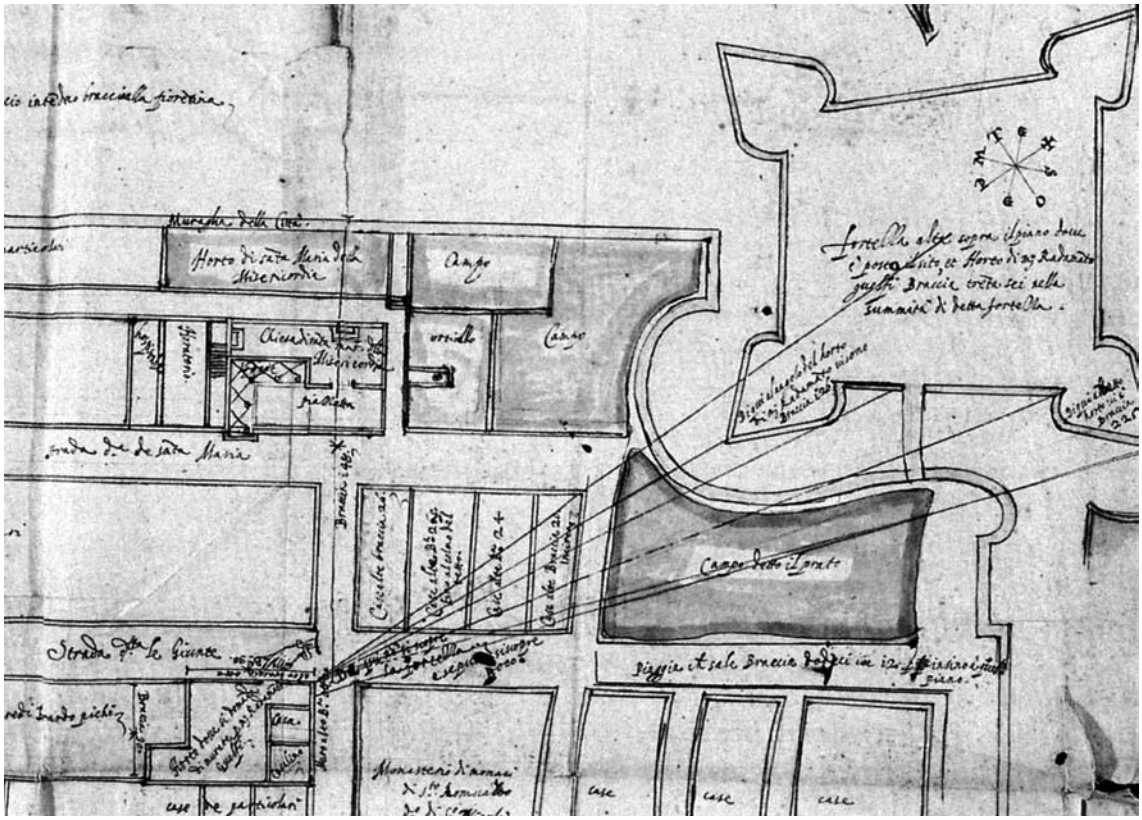
Anche in altre zone della città che ricadono nella stessa fascia si insediano alcuni ordini religiosi presso strutture già disponibili; nella zona sud della città, ad esempio, nel 1530 [5] si stabiliscono in un sito già esistente i frati Minori Osservanti, dando vita alla chiesa di Santa Maria Maddalena con il relativo convento. Il sito per altro era stato dal 1341 [6] la sede della compagnia di Santa Maria Maddalena, fondata nel 1334 [7]. Ma già in precedenza la chiesa di San Niccolò viene demolita e ricostruita nella sede attuale nel 1371 [8] all'interno del disegno di riorganizzazione delle strutture difensive, e nello stesso anno i Servi di Maria ottengono l'autorizzazione al trasferimento all'interno delle mura del loro convento e della loro chiesa, che verrà consacrata nella sede attuale nel 1382.

Il sistema difensivo viene migliorato nel 1441 sotto la Signoria di Firenze con la realizzazione di fossati e rocche e con l'innalzamento delle stesse mura. Molti altri lavori interesseranno la zona di edificazione dell'oratorio e dell'ospedale: nel 1447, nel 1448, nel 1500, nel 1529, per arrivare al 1547 con l'inizio delle operazioni per la realizzazione della fortezza con i relativi baluardi, lavori che dureranno fino a tutto il 1563.

Si può quindi ritenere che la localizzazione dell'oratorio sia rimasta invariata nei secoli, malgrado le modifiche alla struttura dell'immobile avvenute nel corso del tempo.



1. Ricostruzione grafica delle cinte murarie di Sansepolcro elaborata sulla base dei rilievi catastali dell'edificato urbano, con individuazione della localizzazione della chiesa della Madonna della Misericordia (disegno di Andrea Gori)



2. Planimetria della zona nord-est del Borgo allegata ad una domanda di costruzione di una casa in via delle Giunte, 1596. ASF, *Capitani di Parte Guelfa*, numeri neri, 766, n. 154

Non sono registrabili documenti grafici risalenti al primo periodo; esistono altresì alcune descrizioni parziali dei lavori effettuati sul complesso o di alcuni elementi che vengono riferiti a strutture esistenti.

Nel 1445 i rappresentanti della compagnia commissionano a Piero della Francesca il polittico per l'altare maggiore del loro oratorio, che avrebbe dovuto riportare immagini, figure e ornamenti conformi al preesistente altare dell'oratorio della compagnia [9], riferendosi quindi a un oratorio con un altare, e non a una chiesa come molte volte invece viene riportato. Il polittico avrebbe dovuto essere completato entro il 1448.

Più probabilmente invece data di possibile consegna[10] fu il 1454-1455, momento in cui il polittico, se pur finito, non viene collocato nell'altare; comunque da subito ne viene riconosciuta l'importanza tanto da essere preso già a modello da Lorentino d'Arezzo per un affresco in una cappella in San Francesco di Arezzo, eseguito prima del 1463.

Alcuni lavori di ampliamento o modifica ai locali della confraternita vengono realizzati tra il 1458 e il 1460; questi lavori sono forse da mettere in relazione con quelli che vengono fatti alle fortificazioni, alla rocca e per la costruzione del bastione del Riccio in prossimità della Porta del Castello (1447-1448).

In occasione del congresso di Mantova, Pio II viene raggiunto a Siena, tra il 31 gennaio e il 10 settembre del 1460, da una delegazione della compagnia che richiedeva un'indulgenza per la chiesa definendola «quanto più grande e meglio si po» [11]. Viene così concessa un'indulgenza di quaranta giorni che è testimoniata ancora oggi da una lapide in cui è leggibile la data 1460 o 1461.

Dai documenti noti e dall'indulgenza concessa per le festività in onore della Madonna viene ritenuto che il polittico sia stato collocato nell'altare maggiore nel marzo 1461 o in occasione della festa dell'Annunciazione del 1462. Alcuni lavori alle strutture della chiesa sono documentati tra il 1470, relativamente alla realizzazione di una cappella del Gonfalone, edificata probabilmente per accogliere il polittico di Piero della Francesca, e il 1485, con lavori alla piazza e al loggiato [12]; nello stesso periodo vengono commissionate anche opere per l'abbellimento della chiesa; per esempio nel 1478 abbiamo testimonianza di un pagamento effettuato a Piero per la realizzazione di un affresco, oggi andato perduto, ma descritto fino al 1874 [13].

Una prima descrizione dei lavori che interessano le strutture della confraternita risalgono al 1485: i documenti riportano una precisa descrizione delle opere che dovranno essere realizzate e l'indicazione delle maestranze a cui si sarebbe dovuta affidarne la realizzazione [14].

Dai primi anni del Cinquecento, i documenti sui lavori fatti all'interno delle strutture dell'oratorio e dell'ospedale aumentano e forniscono ulteriori elementi per la ricostruzione degli ambienti [15]. La chiesa subisce diverse modifiche interne per lo più in un'ottica di abbellimento: vengono aggiunte le spalliere in legno, la cortina a protezione dell'altare e altre opere d'arte. Nel 1516, si ha notizia della realizzazione di una nuova cappella del Gonfalone «verso le cerchie con tribuna e volta di sopra di largezza che va da laltare drento del muro» [16], arricchita successivamente da un tabernacolo in legno, da capitelli dorati, e da un fregio. Altri lavori riguardano anche gli ambienti dell'ospedale dove vengono effettuate opere di riparazione dei solai, delle coperture, dei pavimenti e delle finestre.

La chiesa, in questo momento, si presenta con una struttura semplice; linearità per altro molto frequente nell'edificato delle compagnie: si trattava spesso di un vano unico coperto con capriate a vista che frequentemente subiva, nel corso del tempo, modifiche, quali la realizzazione di soffitti voltati o piani anche con materiali diversi [17]. Ne costituiscono due esempi la chiesa di Santa Maria delle Grazie e la chiesa di Santa Maria Maddalena.

Nel secondo decennio del cinquecento, si mette mano alla ristrutturazione profonda della chiesa e di tutto il complesso. Questi lavori erano ancora una volta legati a interventi effettuati sull'area circostante (come le opere realizzate sulla fortezza o le modifiche apportate alle mura cittadine) piuttosto che connessi alle necessità della compagnia.

In tale circostanza i lavori previsti sono talmente rilevanti per la chiesa da comportare prima di tutto l'urgenza di allontanare il tabernacolo dagli ambienti sottoposti alle operazioni, malgrado esso fosse tanto venerato dai fedeli [18]. La chiesa venne coperta con una volta e venne realizzata una nuova porta, probabilmente quella di accesso. Dopo le modifiche alla struttura ospedaliera del 1789, questa porta venne spostata nel vicino oratorio e utilizzata come porta di ingresso al nuovo ambiente. Successivamente, con l'abbandono della struttura ospedaliera, avvenuto attorno al 1977, la porta lignea venne depositata al Museo Civico per permetterne la conservazione (**fig. 3**).

3. Portone in legno di noce, ex chiesa della Misericordia, prima metà sec. XVI, cm 338x205, formelle intagliate raffiguranti l'Annunciazione, in deposito presso il Museo Civico di Sansepolcro

Nel 1550 Cosimo, signore di Firenze, nel conflitto tra i francesi a fianco del Papa e gli spagnoli, sentendosi da questi minacciato, decide di fortificare le sue città, tra cui anche Sansepolcro, e all'interno del disegno di riorganizzazione delle fortificazioni fu deciso l'abbattimento dei borghetti che col passare degli anni si erano formati al di fuori delle mura. Fra gli altri edifici esaminati doveva essere abbattuta anche la chiesa di Santa Maria della Misericordia vicino alla fortezza [19]. È grazie a un documento del 1552 che si può affermare che i lavori, da questo momento, riguardano soprattutto gli ambienti dell'ospedale, questi probabilmente si sviluppavano nelle aree interessate dalle opere eseguite per le nuove fortificazioni della città o da quelli per l'ampliamento della fortezza, come testimoniato dai documenti che attestano le operazioni a tutto il 1563 [20] («Memoria che Lorenzo di Jacopo di Laudino si obbliga e convenne con il priore di levare i sassi e parte di ogni sorte e guastare tutti i muri eccetto che l'ultime mura de la ciocha cioè li muri de la nostra ruina di Santa Maria, de la chiesa e Sagrestia e horatorio e i sassi portarli al baluardo a sue spese e darci la metà del guadagno») [21].

È con la visita apostolica del 1583 che si ottiene una prima descrizione della chiesa: «è una buona costruzione, con l'altare ben ornato, […]. Attiguo alla chiesa c'è l'oratorio, dove si radunano i confratelli […]» [22]. Da questa testimonianza si evince, dunque, la presenza di due ambienti: la chiesa, con il suo altare, e l'oratorio. Non viene fatto nessun riferimento al polittico, anche se si suppone che fosse ancora sull'altare, proprio perché non ne viene registrata l'assenza, [23] come giustamente fa notare Agnoletti nella sua relazione, anche se non si ha notizia del rientro del tabernacolo dal Duomo.

Nella stessa visita, mons. Peruzzi si reca anche all'ospedale: «Esso è formato di due vani, uno al piano terra e uno al piano primo. A piano terra vi sono 10 letti muniti del necessario. La stanza è ben messa, con pareti intonacate e imbiancate. Qui vengono accolti gli uomini ammalati o pellegrini poveri. Le donne trovano rifugio al primo piano, anch'esso ben sistemato e fornito di 4 letti completi per pellegrine o ammalate, sia di città che forestiere» [24]. Si tratta degli spazi della confraternita dopo i lavori di metà Cinquecento che hanno interessato l'area edificata.

Nella visita successiva, risalente al 1593, gli unici riferimenti spaziali agli ambienti ci riportano il numero degli altari: due, uno del Crocifisso (con un'allusione, forse, all'opera commissionata nel 1523) e uno della Madonna (questo, invece, il probabile richiamo al polittico in argomento) entrambi «decentemente ornati» [25].

Notizie certe sugli spazi della chiesa si hanno per la prima volta grazie ad una planimetria allegata ad una domanda di lavori da effettuare in via delle Giunte, datata 1596. La situazione è quella descritta qualche anno prima nella visita pastorale del 1593, e può essere ricondotta alla descrizione dei lavori risalenti al 1485. Come era stato notato nella tesi già richiamata nelle note precedenti [26], la riduzione del numero delle colonne potrebbe essere determinata dall'inglobamento di alcune campate del portico all'interno dello spazio della chiesa.

Dalla planimetria è ben evidente che la chiesa era situata nella parte nord dell'isolato e si sviluppava parallelamente alle mura della città; vi si accedeva da una piazzetta delimitata su di un lato da un portico e sugli altri due lati da un muro di cinta. Dunque, una situazione completamente diversa da quella attuale.

Questa condizione, in realtà, non dovette durare molto tempo, tanto che nel 1604 l'architetto

fiorentino Gerardo Mechini lavorando a Sansepolcro per il Granduca nel recupero di edifici danneggiati e nella costruzione di altri edifici, ebbe ad occuparsi anche delle rovine della chiesa di Santa Maria, rovine che già nel 1601 erano state utilizzate per la realizzazione dell'ospedale della Fraternita di San Bartolomeo [27]. Riportano le fonti documentarie: «Anni addietro è stata gettata a terra "per servizio della fortezza" […] "che era capace" annesso v'era un piccolo ospedale che i confratelli hanno sistemato a chiesa, ma essendo essi in numero di 450, hanno assoluto bisogno di costruire una nuova capace chiesa (braccia 18x40) occupando una piazzetta limitrofa» [28].

Successivamente a questa situazione viene messo mano ai lavori sulla chiesa e nel 1605, vista la cifra modesta della quale dispone la compagnia e la necessità di non pregiudicare i lavori alla fortezza, si stabilisce di lavorare sull'esistente, cercando di risanare le strutture già presenti.

Nel maggio 1607, la chiesa è ancora «su puntelli» tanto che, in una relazione il Mechini riporta che «è in pericolo di rovina» e «non si puole restaurare ma bisognia getarla in terra e rifare le sue mura […] tutti di detta fraternita desiderano di achrescerla e tirarla innanzi verso la strada, onde verrà intrapreso una lor piazza che vi è innanzi» [29].

Ancora descrivendo il suo intervento:

> «con il pigliare il sito d'una piazzetta et allungare l'oratorio che è davanti a detta chiesa fino alla strada dove arriverà la chiesa nuova, che farebbe brutto vedere se restassi indietro, et perderebbe di lume. Ha fatto un disegno con certa loggetta che oltre all'abbellimento apporterà gran comodità all'hospitale che ci è accanto a quello delli huomini come a quello delle donne, con far certa scala et con avanzare certo sito per una sacrestia che non c'è di presente, come per la pianta che si manda con il referto che dichiara e specifica tutto quello che bisogna fare. Et dice che l'altezza della chiesa non può pregiudicare alla fortezza che resta assai superiore, et si spenderà in tutte le cose da lui disegnate circa mille scudi. Il Mag.to sarebbe facile a approvare il referto et il disegno di Gherardo» [30].

La previsione era dunque quella di costruire una chiesa più grande (braccia 18x40), con un oratorio vicino e una sacrestia, occupando tutto lo spazio delle strutture precedenti e della piazzetta, e prevedendo un portico e delle scale di accesso alle strutture ospedaliere da non modificare. Quindi, tra l'agosto e il settembre del 1607, la costruzione della chiesa e dell'oratorio viene autorizzata con la raccomandazione «che si proceda mano a mano cominciando dalla chiesa» [31].

Poco dopo l'inizio dei lavori, nel 1608, viene proposta l'eliminazione del portico; modifica che verrà accettata dai Magistrati dei nove e che determinerà la costruzione degli spazi per come li conosciamo. L'edificazione procede abbastanza velocemente tanto che, nell'ottobre del 1609 viene incaricato il cancelliere Angelo Guielfi della misurazione di «tutte le muraglie fatte sopra terra, alla fabbrica di S. Maria della Misericordia […] e delle pietre conce dei quattro pilastri della facciata» [32]. In quel momento, quindi, i lavori sulle strutture della chiesa erano in fase di completamento, tanto che già il 17 maggio 1615 viene commissionato il cotto necessario alla fabbricazione della pavimentazione della chiesa. I lavori sarebbero dovuti terminare di lì a poco per consentire la ricollocazione delle opere al loro posto, anche se, in realtà, non si registrano notizie sicure riguardanti la riapertura della nuova chiesa.

La visita pastorale del 1629, però, ci restituisce una descrizione completa sia dei nuovi ambienti che delle opere contenute al loro interno, si descrivono le pertinenze come "in ordine". I due locali sono entrambi a navata unica, coperti da una volta; sull'altare maggiore della chiesa, è collocato il polittico che risulterebbe ancora integro nella sua costruzione originale con cornici dorate e dipinte; nell'adiacente oratorio si trova sull'altare una tela con cornice, dipinta con l'immagine della *Madonna della Misericordia* [33].

Questa testimonianza è molto importante in quanto descrive una situazione mutata rispetto a quella originale, relativamente al complesso edilizio, ma non riguardo il polittico che, invece, viene descritto, se pur brevemente, nella sua struttura originaria.

Dunque, l'opera, anche nella chiesa seicentesca, venne ricollocata sull'altare maggiore, nella parete di fondo.

Nella visita del 1629 viene fatto riferimento anche ad una donazione, del 1613, a favore della confraternita da parte di Bernardino Putrella [34] per la realizzazione di una cappella. Alcuni storici fanno risalire a questa donazione il progetto di smembramento del polittico di Piero. In realtà è opportuno ricordare che la nuova disposizione, caratterizzata dalla frammentazione dell'opera, potrebbe essere legata invece ai nuovi metodi di predicazione che prediligevano la concentrazione dei fedeli verso un unico fulcro devozionale, contraddistinto da grandi strutture capaci di attirare l'attenzione dei

presenti. Questo, per altro, corrispondeva anche al gusto artistico del momento, che privilegiava le dimensioni imponenti.

Infatti di lì a poco verrà dato incarico per la realizzazione della macchina d'altare che avrebbe dovuto ospitare le tavole del Polittico della Misericordia; nella visita pastorale del 1635 il mons. Zanobi descrive una grande macchina d'altare che occupa tutta la parete di fondo della chiesa, utilizzata per l'esposizione del Santissimo Sacramento, e che contiene l'immagine della Madonna dipinta da Piero della Francesca [35].

Dalla stessa descrizione si apprende che gli altari sono due, posti lateralmente, uno già esistente del Crocifisso e uno in onore di San Giovanni Battista.

La realizzazione della macchina d'altare in legno intagliato e dorato viene attribuita ai fratelli Binoni dalla storiografia locale: «La chiesa dello Spedale possiede un tabernacolo di legno intagliato dai fratelli Binoni all'altar maggiore, un dipinto in tavola, che rappresenta la Madonna della Misericordia» [36]. I Binoni erano autorevoli rappresentanti di quella importante tradizione della lavorazione del legno a Sansepolcro, testimoniata anche dalla presenza di molte loro opere poste all'interno degli edifici della città, come l'altare della chiesa di San Rocco, il soffitto della chiesa di Santa Maria delle Grazie, o il soffitto della chiesa di Santa Maria Maddalena. I loro manufatti sono accomunati da un repertorio formale e stilistico che, nel caso della struttura del polittico, è utile per arrivare a ipotizzare la ricostruzione dimensionale del nostro altare.

È documentato l'affidamento nel 1634 [37] ai fratelli Orazio e Giovanni Binoni, da parte della compagnia del Santissimo Crocifisso, dei lavori per la costruzione di una "cappella" della Pietà nella chiesa di San Rocco; si tratta della struttura che occupa attualmente la parete di fondo della chiesa (**fig. 4**). Siamo di fronte a un'opera simile a quella di cui ci stiamo occupando.

Grazie a tutte queste indicazioni (la collocazione nella chiesa descritta nella visita pastorale, il confronto con realizzazioni similari, ecc.), oltre agli elementi che sono emersi durante il restauro [38] dell'imponente macchina d'altare, è possibile oggi fare delle ipotesi di ricostruzione della struttura originale [39] certamente più attendibili rispetto alle precedenti, proprio grazie alla maggior quantità di dati disponibili.

Innanzitutto è bene specificare che la "macchina" è stata concepita sin dall'inizio per ospitare tutte le parti dipinte del polittico, purtroppo prevedendone la separazione.

4. Sansepolcro, chiesa di San Rocco, l'altare della chiesa realizzato dai fratelli Binoni nel 1634

Nella maggioranza dei casi le singole parti del polittico, quando vennero inserite all'interno della struttura – ne è un esempio la tavola centrale – non vennero tagliate lungo il contorno della porzione che poi verrà resa visibile, ma furono lasciate integre e nascoste dagli elementi della struttura stessa. Solo la Crocifissione risulta tagliata nella parte alta, per essere inserita nella cimasa dell'altare.

Doveva essere una struttura molto simile alla macchina d'altare realizzata nella chiesa di San Rocco, con una parte centrale destinata alla tavola con la Madonna e le due parti laterali che dovevano ospitare le tavole con i quattro Santi, due per lato. Non è possibile ricostruire la collocazione di alcune porzioni del polittico, in particolar modo dei pilastri laterali e delle tavole che compongono il registro superiore. Ma certo si trattava di una macchina davvero grandiosa che attirava e concentrava l'attenzione dei fedeli verso l'altare.

La situazione rimane immutata per diversi anni; nel tempo aumenta la devozione verso l'immagine della Madonna, le visite pastorali non ci forniscono particolari indicazioni ad eccezione del posizionamento nel 1649 [40] di un sipario in seta che nasconde l'immagine della Madonna sostituito poi da sportelli lignei dipinti, segnalati nella visita pastorale del 1751 [41].

Tutto rimane immutato fino al 1789: la chiesa seicentesca, a vano unico, con copertura a volta, l'altare maggiore che occupa completamente la parete di fondo, comprendente al suo interno le tavole del polittico, i due altari laterali (del Crocifisso e di San Giovanni Decollato), il vicino oratorio di dimensio-

5. Chiesa della Misericordia, la nicchia rinvenuta nella parete sinistra

6. L'altare seicentesco nella collocazione dopo il 1789 in una foto poco dopo la chiusura della chiesa

ni minori della chiesa, anch'esso coperto da una volta con un altare con l'immagine della Madonna [42].

Durante i recenti lavori di restauro sulle strutture murarie della chiesa, è stata riportata alla luce una nicchia, posta sul lato sinistro, già individuata nei precedenti saggi, con decorazioni in stucco a volute e raggiera in oro su fondo blu, che definiscono uno spazio a forma di croce [43] (**fig. 5**).

Alla serie di forti terremoti che si abbatterono su Sansepolcro tra il 1781 e il 1798, si lega la necessità di aumentare gli spazi ospedalieri, anche per le mutate esigenze sanitarie. Nel 1789 [44], dopo il terremoto del 30 settembre, la necessità di reperire nuovi spazi condusse alla decisione di trasformare la navata della chiesa in corsia di ospedale. Per fare questo fu realizzata una volta all'interno della navata della chiesa, così da portare il nuovo spazio alla stessa quota degli altri ambienti ospedalieri.

Vengono quindi ottenuti due ambienti, uno inferiore, adibito a magazzino, e uno superiore, utilizzato come corsia dell'ospedale. Non si interviene sulla copertura della chiesa che rimane voltata, ma solo sulla facciata posteriore, con l'apertura di finestre, e su quella d'ingresso, eliminando il portone cinquecentesco ed aprendo una finestra con balcone che modifica completamente l'aspetto originario della facciata della chiesa.

Il vicino ambiente utilizzato come oratorio dalla confraternita viene trasformato in chiesa destinata sia ai fedeli che alla compagnia; in questa trasformazione lo spazio viene ridotto nella sua lunghezza, ricavando un ambiente su due livelli. Il piano dell'oratorio viene utilizzato come sacrestia e il piano superiore come ambiente di servizio e di collegamento tra la vecchia struttura ospedaliera e la nuova corsia dell'ospedale, ricavata nello spazio della chiesa. Prima della realizzazione di queste strutture murarie, l'altare maggiore viene smontato, ridotto in alcune delle sue parti e trasferito nel vicino oratorio, che diviene chiesa aperta al pubblico [45] (**fig. 6**).

In seguito a questa trasformazione l'altare dei Binoni viene sottoposto a notevoli modifiche: soprattutto viene ridimensionato nella larghezza a causa delle diverse dimensioni spaziali dell'oratorio; di conseguenza anche le tavole smembrate del polittico subiscono una nuova distribuzione all'interno della macchina d'altare. In particolar modo vengono eliminate le due parti laterali dell'altare che dovevano contenere le tavole del primo regi-

stro. Queste, nella nuova distribuzione, vengono inserite in basso, sotto l'edicola che contiene l'immagine della Madonna.

A seguito dello spostamento e della creazione di una struttura ospedaliera sempre più importante, anche in virtù dei cambiamenti della situazione politica e sociale, le due istituzioni, ospedale e compagnia, prendono strade diverse. L'istituzione ospedaliera si rafforzerà sempre più ampliandosi anche grazie alla fusione nel 1833 con la compagnia di San Bartolomeo che determinerà la nascita degli Spedali Riuniti [46], che rimarranno in questa sede fino al 1977.

La chiesa nella sua nuova sistemazione rimarrà immutata fino al 1892, pur alternando periodi di grande frequentazione da parte dei fedeli a periodi di abbandono.

La prima descrizione della distribuzione delle tavole del polittico all'interno della macchina d'altare risale ad un inventario del 31 agosto 1824 che lo descrive così:

> «nelle basi dei quattro pilastri: a sinistra la scena dell'apparizione di Gesù alla Maddalena e la visita al sepolcro, a destra la flagellazione e l'orazione nell'orto; sopra i capitelli stavano due angeli in legno dorato a basso rilievo. Nel frontespizio la Crocifissione con Maria e Giovanni, al centro, nella nicchia, la *Madonna della Misericordia*: sotto di essa i quattro Santi. Sulla mensa dell'altare due gradini in legno col ciborio e la scena della deposizione di Cristo nel Sepolcro» [47].

Anche da questo documento non si ha notizia della collocazione dei pilastri e delle tavole del registro superiore.

Durante le indagini promosse dalla Soprintendenza di Arezzo, tuttora in corso, sul Polittico della Misericordia per una ricostruzione dei rapporti spaziali tra le varie tavole, è stato recuperato nell'archivio della Soprintendenza un disegno, forse dell'architetto Castellucci, allegato a una lettera risalente al periodo prima dello smontaggio del 1892. Dall'osservazione attenta del disegno si è potuto notare che i pilastri e le tavole dell'ordine superiore erano stati inseriti nello spessore tra il piano della nicchia della Madonna e le lesene che chiudevano in alto la trabeazione [48].

Dal controllo delle tracce sulle strutture che compongono l'altare Binoni in fase di restauro si è evidenziato che questa parte era stata più volte modificata, per adattarla alle nuove esigenze spaziali o per l'inserimento di parti non previste nella prima realizzazione della grande macchina d'altare.

7. Chiesa della Misericordia, oratorio, bassorilievo in pietra dell'altare

Quest'ultimo risulta essere sempre stato collocato sopra un basamento in pietra, disposizione caratterizzante anche la situazione attuale, in cui esso è posto sopra una mensa in pietra. Si valuta che tutta la struttura sia stata trasportata nell'oratorio con l'intervento del 1789.

Il bassorilievo inserito al centro, raffigurante un Cristo Benedicente racchiuso da una ghirlanda di foglie, da alcuni storici viene individuato come l'elemento scolpito nel 1520 dal Maestro Tofano di Tranzetto [49]. Esso è stato interpretato talvolta come elemento proprio dell'altare, ma anche come semplice elemento decorativo circolare definito dalla ghirlanda, che, tra l'altro, è un segno rappresentativo della compagnia ed è rinvenibile per esempio nel suo stemma.

Recentemente sono stati effettuati dei saggi, con fondi della Soprintendenza di Arezzo sotto la direzione della dottoressa Paola Refice, che hanno portato alla luce nuovi elementi che attestano l'inserimento del bassorilievo scolpito in un blocco di pietra avente una forma diversa. Il completamento dei lavori ha dato luogo all'individuazione di nuove dimensioni riferite all'elemento e di una diversa forma della parte scolpita. Il tutto risulta essere racchiuso in una figura ogivale, forse un elemento di riutilizzo, che potrebbe far pensare ad un decoro proveniente da un sopra porta [50]. Elementi simili sono riscontrabili a Sansepolcro nella chiesa di Sant'Antonio e in altre chiese.

Tra le ipotesi possibili riguardanti la provenienza del rilievo, sono da considerarsi quella per cui essa potrebbe aver fatto parte del portale di accesso della chiesa nella sistemazione precedente ai lavori del Seicento, oppure quella per cui potrebbe essere stato una porzione della struttura della porta di accesso al portico interno dalla strada, che già nei diversi lavori di modifica delle strutture era stata più volte riutilizzata, anche per il suo valore simbolico (**fig. 7**).

8. Strutture murarie emerse durante gli scavi

9. Gli elementi emersi dallo scavo in profondità

L'altare ligneo con le tavole smembrate del polittico all'interno rimane in questa situazione fino al 7 ottobre 1892, quando il consiglio municipale ne deliberò prima il trasferimento nel Palazzo Comunale, in occasione delle celebrazioni per il centenario della morte di Piero della Francesca e successivamente, dopo il 1899, nella Pinacoteca Comunale. Il trasferimento venne definito il 30 aprile 1901 con una convenzione tra il sindaco e il rettore degli Spedali Riuniti [51].

Il polittico venne restaurato in questa occasione da Giuseppe Parrini [52] che realizzò un primo riordino delle parti che costituivano l'opera per consentirne l'esposizione. Da questo momento verrà dato molto valore al carattere pittorico dell'opera, tralasciandone gli aspetti strutturali che potevano ricollegare le singole parti alla loro funzione originaria, vale a dire quella di insieme coerente di parti.

L'altare ligneo rimasto in parte smontato dopo la rimozione dei pannelli dipinti, in seguito alle richieste dei confratelli della Misericordia fu restaurato nel 1894 da un falegname di Sansepolcro, Alfredo Giusti, che intervenne esclusivamente chiudendo i vuoti. Un intervento che non tenne conto né dei materiali utilizzati (usando legno di abete al posto del pioppo) né dell'aspetto decorativo. In ogni modo l'intervento fece sì che l'altare rimanesse all'interno della chiesa, mantenendo quindi la sua funzione.

Il trasferimento dell'istituzione ospedaliera nel 1977 determina anche la chiusura della chiesa e il successivo abbandono della struttura con la conseguente perdita di materiale storico, di informazioni e in alcuni casi anche di opere lì conservate, oltre che di elementi decorativi.

Il recente intervento di restauro [53] che ha riguardato l'intero complesso architettonico con lo scopo di recuperare gli spazi dell'ex chiesa, dell'oratorio, dei locali di servizio, realizzati in diversi periodi a disposizione della struttura ospedaliera, nonché lo spazio esterno, ha permesso l'approfondimento di alcune ipotesi di ricostruzione dell'edificato prima delle trasformazioni seicentesche.

In particolare, i saggi realizzati nel giardino per la costruzione di un nuovo corpo di fabbrica e di un lastricato, hanno portato alla luce, sotto pochi centimetri di terra, le tracce di murature antiche con andamento parallelo alle attuali mura della città, con direzione est-ovest; tali rinvenimenti sono stati messi in relazione con la prima planimetria della zona, quella risalente al 1596.

Sulla base di queste prime indicazioni la Soprintendenza di Arezzo ha recuperato dei fondi per approfondire la ricerca tramite l'effettuazione di saggi mirati e sotto il controllo della Soprintendenza Archeologica per la Toscana, al fine di verificare la possibile esistenza, sia in superfice che in profondità, di altre strutture preesistenti riconducibili al periodo precedente il più volte citato intervento seicentesco [54].

I saggi, pur limitati nella loro estensione, hanno permesso il rinvenimento di strutture murarie più estese che possono essere fatte risalire con certezza alle primitive strutture della chiesa.

In particolar modo gli scavi sono stati eseguiti seguendo due direzioni: un primo scavo di proseguimento delle strutture emerse, condotto ad una profondità ridotta rispetto alla quota attuale del giardino, effettuato seguendo le tracce di due murature pressoché parallele con andamento est-ovest, che fuoriescono dal corpo ottocentesco addossato alla chiesa. La muratura più interna può essere considerata coincidente

con il muro nord del corpo del fabbricato che include la chiesa e i locali posti dietro l'attuale oratorio, e prosegue nella direzione est fino al muro di confine con il terrapieno della Fortezza. In corrispondenza di questo, il muro presenta un cantonale che individua uno spazio interno (**fig. 8**). Un secondo scavo di approfondimento è stato condotto in una porzione limitata della superficie in corrispondenza di un affioramento significativo della muratura.

A circa 8 m dall'ampliamento ottocentesco la muratura rettilinea è interrotta dall'inserimento di un'abside larga circa cm 350 e profonda circa cm 100, al cui interno è stato realizzato un altare. Lo scavo condotto in profondità ha permesso di riportare alla luce il pavimento della chiesa, una pedana e alcuni gradini. Del pavimento, realizzato in pianelle posate a spina con fascia perimetrale, rimangono solamente le tracce della malta (**fig. 9**).

Dagli scavi sono emerse, a differenti quote, anche altre strutture architettoniche riferibili ad altre fasi di modifica delle costruzioni e dell'area ma di difficile collegamento alle vicende succedutesi come note dai documenti.

Questi pochi dati emersi sono comunque molto significativi, se messi in relazione alla prima planimetria dell'isolato e ai documenti riguardanti le vicende costruttive dell'edificato, al fine di stabilire l'originaria collocazione della chiesa, il suo orientamento, la sua dimensione.

Appare evidente che le strutture della chiesa quattrocentesca sono state utilizzate in parte per edificare la nuova chiesa seicentesca.

Lo scavo necessiterebbe un maggior approfondimento, al fine di poter quantificare le strutture e gli elementi rimanenti in modo da poter acquisire ulteriori dati. Purtroppo le risorse economiche non permettono nell'immediato il proseguimento delle indagini iniziate. Resta comunque evidente che l'area, grazie ai recenti scavi, ha rivelato una potenzialità non ancora quantificabile e qualificabile con precisione, relativamente all'acquisizione di nuovi elementi atti a elaborare una definitiva rappresentazione della struttura del complesso e della collocazione delle opere d'arte presenti al suo interno, nel periodo precedente l'intervento che ne ha, a tutti gli effetti, stravolto la fisionomia originaria.

[1] Una ricostruzione delle vicende storiche e delle trasformazioni che interessano questa area erano in parte già state affrontate in A. Polcri-M. Luisa Sogli-G. Tenti-P. Trefoloni, *Lo spedale di Santa Maria della Misericordia di S. Sepolcro: Ipotesi di ricostruzione delle fasi di crescita e proposta di riutilizzo*, tesi di laurea, Facoltà di Architettura, relatore Prof. Gianfranco di Pietro, a.a. 1989-1990. Per la documentazione sull'edificato nell'area delle cinte murarie cfr. in generale D. Cinti, *Le mura mediccee di Sansepolcro*, Firenze, 1992.

[2] La ricostruzione delle fasi di formazione e di sviluppo urbano della Città è stata rielaborata sui dati riportanti nella Relazione alla Variante al P.R.G. del Centro Storico di Sansepolcro, 1981, pp. 46-57 e su altri elementi della storiografia locale.

[3] Dal Farulli: «In quel tempo il Gran Consiglio concesse il luogo a Padri Minori di S. Francesco, per fabbricare un Convento» (P. Farulli, *Annali e memorie di Sansepolcro*, Foligno, 1713, Rist. Sala Bolognese, 1980, p. 37).

[4] Sempre dal Farulli: «L'anno medesimo alcuni pii, devoti Cittadini istituirono la Compagnia di S. Maria delle Grazie, detta della Morte […]. L'Arte della Lana li diede il sito per fabbricare, […]» (P. Farulli, *Annali e memorie di Sansepolcro*, Foligno, 1713, Rist. Sala Bolognese, 1980, p. 43).

[5] L'individuazione del sito è riportata nel Memoriale del Convento della Maddalena a Sansepolcro. A. Gori, S. *Maria degli Osservanti a Sansepolcro Recupero del soffitto ligneo*, tesi di laurea, Facoltà di Architettura, p. 29, in *L'arte dell'arredo ligneo nella terra di Piero*, a cura di F. Chieli, Sansepolcro, 2009, p. 60.

[6] Come riporta l'Agnoletti «indulgenza per la nuova chiesa costruita in onore di S. Maria Maddalena»; E. Agnoletti, *Le Memorie di Sansepolcro*, Sansepolcro, 1986, p. 46.

[7] *Ivi*, p. 46.

[8] *Ibidem*.

[9] E. Battisti, *Piero della Francesca,* Milano, 1992, II, p. 427, e il saggio di J.R. Banker in questo volume.

[10] *Ibidem.*

[11] *Ivi*, p. 429

[12] Polcri-Sogli-Tenti-Trefoloni, *Lo spedale di Santa Maria della Misericordia …* cit., p. 26: «[…] Nel 1485 un Palamidessi è "soprastante alla fabbrica" della piazza e loggiato. […]».

[13] L'affresco viene descritto in ultimo da: F. Corazzini, *Appunti storici e filologici sulla Valle Tiberina Superiore*, Sansepolcro, 1874, p. 62.

[14] In Polcri-Sogli-Tenti-Trefoloni, *Lo spedale di Santa Maria della Misericordia …* cit. viene riportata la trascrizione del documento riguardante i lavori effettuati nel 1485, pp. 49-50, doc. VIII (Biblioteca Comunale di Sansepolcro, Archivio di Santa Maria della Misericordia, cc. 6, 7, 8, 12).

[15] I documenti sono ripresi da diversi testi riportati da Battisti, *Piero della Francesca …* cit., II, p. 429 tradotti da E. Settesoldi; E. Agnoletti, *La Madonna della Misericordia e il Battesimo di Cristo*, Sansepolcro, 1977 e più recentemente M. Droghini *Raffaellino dal Colle*, in «Pagine Altotiberine», XII (2008), 36, e in Polcri-Sogli-Tenti-Trefoloni, *Lo spedale di Santa Maria della Misericordia …* cit.

[16] Polcri-Sogli-Tenti-Trefoloni, *Lo spedale di Santa Maria della Misericordia …* cit., pp. 55-56, doc. VII (Biblioteca Comunale di Sansepolcro, Archivio di Santa Maria della Misericordia, cc. 148, 149, 150).

[17] Vedi A. Gori, *Santa Maria Maddalena degli Osservanti a Sansepolcro. Recupero del soffitto ligneo*, tesi di laurea, Facoltà di Architettura, relatori prof. P. Brandinelli, F. Chieli, G. Tampone, a.a. 2003-2004.

[18] Nel 1544 «Il tabernacolo della chiesa viene trasferito in Duomo dove stanno i Santi Pellegrini, contratto rogato da Michelangelo Palamidesse» in Battisti, *Piero della Francesca …* cit., p. 429.

[19] Bercordati Francesco, *Cronaca del Borgo San Sepolcro – Manoscritto del sec. XVI* anno 1550 n. 413 da Agnoletti, *La Madonna della Misericordia …* cit.

[20] Agnoletti, *La Madonna della Misericordia …* cit., p. 11.

[21] Degli Azzi Giustiniano, *Inventario degli Archivi di Sansepolcro*, Rocca San Casciano, 1914 p. 132. da Agnoletti, *La Madonna della Misericordia …* cit.

[22] Visita pastorale Mons. Angelo Peruzzi, Vescovo di Sarsina, 1583 da Agnoletti, *La Madonna della Misericordia …* cit.

[23] Agnoletti, *La Madonna della Misericordia …* cit.

[24] Visita pastorale Mons. Angelo Peruzzi, Vescovo di Sarsina, 1583 da Agnoletti, *La Madonna della Misericordia …* cit.

[25] Visita pastorale Mons. Niccolò Tornabuoni, 1593 da Agnoletti, *La Madonna della Misericordia …* cit.

[26] Polcri-Sogli-Tenti-Trefoloni, *Lo spedale di Santa Maria della Misericordia …* cit.

[27] G. Salvagnini, *Gherardo Mechini architetto di sua Altezza*, Firenze, 1983, p. 150.

[28] *Ivi*, p. 151.

[29] D. Cinti, *Le mura mediccee …* cit., p. 134.

[30] Salvagnini, *Gherardo Mechini …* cit., p. 151.

[31] *Ivi*, p. 152.

[32] Cinti, *Le mura mediccee …* cit., p. 135.

[33] Agnoletti, *La Madonna della Misericordia …* cit., p. 18 «1629 Visita Pastorale di Mons. Filippo Salviati la chiesa aveva la navata con volta, come quella dell'oratorio, e che all'altare dell'oratorio si trovava un'altra immagine della *Madonna della Misericordia*, su tela, incorniciata in legno dipinto. Mons. Salviati ci dice che il polittico è integro nella sua costruzione originale, con cornici dorate e dipinte, sull'altare maggiore». Archivio vescovile di Sansepolcro, *Visita pastorale di Mons. Salviati del 1629: (L'altare Maggiore) habet iconam in tabulis ante dictum altare cum imagine SS Verginis de Misericordia et aliorum Sanctorum cum ornamentis aureis et depictis.*

[34] Soprintendenza B.A.P.S.A.E. di Arezzo, *Indagine preliminare all'elaborazione del progetto di restauro dell'altare di S. Maria della Misericordia***,** a cura di S. Crudele, M. Meozzi, S. de Beer, N. Carletti, A. Cerabona, 2003, con bibliografia precedente, relazione dattiloscritta, Arezzo, Soprintendenza B.A.P.S.A.E., p. 265.

[35] Agnoletti, *La Madonna della Misericordia …* cit., p. 18, Archivio vescovile di Sansepolcro, *Visita pastorale di Mons. Zanobi Medici del 1635: Pro icona habet depictas in tabulis ligneis immagine B. Virginis et aliorum Sanctorum manu insignis pictoris nempe domini Petri de Franciscis, alias della Francesca, huius civitatis. Adest ornamentum ligneum te gens totam parientem ab utroque latere, quod deserti pro exponendo SS. Sacramento tribus ultimis diebus bacanalibus anno quolibet.*

[36] L. Coleschi, *Storia della città di Sansepolcro*, Bologna, 1986, p. 173.

[37] A. Tafi, *Immagini di Borgo San Sepolcro*, Cortona, 1994, p. 382.

[38] Il restauro è stato avviato con un progetto di didattico dell'Istituto Statale d'Arte di Anghiari e completato con finanziamenti statali negli anni 2006/2009, dalla Ditta Piacenti S.p.A., sotto la direzione di Paola Refice, con l'assistenza di Andrea Gori e Andrea Papini.

[39] Una prima ricostruzione, non del tutto esatta, era stata fatta in R. Manescalchi-S. Pittino, *Appunti concernenti la fortuna storica del Polittico di S. Maria della Misericordia*, 1980, dattiloscritto; e in maniera più approfondita Soprintendenza B.A.P.S.A.E. di Arezzo, *Indagine preliminare all'elaborazione …* cit.

[40] Agnoletti, *La Madonna della Misericordia …* cit., p. 19, Archivio vescovile di Sansepolcro, *Visita pastorale di Mons. Bussotti del 1649.*

[41] Agnoletti, *La Madonna della Misericordia …* cit., p. 20, Archivio vescovile di Sansepolcro, *Visita pastorale del 1751.*

[42] Polcri-Sogli-Tenti-Trefoloni, *Lo spedale di Santa Maria della Misericordia …* cit., p. 88, doc. LXXXVI (Archivio Vescovile Sansepolcro, Visita Salviati 1629, c. 24).

[43] Da un documento del 1758 risulta un pagamento a «Sebastiano Pistelli pittore, dipinge e mette a oro la nicchia dell'altare dove è collocato il Crocefisso della chiesa», *Ivi*, p. 98, doc. XLVI (Biblioteca Comunale di Sansepolcro, Archivio di Santa Maria della Misericordia, c. 164).

[44] Agnoletti, *Le memorie di Sansepolcro …* cit.

[45] Agnoletti, *La Madonna della Misericordia …* cit., p. 20.

[46] Agnoletti, *Le memorie di Sansepolcro …* cit.

[47] E. Battisti, *Piero della Francesca,* I.E.I., 1971, II, p. 12. *Da un inventario del 31 agosto del 1824,* in Agnoletti, *La Madonna della Misericordia …* cit., p. 20.

[48] A proposito di questo aspetto, si veda anche quanto riportato da A.P. Branciaroli, in *Piero della Francesca – Il Museo civico di Sansepolcro*, Milano, 2002, p. 100.

[49] Archivio di Stato di Firenze, *Notarile Antecosimiano*, S 851 anno 1413-1448, in Battisti, *Piero della Francesca …* cit., p. 10.

[50] Maggior informazioni sui saggi sono riportati sulla Relazione Tecnica redatta dalla Ditta De.Arte incaricata di effettuare i lavori e depositata presso la Soprintendenza B.A.P.S.A.E. di Arezzo.

[51] Agnoletti, *Le memorie di Sansepolcro …* cit.

[52] O. Del Buono-P.L. De Vecchi, *Piero della Francesca*, Milano, 1964. in Agnoletti, *La Madonna della Misericordia …* cit., p. 20, *infra*, vedi saggio di P. Refice.

[53] L'intervento di restauro e rifunzionalizzazione dell'ex ospedale della Misericordia rientra nel contratto di quartiere ed è realizzato da Arezzo Casa su incarico del Comune di Sansepolcro.

[54] Alcuni di questi dati sono stati estrapolati dalla Relazione Tecnica redatta della Cooperativa Archeologica, incaricata di effettuare i saggi e depositata presso la Soprintendenza B.A.P.S.A.E. di Arezzo.

Ricerche storico-artistiche

Un lungo cammino. La fortuna critica del Polittico della Misericordia di Piero della Francesca *

Mattia Patti

Il 1922 segna un momento importante nella fortuna critica del Polittico della Misericordia. A questa data, infatti, risale il *Ritratto di Silvana Cenni* di Felice Casorati, primo grande omaggio reso a Piero della Francesca nella storia moderna dell'arte [1] (**fig. 1**). La «virgo metafisica 1922», come fu presto ribattezzata l'opera di Casorati, cita esplicitamente la Madonna della Misericordia, recuperandone il valore simbolico e la centralità della donna-architettura, che abbraccia lo spazio e incardina la visione. A partire da questo episodio molti artisti – sollecitati anche dalla fondamentale monografia di Roberto Longhi, edita nel 1927 [2] – presero a frequentare con regolarità temi, motivi e forme della pittura di Piero [3]. L'interesse di Casorati per Piero, e segnatamente per la Madonna della Misericordia, ha diverse possibili motivazioni: da un lato l'artista piemontese – mitigata ormai la tagliente e timbrica vena decorativa da Secessione che aveva caratterizzato la sua pittura per tutti gli anni dieci – stava sempre più guardando al classico, al rigore della pittura rinascimentale, e in questo egli poté trovare nell'artista biturgense un saldo punto di riferimento; d'altro canto su Casorati dovette incidere in misura rilevante anche Adolfo Venturi, che nella sua monografia, pubblicata proprio nel 1922, lesse il Polittico della Misericordia quale imprescindibile capitolo del percorso di Piero, spiegando che esso è da riconoscere forse come la sua «più antica opera»:

> «il colore non ha ancora la nota limpidità luminosa; la costruzione sfaccettata della forma, alquanto rude e lignea, è vicina agli esempi di Andrea del Castagno. Ma il mondo nuovo, che il grande Maestro di Borgo rappresenterà con la sua arte, già si rivela nell'organismo potente dell'ancona, monumentale edificio» [4].

1. Felice Casorati, *Ritratto di Silvana Cenni*, 1922, collezione privata

E poi, passando a commentare la tavola centrale, e segnatamente il volume creato dall'abbraccio della Madonna, Venturi osserva:

> «Intorno all'asse del corpo irrigidito, il manto, disteso con automatico simmetrico gesto, si apre a campana, raccogliendo le figure piccine dei devoti: sicché il gruppo assume aspetto di alta cupola, di cui la testa rigida della Vergine, in assoluta frontalità, formi il vertice. Il collo cilindrico, la testa immota, coi due lembi simmetrici del velo, scendenti a filo a piombo, le pieghe della gonna, le pieghe del manto, il nodo del cinto, il nimbo d'oro sovrapposto al diadema reale, sono foggiati in dipendenza dell'insieme architettonico; si modella con perfetta regolarità la forma di questa muta figura di sfinge, il cui sguardo grave cade a piombo dall'alto, seguendo l'asse della composizione» [5].

Tali riflessioni sono accompagnate nel libro da alcune illustrazioni fotografiche, tra le quali un ingrandimento dedicato alla figura e uno al volto della Madonna [6] (**fig. 2**), a sottolineare la purezza delle forme che abitano la pagina centrale del polittico.

L'opera di Casorati sembra declinare il brano di Venturi, tradurlo in uno spazio contemporaneo, dar forma laica, insomma, a quella «muta figura di sfinge»; insieme, essa costituisce una limpida testimonianza dell'amore per l'opera di Piero, vero e proprio «*incipit*», come ha giustamente osservato Maria Mimita Lamberti, di quella «lettura angelica, geometrica, intellettuale di Piero» che coinvolge numerosi e importanti artisti dell'arte italiana tra le due guerre [7].

Il rilievo dato al Polittico della Misericordia da Venturi e Casorati non ha, tuttavia, caratteri di eccezionalità: seppur poco tempo prima fosse stata tralasciata da Roberto Longhi nel giovanile *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana* [8], al 1922 l'opera del Museo Civico di Sansepolcro era stata oggetto già di numerose attenzioni, tanto da guadagnarsi una larghissima fama, in particolare nel corso del XIX secolo, quando era stata individuata tra i lavori più significativi di Piero della Francesca, meritandosi ricchi approfondimenti da parte di studiosi italiani e stranieri.

Ma andando oltre la "congiuntura 1922" e risalendo indietro nel tempo, occorre sottolineare che la prima testimonianza della fortuna del Polittico della Misericordia consiste in un altro omaggio pittorico, questa volta eccezionalmente tempestivo: nel 1463, infatti, Lorentino d'Andrea, che di Piero era stato assiduo collaboratore, realizzò gli affre-

2. Da A. Venturi, *Piero della Francesca*, Firenze, 1922

schi della cappella Carbonati, in San Francesco ad Arezzo, ove la tavola centrale e la Crocifissione del polittico sono direttamente citate [9]. Questo episodio, utile perfino a precisare la datazione dell'opera di Piero, dà conto di una pressoché immediata diffusione della Madonna della Misericordia, favorita anzi tutto da ragioni devozionali, giacché essa introduceva una significativa evoluzione dello schema iconografico che in ambito senese ed aretino godeva già da tempo di particolare successo [10]. Un'ulteriore testimonianza pittorica della diffusione della formula di Piero ci è data poi dalla Madonna della Misericordia del gonfalone di Città di Castello, che Longhi riferì a «Raffaello adolescente» [11], attribuzione che è poi stata smentita da più recenti studi e osservazioni [12].

Nonostante queste eco immediate e significative, il Polittico della Misericordia non ottenne da subito una solida notorietà. Sintomatico è il modo in cui Vasari dimenticò l'opera, ricordando soltanto che Piero «lavorò in fresco una nostra Donna della misericordia ad una loro confraternita» [13]. La notizia deve essere riferita con ogni probabilità ad un affresco, perduto, che pare Piero avesse realizzato negli spazi della confraternita della Misericordia [14]. La lacuna di Vasari stupisce ancor più se si considera che su altre opere di Sansepolcro, come il Polittico degli Agostiniani, egli si dimostra

informato, tanto da offrire precise indicazioni. In linea con Vasari, anche Filippo Baldinucci nelle sue *Notizie de' professori del disegno* si limita a menzionare soltanto il perduto affresco [15]. E il Polittico della Misericordia non fu nominato neanche nella *Storia pittorica* dal Lanzi, che pure dedicò a Piero un ampia pagina [16].

Significativamente le prime osservazioni che si trovano nella letteratura ottocentesca puntano a correggere proprio l'equivoco prodotto da Vasari e a sottolineare la presenza di un importante polittico nella chiesa della confraternita biturgense: per primo Giovanni Masselli, nella sua edizione delle *Vite* pubblicata nel 1832, precisò la natura di quella «nostra Donna della misericordia», lavorata a giudizio di Vasari «in fresco», spiegando che «la *Madonna della Misericordia* […] non è a fresco, ma sulla tavola; l'arco che racchiude la detta immagine, e il gradino dell'altare sono ornati di figurine di santi e di storiette assai belle, tutte di mano di Piero» [17]. Ancora al 1832 risale la breve nota di Giacomo Mancini, che nel descrivere la chiesa di Santa Maria della Misericordia in Sansepolcro ricorda che «all'altare maggiore un'antica tavola si ammira, esprimente *Maria SS.ma*; ed attorno più Santi che la coronano. Le quali tutte dipinture per opra assai stimabile si riconoscono di Pietro della Francesca» [18]. Le due descrizioni, per quanto sommarie, permettono di introdurre una delle più intricate questioni inerenti il Polittico della Misericordia: l'organizzazione che esso ebbe entro la cornice barocca realizzata dai fratelli Binoni attorno al 1635, cornice che sostituì di fatto quella originale che fino a questa data aveva ospitato le tavole di Piero. La questione è come noto della massima importanza, soprattutto per comprendere le manomissioni che gli elementi del polittico possono aver subito nel corso del tempo e, conseguentemente, per risalire all'assetto originario dell'opera. In entrambe le citazioni del 1832 il polittico sembra caratterizzarsi per la presenza di più Santi che stanno a coronamento della tavola centrale, attorno all'arco che questa con la sua centina determina e sul «gradino dell'altare». La precisazione di Mancini (che parla di «figurine di santi») induce a pensare che egli si riferisca almeno in parte alle otto figure oggi sistemate in fasce verticali nei pilastri laterali [19].

Pochi anni dopo, nel 1835, in una edizione della vita dedicata dal Vasari a Piero, l'argomento tornò ad essere precisato. Commentando infatti il medesimo passo, Margherita Pichi (alla quale con ogni probabilità si devono riferire le annotazioni di questo volumetto) descrisse nei dettagli l'organizzazione del polittico:

> «Forse qui il benemerito Biografo ha inteso di parlare delle belle dipinture, dal nostro Pietro eseguite all'altare maggiore di S. Maria della Misericordia, che formano uno dei più belli ornamenti della nostra città. Ne do un breve cenno: nel mezzo è effigiata nostra Donna della Misericordia. In alto un Gesù Crocifisso, e M.V. e S. Giovanni a piè della Croce. Più a basso S. Sebastiano, S. Giovanni Evangelista, S. Antonio Abate, e S. Bernardino da Siena. Nei gradini in cinque quadretti, Gesù nell'orto; *la Flagellazione; la Deposizione nel sepolcro;* L'Angelo che dice alla Maria: *non est hic: surrexit enim, sicut dixit*; e Gesù Cristo resuscitato che comparisce a S. Maria Maddalena» [20].

A distanza di pochi anni, nel 1841, giunge una nuova attestazione di stima nei confronti del Polittico della Misericordia. Nel terzo volume della sua *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, infatti, Giovanni Rosini dedicò ampio spazio all'opera di Piero, illustrandola con ben due tavole (il qual fatto è ancor più significativo dal momento che la *Resurrezione*, in quel medesimo contesto, non fu tradotta a stampa) [21] (**figg. 3-4**). La precisione con la quale sono costruite le figure del Polittico della Misericordia induce Rosini a ipotizzare una pratica miniaturistica per il giovane Piero:

> «[…] viene a coadiuvare questa opinione mia l'artifizio con cui soleva riuscire maggiormente nelle piccole, che nelle grandi figure. Si osservi la Vergine detta della Misericordia, rimasta in patria, e si scorgerà che non poca è la grazia mista con dolcezza e maestà nel volto della Madre divina; ugualmente che bene accomodate sono le figure dei devoti, che pregano a' suoi piedi».

Curiosamente Rosini indica nella *Deposizione nel sepolcro* della predella, che oggi è pressoché unanimemente riconosciuta come opera non autografa, uno dei punti più alti dell'intero polittico (e ad essa, infatti, è dedicata la seconda stampa pubblicata in questa occasione): «ma ben altro è il magistero con cui fu da lui composta la *Deposizione di Croce*, riportata a basso della Tavola XXXIX; e che per l'esecuzione è la più fina ed accurata delle cinque storiette del gradino sottoposto al quadro. Esse», conclude Rosini «meritarono l'attenzione del Vasari, tanta è la finitezza e la diligenza con cui sono eseguite» [22]. Se resta da chiarire il senso di quest'ultima affermazione, che non collima con l'idea confusa che sappiamo

3-4. Da G. Rosini, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, Pisa, 1841 (stampa di traduzione da disegno di Angelo Tricca)

Vasari aveva di quest'opera, l'intervento di Rosini portò sicuramente un rilevante contributo alla conoscenza del Polittico della Misericordia [23]. A partire da questo momento, infatti, non v'è praticamente studio su Piero della Francesca che non affronti l'opera nei dettagli.

Il caso di Johann David Passavant conferma alla perfezione questo fenomeno: nella prima edizione del suo *Rafael von Urbin und sein Vater Giovanni Santi*, pubblicata a Lipsia nel 1839, non si fa infatti alcun riferimento alla Madonna della Misericordia, e lo stesso Piero v'è a mala pena citato. Nella nuova edizione del 1858, il libro del Passavant registra invece le recenti osservazioni di Rosini e conseguentemente si sofferma a descrivere l'opera di Borgo Sansepolcro:

> «A l'oratoire de l'hôpital de Borgo di San Sepolcro, il y à aussi un excellent tableau d'autel, du même peintre. Le sujet principal est una *Madonna della Misericordia* ou del Popolo. Aux deux ectrémités du manteau flottant de la Vierge sont agenouillés quatre hommes sont des portraits. Dans le autres compartimenti du tableau se tiennent Sébastien, saint Jean-Baptiste, saint Antoine et saint Bernardin. Les panneaux, qui accompagnent des deux côtés le tableau du milieu, sont divisés en cinq petits compartiments, avec une Annonciation dans la partie supérieure et des saints debout dans les autres. Au-dessous du tableau principal, il y a encore un Christ en croix, avec la Vierge et saint Jean, et quatre petits tableaux sur le gradin, qui représentent: le Christ sur le mont des Oliviers, la Flagellation, les trois Saintes Femmes au tombleau, et l'Apparition du Christ à la Madeleine» [24].

La descrizione di Passavant permette di conoscere con precisione la disposizione delle tavole attorno alla metà del XIX secolo: infatti se pure egli non chiarisce il rapporto spaziale tra i quattro

santi più grandi e la Madonna della Misericordia, è qui indicata con estrema chiarezza la presenza di due elementi che corrono ai fianchi della tavola centrale, ciascuno dei quali accoglie quattro santi e, in alto, una delle due figure dell'*Annunciazione*. Rispetto alla attuale sistemazione, nella cornice seicentesca il polittico si presentava con uno sviluppo decisamente verticale: incrociando le informazioni del Passavant con le indicazioni fornite da Margherita Pichi nel 1835, è infatti possibile immaginare, partendo dal basso, un primo livello con le scene della predella; le due coppie di santi (Sebastiano e Giovanni Battista, Antonio Abate e Bernardino) subito sopra; poi la Madonna della Misericordia; infine la Crocifissione. Il tutto cinto sui due lati da due serie di tavole, composte in senso verticale come pilastri, ciascuna ospitante quattro «figurine di santi» e chiusa, in alto, da una figura dell'*Annunciazione*. Questo assetto corrisponde fra l'altro a quanto si può vedere in un disegno conservato nelle carte nell'archivio della Soprintendenza di Arezzo di Castellucci [25] e risalente alla fine del XIX secolo, quando il polittico fu sottoposto a restauro e liberato, appunto, dalla cornice barocca (fig. 19 saggio C. Castelli, A. Gori).

Ugualmente a Rosini è opportuno ricondurre l'interesse che sul polittico di Piero si registra in Gran Bretagna attorno alla metà del secolo [26]: una prima, significativa citazione è nel *Legends of the Madonna, as represented in the Fine Arts*, pubblicato da Anna Brownell Jameson nel 1852, a Londra. Vi è riprodotta una incisione della tavola centrale della Madonna della Misericordia e vi si legge: «this singular figure, which looks like that of an Indian goddess, is from a Misericordia painted by Piero della Francesca for the hospital of Borgo San Sepolcro, in the Appennines» [27] (**fig. 5**). Come nota opportunamente Luciano Cheles, «la descrizione è interessante per l'accenno al primitivismo esotico della figura della Vergine, caratteristica che sarà apprezzata, come si vedrà, dai Postimpressionisti nei primi decenni del Novecento e contribuirà alla riscoperta del pittore» [28].

Il contributo più significativo che sia stato pubblicato intorno alla metà del XIX secolo è tuttavia nella *New History of Painting in Italy* di Cavalcaselle e Crowe, edita a Londra nel 1864 [29]. I due autori non si limitano infatti a descrivere il polittico, ma per la prima volta affrontano diverse importanti questioni, quali i tempi di realizzazione dell'opera, la compresenza in essa di diversi elementi linguistici, la tecnica esecutiva adottata da Piero, l'inadeguatezza della cornice moderna:

5. Da A. Brownell Jameson, *Legends of the Madonna, as represented in the Fine Arts*, Londra, 1852

> «From Arezzo to Borgo S. Sepolcro is not a great distance. Twenty five miles is the utmost that separates the two places, and our artist may have resided in his native town and kept his family there when busy in person elsewhere. Records and pictures are still extant to prove that numerous commissions flowed in to him during a course of years at Borgo S. Sepolcro. An order for an altarpiece from that town is said to exist, and may possibly be found at a later time. The piece to which it refers, rebuilt in a modern and tasteless shape, remains in the church of the hospital occupied by the fraternity before its suppression [a tal proposito in nota si precisa che «on the pilaster of the altarpiece, a panel at each side of a row of four saints contains the company's monogram M.I.A.»]. It affords an example of Piero's skill in the handling of the Florentine oil medium, and proves more clearly than the frescos of Arezzo the consistent mixture of Umbro-Siennese and Florentine character forming his peculiar style» [30].

Il problema della riorganizzazione moderna delle tavole del polittico porta con sé la valutazione dell'autografia delle parti più deboli, segnatamente della predella. Cavalcaselle e Crowe, oltre a dare preziose informazioni circa il cattivo stato di

conservazione dei santi del registro principale, per primi negano che la predella possa essere attribuita a Piero, e a tal proposito arrivano addirittura ad ipotizzare che essa provenga da tutt'altra opera:

> «The altarpiece in its present shape is a large wooden screen, in the midst of which an arched rectangle contains the Virgin of Mercy under whose cloak kneel groups of males and females of various degree. The screen rests upon four arched niches, in which S.S. Sebastian, John the Baptist, a nameless saint, and Bernardino, are depicted [in nota si legge: «These saints are injured, and the colour is cracked on the surface of the panel. The lower parts are mutilated, or covered by the predella»], and the whole on a predella, which belonged to another picture representing *Christ's burial*, between the *Flagellation* and *Christ in the garden*, the *Marys at the sepulcher*, and the *Noli me tangere*. The old predella containing eight saints, amongst whom are S.S. Benedict, Jerom, Anthony of Padua, Francis, Dominick, and three others; - the Virgin and the angel annunciate of the side pinnacles, have been built into pilasters at the side of the frame containing the Virgin of Mercy, whilst the central pinnacle overtops the whole edifice, and holds a crucified Saviour between the Virgin and Evangelist, in the exact form of that in the Duomo at Arezzo» [31].

Di qui in avanti il problema dell'autografia della predella entrò a far parte del dibattito sul Polittico della Misericordia e venne affrontato con sorprendente regolarità in ogni occasione.

Un'altra questione di grande rilievo sollevata da Crowe e Cavalcaselle interessa le tavole grandi con le coppie di santi, che ai due autori sembrano tagliate – o coperte dalla predella – lungo il margine inferiore. Questa considerazione dà prova che l'adattamento delle tavole alla cornice seicentesca non era perfettamente riuscito. Gli elementi decorativi lignei entro i quali erano stati alloggiati i dipinti del polittico con ogni probabilità finivano col coprire almeno in piccola parte la superficie figurata, alterandone in misura sensibile (almeno allo sguardo attento di Cavalcaselle e Crowe) la leggibilità. Alla luce di queste considerazioni, è possibile ipotizzare che una pur limitata occlusione interessasse anche la tavola centrale, con la Madonna della Misericordia. È quanto si evince infatti dall'incisione pubblicata nel 1841 da Rosini, ove l'aureola della Vergine appare interrotta da una centina che è ben più stretta rispetto al campo d'oro che tutt'oggi circonda la Madonna. Il segno di una pressione o di uno sfregamento della parte esterna della doratura, esattamente in corrispondenza del bordo dell'immagine disegnata da Angelo Tricca per Rosini, è visibile d'altro canto in numerose fotografie precedenti il restauro condotto dall'Istituto Centrale per il Restauro negli anni sessanta del Novecento.

Ad animare il dibattito sul Polittico della Misericordia interviene in questo periodo anche Francois Anatole Gruyer, che nell'ambito del suo studio sull'iconografia della Vergine in Raffaello e nelle opere che precedono l'urbinate, si sofferma a commentare lungamente la Madonna della Misericordia, che egli ricorda, nel 1869, trovarsi ancora nella «piccola chiesa dell'ospedale» [32]. L'attenta descrizione di Gruyer si distingue per l'introduzione di temi che avrebbero poi avuto larga fortuna nella critica, a partire dall'idea di una fissità di sapore orientale («immobilité du goût oriental») nella Madonna della Misericordia, che era stato invero già accennato anni prima da Anna Brownell Jameson e che anticipa uno dei più felici passi della monografia di Longhi del 1927. A suo dire, dopo aver lavorato a Urbino e Roma, Piero

> «revint enfin à son point de départ, à Borgo San Sepolcro, où, après avoir fermé les yeux de sa mère, il s'addressa, dans un tableau célèbre, à Notre-Dame de la Miséricorde, pour lui recommander ses compatriotes unis avec lui dans une communauté d'amour et de dévotion. Ce tableau a un caractère austère, mystique, sacerdotal et grandiose. La Vierge, debout, vue de face, est vêtue d'une simple tunique et d'un large manteau qu'elle ouvre de ses bras et dont elle enveloppe les chrétiens agenouillés à ses pieds. La tête est coiffée d'un diadème surmonté d'une toque, d'où pend un voile qui descend de chaque côté, en découvrant complétement la face et les oreilles. Les traits sont calmes et recueillis; le front, très-haut, n'a point de bandeaux de cheveux qui l'encadrent; la bouche est triste, compatissante et bonne; les yeux sont doucement abaissés sur les suppliants. Ceux-ci»

precisa Gruyer, sottolineando il pathos che a suo giudizio informa la scena,

> «tous petits relativement à la Vierge, sont au nombre de huit, quatre hommes à gauche et quatre femmes à droite, tous varies d'attitudes, quoique tous pénétrés de la même emotion, souffrant, priant, vivant en un mot de la vie mortelle, à côté de la Madone qui est éternelle et immutable. On ne peut se détacher de cette imposante image, dans laquelle l'immobilité du goût oriental et le movement de l'esprit modern trouvent également leur satisfaction. Piero della Francesca est le digne contemporain de Masaccio et de Mantegna. Il n'a, il est vrai, la science ni de l'un ni

de l'autre, mais il est animé de la même impatience du progrès en toutes choses, et ses Vierges ont sur les leurs l'avantage d'une religion plus haute et d'un mysticisme plus saintement inspiré» [33].

Il mutare del gusto, unitamente alla sempre maggiore attenzione rivolta al Polittico della Misericordia, indusse i cittadini di Sansepolcro a immaginare il trasferimento dell'opera nel Palazzo Comunale, e, soprattutto, a progettare un intervento di restauro che lo liberasse dalla cornice seicentesca [34]. È in tal senso che deve essere inteso il secco giudizio di Giovanni Sacchetti, che nel 1888 dette alle stampe una guida di Sansepolcro. Passando a descrivere quanto si trovava nella chiesa dello Spedale, egli nota infatti:

«Tutte le pitture dell'altar maggiore sono di Piero Della Francesca: ma di gran pregio e stimabilissimo è il quadro rappresentante la *Madonna della Misericordia*; e bellissimi pure altri quadretti che si trovano alla base. Da mano inesperta ne fu barbaramente alterata la bellezza, coll'intenzione forse di migliorare quel dipinto di singolarissimo pregio» [35].

L'intervento, programmato a partire dal 1883, poté compiersi soltanto nel 1892, anno in cui a Sansepolcro si tennero, fra l'altro, importanti celebrazioni dell'opera di Piero, culminate con la realizzazione del monumento di piazza da parte dello scultore Arnaldo Zocchi [36]. Una preziosa notizia dei lavori in corso venne pubblicata sulla rivista illustrata «Archivio Storico dell'Arte», ove si legge che «l'architetto comm. Del Moro sta studiando il modo di ricomporre la grande ancona di Piero della Francesca esistente in quell'ospedale, le cui parti furono divise e inquadrate da pesanti cornici barocche. Sarà utile anche che si studi di riparare quel monumento pittorico, guasto da nefandi ritocchi» [37]. Alla fine del 1892 uscì poi una prima nota sul restauro compiuto dal restauratore fiorentino Giuseppe Parrini, nota che denuncia la soddisfazione per il lavoro svolto:

«Una delle opere più importanti di Piero della Francesca, un magnifico trittico appartenente alla chiesa della Misericordia, annesso allo Spedale, era stato in altri tempi scomposto e, distrutte tutte le parti decorative di legname, si erano disposte le singole tavolette dipinte entro le gravi e barocche decorazioni di un altarone di legno dorato, foggiato secondo il gusto della metà del XVII secolo. Fino dal 1883 il Municipio di San Sepolcro aveva chiesta la facoltà di ritirare il dipinto dalla chiesa dello Spedale, di farlo restaurare e collocare nella pinacoteca comunale, ma la proposta era rimasta lettera morta. Ultimamente però, remosse tutte le difficoltà, il Ministero incaricava l'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti della Toscana di condurre a termine la progettata ricostituzione del trittico per effettuarne dipoi la collocazione nel Palazzo Municipale. Il lavoro è stato condotto lodevolmente dal valente riparatore Sig. Giuseppe Parrini di Firenze e il trittico non manca oggi che delle decorazioni di legname» [38].

In questo stesso 1892 uscì una monografia di Giovanni Felice Pichi: il Polittico della Misericordia è in testa al capitolo dedicato alle opere che di Piero si conservano a Sansepolcro [39], e di esso si esalta anzi tutto il «carattere austero, mistico, sacerdotale, grandioso». Dopo aver fatto una breve, sintetica rassegna dei giudizi più importanti espressi sull'opera prima di allora, Pichi sottolinea il rapporto, più evidente qui che in altre opere di Piero, con la scuola pittorica senese.

«Se mi domandate un punto di ravvicinamento sensibile ed evidente fra Piero della Francesca e la Scuola senese questo è presto trovato, più che nell'identica rappresentazione della Madonna del Manto di Domenico di Bartolo, e in quella di Giovanni Cini, nella prima più palese che nella seconda, ma in vero per quella mirabile armonia che vi si riscontra fra la cosa rappresentata e quello che si intendeva o si voleva rappresentare, in una parola è il sentimento e non la formula che lo ravvicina. Ora il pensiero che ispirò gli artisti senesi, quello di porre sotto la protezione di Maria loro regina i propri concittadini non può essere pure balenata nella mente del nostro Pittore, che per il culto e l'amore della patria non era a loro secondo? Piero della Francesca nel rappresentare che fece la *Madonna della Misericordia* o del Popolo dello Spedale di San Sepolcro ha accettata la formula, il simbolo, segno o figura convenuta per riconoscere Maria come *Mater Misericordiae*» [40].

Pichi sottolinea inoltre un ulteriore elemento del polittico che orienta verso la cultura senese: l'immagine della *Deposizione nel sepolcro*, nella predella, che a suo giudizio è riconducibile all'analogo esemplare di Lorenzo Lorenzetti conservato nella Pinacoteca senese [41].

Un'altra testimonianza circa la liberazione dell'opera dalla cornice barocca viene da Crowe e Cavalcaselle, che nella edizione italiana (pubblicata nel 1898) della loro *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI* si soffermano a lungo sul polittico biturgense, aggiornando le loro osservazioni e raccontando quanto era stato possibile vedere durante una visita a Sansepolcro:

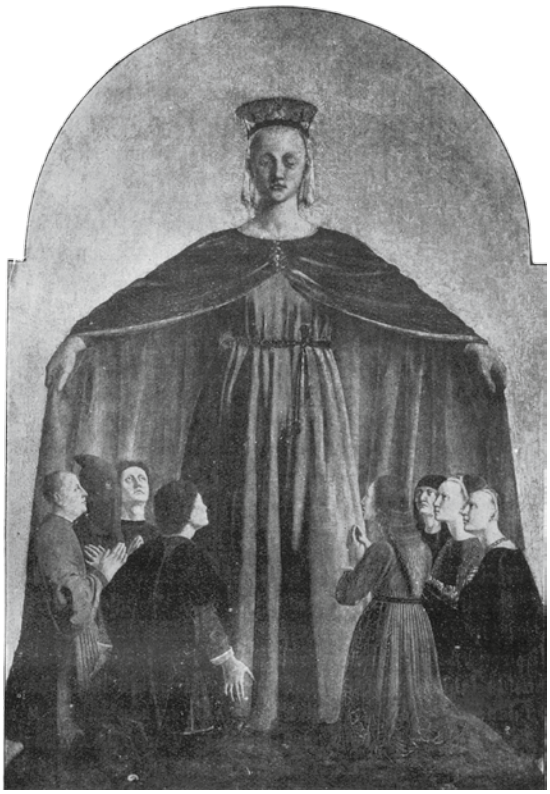
> «passando recentemente da Borgo San Sepolcro trovammo che le tavole erano state levate da quell'altare e poste provvisoriamente a ridosso di una grande tavola, in quell'ordine nel quale si credeva dovessero essere originariamente disposte. Ci fu detto che si pensava di fare una cornice adattata per collocarvele, e trasportar quindi la pittura di Piero nel locale ridotto ad uso di Galleria nel palazzo del Comune» [42].

Come già nella precedente occasione, anche in questa circostanza i due autori si concentrarono sugli aspetti tecnico-conservativi, ipotizzando l'adozione da parte di Piero di un legante oleoso:

> «Fatta eccezione per le storie della predella (che risentono del vecchio sistema della tempera più che il resto della pittura), quest'opera fu condotta col metodo misto del colorire ad olio, già notato nella vita di Domenico Veneziano, migliorato da Piero in questa pittura e perfezionato, come vedremo, nelle altre sue opere posteriori» [43].

Allo scadere del secolo è Bernard Berenson, tra gli altri, ad occuparsi dell'opera di Piero, seppur marginalmente. Ne riproduce la tavola centrale, infatti, in un appassionato intervento sul Baldovinetti e in particolare sulla *Madonna con Bambino* da poco acquistata dal Louvre, a chiarire i rapporti e, soprattutto, a marcare le differenze tra la dolcezza e l'erudizione del Baldovinetti e la severità immobile e monumentale delle figure di Piero [44] (**fig. 6**).

Liberare le tavole del polittico dalla cornice seicentesca sollecitò immediatamente una riflessione sull'assetto originario dei diversi elementi. In tal senso, ad esempio, vanno le parole di William G. Waters, che nel 1901 dette alle stampe una piccola monografia su Piero della Francesca [45]. Waters dovette studiare l'opera nelle medesime condizioni nelle quali l'avevano vista Cavalcaselle e Crowe a fine secolo, ossia dopo la rimozione della decorazione barocca ma prima ancora che essa venisse portata nel Palazzo Municipale (Waters la ricorda infatti «in the chapel of the hospital at Borgo San Sepolcro»). La nuova sistemazione, più raccolta e più vicina all'assetto originale (**fig. 7**), indusse Waters a notare subito come, «in form and arrangement, it follows the style of similar works painted by Fra Angelico in Cortona and in Perugia» [46]. Il riferimento alla Polittico di Sant'Antonio e al Trittico di Cortona sono ovviamente pertinenti e offrono già una chiave di lettura nuova dell'insieme. Con ogni probabilità a partire da questo momento fu possibile godere di una lettura ravvicinata delle singole tavole: i numerosi riferimenti a dettagli della Madonna della Misericordia e, in particolare, dei fedeli inginocchiati ai suoi piedi sono il frutto di una lunga e meticolosa osservazione.



6. Da B. Berenson, *Alessio Baldovinetti et la nouvelle Madone du Louvre*, «Gazette des Beaux-Arts», 493, Parigi, 1 luglio 1898

Trasferito nelle sale della Pinacoteca Comunale, a pochi metri dalla *Resurrezione*, il Polittico della Misericordia consolidò ulteriormente la propria importanza agli occhi degli studiosi, oltre che dei cittadini e dei visitatori di Sansepolcro [47]. È comunque necessario aspettare la monografia del 1922 di Adolfo Venturi citata in apertura per imbattersi in un nuovo, importante approfondimento sull'opera. Di lì in avanti, come già sottolineato, gli studi su Piero e sulla Madonna della Misericordia si moltiplicarono.

Tra i contributi imprescindibili è certo la monografia di Roberto Longhi, che affronta in primo luogo la questione delle radici senesi dell'arte di Piero. Facendo riferimento al Polittico di San Francesco del Sassetta in Borgo San Sepolcro egli scrive:

> «Noi non vorremo certamente negare un significato alla constatazione che il polittico di San Francesco si presentasse nel suo fulgore agli occhi di Piero proprio quand'egli era per assumere l'incarico della pala della Misericordia; e siamo ben sicuri che se il San

7. Da W.G. Waters, *Piero della Francesca*, Londra, 1901

> Francesco che costituiva il centro della grande opera del Sassetta fosse stato conosciuto a sufficienza ai giorni del Cavalcaselle, i partigiani dell'origine senese di Piero avrebbero fatto uso larghissimo di questo nuovo termine di comparazione» [48].

Longhi avverte poi che il confronto tra le due grandi opere deve essere condotto con cautela, data se non altro l'eccezionalità dell'immagine monumentale del santo con le braccia spiegate nel catalogo di Sassetta. E ipotizzando anche un rapporto tra il San Francesco e la pittura dell'Angelico, Longhi continua nella sua disamina, precisando che

> «il problema che noi abbiam posto in maniera così dilemmatica, Piero se lo sarà espresso forse dicendo, semplicemente: - buona è la figura del santo e il paesaggio è vero e pare andar lontano, ma il resto è arte dei nostri nonni, piena di devozione -; questo è possibile; ma certo non fu senza motivo se, pochi anni dopo l'apparizione a Borgo di quel grande e misurato idolo del San Francesco, un altro ne apparve a coprire con l'ombra del suo manto i confratelli Borghigiani: e fu l'alto fusto scarlatto della Madonna di Misericordia» [49].

Ma a colpire Longhi è soprattutto il carattere arcaico dell'opera di Piero, dovuto evidentemente alla committenza cittadina:

> «Toccava qui a Piero intavolare un polittico quale glie lo ordinava la confraternita ancora medioevale di desiderî. S'imponeva dunque che la tavola fosse dapprima messa ad oro, giusta il canone di un immateriale e simbolico fulgore trasmesso dai bisantini, quale aveva dominato lo spirito iconico di tutto il trecento. E il trecento aveva poi ripetutamente fornita in piano, su quel fondo, una composizione cerimoniosamente simmetrica: i confratelli non domandavano ancora nulla di più, ma già l'artista mirava ad eludere le loro richieste e a costruire in profondità, cosa difficile a ottenersi o ad accordarsi con quell'oro. Piero se n'accomodò, tuttavia, assai meglio che non vi fosse riuscito vent'anni prima Masaccio

> […]. Le figure di Masaccio infatti quasi si ammonticchiavano plastiche su quel fondo, dal quale pertanto ci occorre in quel caso, e con isforzo, astrarre; quelle di Piero invece, nella semplicità di misura che le delimita, appaiono su di esso come a placato contrasto in un poderoso controluce, quasi ben tagliate torri sur un tramonto cupreo: e si appoggiano mirabilmente su quell'aurea chiudenda» [50].

Ma se nel commentare le figure dei dolenti egli arriva a evocare gli «antichi scultori della Grecia», il climax della lettura longhiana coincide con la descrizione dello scomparto centrale, e segnatamente della Madonna, il problema figurativo della quale è affrontato in termini di critica della architettura:

> «Apre essa il gran manto azzurro, svelandone così il grande rovescio scarlatto e formandone, ad un tempo, un padiglione amplissimo a contenere i devoti, a proteggerli. S'inginocchiano costoro intorno al fusto vermiglio, disposti in libero emiciclo, tranquilli sotto la torre che li sovrasta di una tale gigantessa africana, sicuri anzi sotto il colonnato di pieghe. Nella grande struttura di questa Vergine è il segno di una nuova e impassibile umanità, ma anche di una nuova architettura, ché nel vano di questo mantello già si respira l'aria di un nicchione Bramantesco e della Scuola di Atene.
> Chi consideri un istante il senso di una simile struttura conferita alla Vergine di Misericordia verrà a concludere che entro questa categoria della misura cristallina Piero fosse pago ed intento ad includere così l'umanità che la divinità. Le rispondenze numeriche e di volume ch'egli ha trovato nelle disposizioni delle forme nello spazio pare gli siano – con un semplice ampliamento di scala – simboli sufficienti dell'eterno così come sembravano agli egizî e, come negli egizî, questi simboli si apprendono egualmente impassibili a tutto il mondo visibile quaggiù.
> Non v'è dubbio, intendiamo, che, per ossequio al sentimento suprematico della divinità, Piero abbia lasciato luogo e dimensioni principali della Vergine secondo il concetto del trecento, e che, dopo la libera simmetria del Battesimo, si sia volutamente assoggettato alla simmetria centrale e ritmica, facile ad assumer valore di simbolo. L'oro imposto dalla devozione dei confratelli veniva ad accentuare ancora quel significato e, insomma, tutta l'opera ne risulta di una severità arcanamente iconica e, addirittura, idolatrica che par servirsi di quel senso di non diroccabile stabilità che gli egizî scelsero come simbolo dell'eterna durata» [51].

Per quanto riguarda la cronologia interna dell'opera, Longhi ascrive «ad una prima fase dei lavori» – molto vicina al *Battesimo* – i santi Sebastiano e Giovanni Battista e ad un momento successivo invece i santi Andrea e Bernardino. La questione dell'autografia della predella, che Longhi riferisce ad artista fiorentino, è attentamente esaminata più tardi, nel 1942, da Mario Salmi, che – sulla base di un confronto stilistico con il Polittico di Tifi – avanza il nome di Giuliano Amidei [52]. Dopo la fine della seconda guerramondiale il Polittico della Misericordia fu oggetto di un nuovo intervento di restauro. Il non ottimo stato di conservazione, che fino a quel momento era stato notato soltanto sporadicamente, fu inserito a tutti gli effetti tra gli elementi di valutazione dell'opera. Vi si sofferma ad esempio Kenneth Clark, che nella monografia su Piero pubblicata all'inizio degli anni cinquanta dedica all'opera biturgense un lungo brano, denso di acute osservazioni [53]. Dopo aver notato i danni e gli interventi di restauro che a suo giudizio ostacolano la lettura dell'opera, Clark si concentra sulla relazione con la pittura di Masaccio, e in particolare con il Polittico di Pisa. Oltre ai punti di contatto, lo studioso cerca di misurare la distanza culturale che separa i due grandi artisti:

> «The resemblance between the saints from the frame may be accidental, although remarkably close; but that between the two Crucifixions seems to me essential and inescapable. Even the differences have a bearing on one another. In Masaccio's Crucifixion the gesture of the Magdalen has a northern abandonment to emotion which reminds us of Donatello. In the Piero this gesture is transferred to the St. John, whose open arms and thrown-back-head are balanced by the raised hands of the Virgin. These too, are Donatellian figures, and together with the violent foreshortening of the St. John they suggest strongest in Piero's mind. But he was not Florentine enough to attempt, as Masaccio has done, the foreshortening of Christ's body seen from below. His science of perception was of a different kind and relates more particularly to light. A dawning light passes over the figure of Our Lord and before this luminous sky the Virgin and St. John are silhouetted with a truth of tone and economy which remind us of certain works by Daumier and Degas» [54].

La critica si è soffermata a più riprese sul problema dell'autografia e dei tempi di realizzazione dell'opera. Al 1963 data ad esempio il saggio di Charles De Tolnay sulle composizioni religiose nella pittura di Piero. Del Polittico della Misericordia si sottolineano i differenti punti di stile, che dovrebbero coincidere con momenti diversi di lavorazione:

> «Fait curieux, dans la première des oeuvres préservées, le polyptique de la *Madonna della Misericordia* à

> Borgo San Sepolcro […] une double tendance se révèle: alors que les parties les plous anciennes de ce polyptique sont conçues dans un style passionné et pathétique, les dernières parties montren le style impassible et presque impersonnel qui devait devenir ensuite le style favori de Piero» [55].

Nel quadro delle differenti ipotesi circa l'autografia degli elementi secondari del polittico deve invece essere sottolineata la posizione di Creighton Gilbert, che nel 1968 torna a ipotizzare – come già avevano fatto molto tempo prima Cavalcaselle e Crowe – che la predella non appartenga all'opera di Piero ma che ad essa sia stata avvicinata durante una delle modifiche subite nel corso dei secoli [56]. L'ipotesi di Gilbert si basa – oltre che sulla differenza di stile, ormai condivisa da tutta la critica – su due elementi: per prima cosa l'irriducibilità dell'iconografia della Passione che anima la predella agli scomparti soprastanti, che sono incentratisulla figura della Vergine (che è, a sua volta, appena citata nelle cinque scene di predella); per altro verso l'impossibilità di determinare un rapporto dimensionale preciso tra gli scomparti di predella e i corrispondenti scomparti del registro principale.

Nell'imponente monografia di Eugenio Battisti, pubblicata per la prima volta nel 1971 [57], sono ricapitolate le diverse questioni che la critica ha nel tempo sollevato sul Polittico della Misericordia, prendendo in esame il contratto del 1445 e altri documenti che fino a quel momento non erano mai stati analizzati, quale, ad esempio, l'inventario del 1798 nel quale si descrive la cornice barocca entro la quale il polittico era stato sistemato. A partire da questo documento, fra l'altro, Battisti ipotizza che gli scomparti, e soprattutto quelli di misure maggiori, fossero stati parzialmente coperti durante la sistemazione seicentesca. Le informazioni ordinate da Battisti aprono una pagina nuova, da un punto di vista della ricerca documentaria, sul Polittico della Misericordia, e da questo contributo discendono numerose, successive riflessioni [58].

Battisti – alla luce anche delle osservazioni di Giovanni Urbani e Pasquale Rotondi, relative all'intervento di restauro condotto nel 1964 dall'Istituto Centrale per il Restauro – sottolinea inoltre il rapporto tra le figure del registro superiore e i santi più grandi che sono ai lati della Madonna della Misericordia, avanzando l'ipotesi che l'opera fosse stata concepita inizialmente come un trittico e che soltanto in un secondo momento essa sia stata adattata in pentittico. Nel far ciò, tuttavia, egli sembra trascurare l'orientamento dei santi, che si spiega soltanto laddove si prevedano già dalla fase progettuale due coppie, collocate ciascuna a un fianco della tavola con la Madonna.

Al 1988 risale la pubblicazione del nuovo catalogo del Museo Civico di Sansepolcro, che documenta tra l'altro il riordinamento della collezione compiuto nel 1975 [59]. In questa circostanza Anna Maria Maetzke spiegò – se pur sinteticamente – il criterio seguito per la nuova disposizione delle tavole: dopo un nuovo intervento di restauro, condotto dall'Istituto Centrale per il Restauro tra il 1960 e il 1965, le tavole furono infatti riassemblate, ad una distanza maggiore l'una dall'altra rispetto a quanto era avvenuto alla fine dell'Ottocento:

> «Dopo il ritorno da Roma le singole parti erano state provvisoriamente applicate su pannelli alle pareti laterali [del museo]. In occasione del recente nuovo allestimento del Museo, riaperto nel 1975, le tavole dipinte sono state ricomposte secondo un'ipotesi ricostruttiva che intende solo suggerire l'originario rapporto tra scene e figure, nella mancanza assoluta di antica documentazione, basandosi sugli studi precedenti, dal Longhi al Salmi al Battisti, e su un accurato riesame dei singoli pezzi nel tentativo di valutare approssimativamente quali potessero essere le distanze tra le varie parti quando queste erano inserite nella incorniciatura originale. Un montaggio comunque più plausibile di quello vecchio con cui le tavole dipinte erano state esposte per decenni, cioè sovrapposte accostate l'una all'altra come non avessero mai avuto una cornice» [60].

Tornando dieci anni dopo a commentare questa soluzione, la stessa Maetzke sottolineò la necessità, se non addirittura l'urgenza, di andare oltre, facendo tesoro anche dei nuovi mezzi offerti dalla tecnica. Quello del 1975, infatti, le sembra

> «un montaggio che oggi esige una totale revisione sulle basi scientifiche di un progetto di ricerca di équipe che, partendo dall'esame autoptico delle singole tavole (esame del legno, degli spessori, dei tagli, analisi chimiche della preparazione e del colore, indagini visive non distruttive comparate della superficie pittorica, ecc.) passi al rilievo puntuale delle linee prospettiche e dei punti di fuga, alla documentazione e allo studio dei polittici contemporanei, ad una ancora più approfondita ricerca di documenti, anche indiretti, e infine allo studio dell'ambiente in cui il Polittico era inserito, per ricostruirne la più probabile collocazione» [61].

È proprio su questo decisivo aspetto che negli ultimi venti anni si sono soffermati alcuni interessanti contributi. Fra tutti spicca l'intervento di Carlo Bertelli, che nella monografia del 1991 non si limita

a precisare i tempi lunghi della esecuzione e la scansione cronologica delle diverse fasi, ma recupera altresì preziose informazioni acquisite in occasione del restauro dell'Istituto Centrale per il Restauro:

> «Nel 1892 […] il Parrini aveva dato alle tavole un nuovo ordinamento, che rimase inalterato fino al restauro condotto da Aldo Angelini e Nerina Neri presso l'Istituto Centrale del Restauro, a Roma, nel 1959-60. Chi scrive poté allora accertare che le cuspidi erano state dipinte sulle stesse tavole delle figure sottostanti, da cui erano state poi separate segandole. […] Le tavolette della predella hanno subito riduzioni sui lati […]. La distanza fra le cuspidi e il primo registro non può essere stabilita […]. La scalatura della *Crocefissione* non è affatto originale; il pannello poté avere una terminazione arcuata, […] ma non è chiaro dove l'arco avesse il centro, anche se la ricostruzione di una griglia geometrica sembra dare qualche suggerimento. […] L'operazione di riduzione delle dimensioni delle tavole fu condotta in modo brutale; tanto nella cuspide della *Madonna* come in quella dell'*Angelo* e della *Crocefissione* si notano bene i segni lasciati dalla sega sfuggita di mano. La sega ha colpito persino il fondo oro accanto alla figura di San Giovanni Evangelista. Inoltre, per ottenere meno fondo libero possibile, non si tenne conto della linea orizzontale del terreno. Anche la figura della Vergine era in origine meno inclinata in avanti di quanto appaia oggi» [62].

Tra i più recenti contributi, il più importante è sicuramente quello pubblicato da James Banker nel 1995. Banker, che già aveva alle spalle numerose scoperte sulla storia di Sansepolcro, ha in questa occasione pubblicato alcuni documenti provenienti da diversi fondi archivistici, non solo biturgensi, decisivi per precisare i termini cronologici della realizzazione dell'opera di Piero e, soprattutto, la tipologia di polittico, che era dotato in origine di pilastri laterali. Banker ha dimostrato inoltre che il giovane Piero alla data della commissione doveva già godere in Sansepolcro di un notevole prestigio e ha confermato, infine, la paternità di Giuliano Amidei – ipotizzata per la prima volta da Mario Salmi – dei cinque scomparti della predella [63].

Le scoperte di Banker hanno effettivamente aperto una nuova fase negli studi sul Polittico della Misericordia [64]: oggi è infatti finalmente realizzabile quella «totale revisione su basi scientifiche» dell'opera di Piero che è stata prospettata da Maetzke. Una revisione volta a recuperare il rapporto spaziale tra i diversi scomparti del polittico, e, conseguentemente, la loro più corretta lettura: un traguardo, insomma, che renda merito al graduale e faticoso recupero del Polittico della Misericordia, opera cruciale del percorso di Piero della Francesca.

[*] Questo testo scaturisce da precedenti ricerche di Emanuela Daffra, che intendo ringraziare per la eccezionale generosità.

[1] Sul dipinto di Casorati si veda, in particolare, l'approfondita scheda pubblicata da Maria Mimita Lamberti nel 1985 in *Felice Casorati 1883-1963*, catalogo della mostra (Accademia Albertina di Belle Arti di Torino, 19 febbraio – 31 marzo 1985), a cura di M.M. Lamberti, P. Fossati, Milano, 1985, pp. 86-91.

[2] R. Longhi, *Piero della Francesca*, Roma, 1927.

[3] Si veda, in proposito, l'importante volume *Piero della Francesca e il Novecento. Prospettiva, spazio, luce, geometria, pittura murale, tonalismo. 1920-1938*, catalogo della mostra (Museo Civico, Sansepolcro, 6 luglio – 12 ottobre 1991), a cura di M.M. Lamberti-M. Fagiolo dell'Arco, Venezia, 1991.

[4] A. Venturi, *Piero della Francesca*, Firenze, 1922, p. 33. Venturi aveva dato invece una lettura meno entusiastica del Polittico della Misericordia nella sua *Storia dell'arte Italiana*, come è evidenziato in G.M. Fachechi, *A proposito di Piero della Francesca: il giudizio di Adolfo Venturi*, in *Piero interpretato. Copie, giudizi e musealizzazione di Piero della Francesca*, a cura di C. Prete-R. Varese, Ancona, 1998, pp. 125-135. Per il primo testo venturiano, vedi A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Milano, 1911, VII, pp. 440-441.

[5] *Ivi*, p. 34.

[6] Allo scomparto centrale del Polittico della Misericordia è dedicata la tav. 2 del libro, mentre il volto della Madonna è l'assoluto protagonista della tav. 3.

[7] M.M. Lamberti, *Le campagne di Piero: Longhi, Soffici, Morandi*, in *Piero della Francesca e il Novecento* … cit., p. 21.

[8] Oggi in R. Longhi, *Scritti giovanili 1912-1922*, Firenze, 1961, I, pp. 61-106.

[9] Vedi in proposito A. Rorro, *Lorentino d'Arezzo discepolo di Piero della Francesca*, Roma, 1996, pp. 31-34. Allo stesso periodo risale un'altra Madonna, pur essa forse debitrice dell'immagine di Piero, realizzata dallo stesso Lorentino in una abitazione privata nei pressi di Arezzo (*ivi*, p. 30). Una più ampia discussione del caso è poi stata sviluppata da Valter Curzi, che ha precisato i limiti di stile della ripresa di Lorentino: «La Madonna di Lorentino appare del tutto priva dell'idealizzazione geometrica e del senso volumetrico tipico della figura pierfrancescana a favore di una preoccupazione fisiognomica, assente in Piero, enfatizzata dall'accentuazione delle rughe al di sotto degli occhi e dall'aggiunta delle sopracciglia» (V. Curzi, *Lorentino d'Andrea copista di Piero della francesca. Gli affreschi dell'altare Carbonati nella Chiesa di San Francesco ad Arezzo*, in *Piero interpretato. Copie, giudizi e musealizzazione di Piero della Francesca*, a cura di C. Prete, Ancona, 1998, p. 10).

[10] Per un pur sintetico quadro della diffusione della iconografia in ambito senese e aretino si rimanda all'ampia scheda sul Polittico della Misericordia di Eugenio Battisti (E. Battisti, *Piero della Francesca*, Milano, [1971] 1992, II, pp. 434-435). Per un recente approfondimento sul tema, si veda anche M. Bacci, *La Madonna della Misericordia individuale*, in «Mater Christi», 21 (2009), pp. 171-195.

[11] Longhi, *Piero della Francesca* … cit., p. 112.

[12] Vedi, in particolare, quanto scrive Alessandro Marabottini in *Raffaello giovane e Città di Castello*, catalogo della mostra (Città di Castello, 1983-1984), Città di Castello, 1983, pp. 184-186, anche sulla base delle osservazioni compiute durante l'intervento di restauro sulla tela condotto poco tempo prima da parte dell'Istituto Centrale del Restauro.

[13] G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, a cura di G. Milanesi, Firenze, 1878, II, pp. 493-494.

[14] Come spiega in nota lo stesso Milanesi, la notizia di questo affresco deriva da F. Corazzini, *Appunti storici filologici su la Valle Tiberina*, Sansepolcro, 1874, p. 62.

[15] «Tornando a Piero della Francesca», scrive infatti il Baldinucci, «finita in Roma l'opera sua, se ne tornò al Borgo, essendogli morta la madre, e nella pieve fece a fresco dentro alla porta del mezzo due santi, che sono tenuti cosa bellissima. Nel convento de' frati di Sant'Agostino dipinse la tavola dell'altar maggiore, che fu cosa molto lodata; e in fresco lavorò una nostra Donna della misericordia in una compagnìa, ovvero, come essi dicono, confraternità» (F. Baldinucci, *Notizie de'professori del disegno da Cimabue in qua*, [Firenze, 1681-1728] Torino, 1770, IV, p. 69).

[16] L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso alla fine del XVIII secolo*, Pisa, 1815, II, pp. 21-24.

[17] G. Masselli, in *Le opere di Giorgio Vasari pittore e architetto aretino*, Firenze, 1832-1838, pp. 297-298.

[18] G. Mancini, *Memorie di alcuni artefici del disegno sì antichi che moderni*, Perugia, 1832, p. 276.

[19] Data la brevità delle due annotazioni, non è opportuno invece sottolineare l'assenza di riferimenti alla predella e, soprattutto, alla Crocifissione.

[20] *Vita di Pietro della Francesca Pittore dal Borgo Sansepolcro scritta da Giorgio Vasari aretino arricchita di note illustrative*, Firenze, 1835, p. 20, n. 7.

[21] Vedi G. Rosini, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, Pisa, 1841. III. È importante sottolineare in proposito che i disegni delle opere di Sansepolcro furono eseguiti da Angelo Tricca, pittore e abile disegnatore borghigiano, noto anche per la sua attività di caricaturista (sua è una celebre caricatura di Giovanni Fattori).

[22] Rosini, *Storia della pittura italiana* … cit., p. 37.

[23] Sulla centralità data da Rosini al Polittico della Misericordia si sofferma Loretta Cupparoni, in: L. Cupparoni, *La diffusione dell'opera di Piero della Francesca attraverso i primi manuali di storia dell'arte: Giovanni Rosini*, in *Piero interpretato. Copie* … cit., pp. 101-111.

[24] J.D. Passavant, *Raphael d'Urbin et son père, Giovanni Santi*, Parigi, 1860, pp. 394-395.

[25] Il disegno, a penna e inchiostro bruno su carta avorio, porta tra le varie indicazioni il nome dei fratelli Binoni, autori della cornice, e le misure della larghezza delle tavole, ciò in vista presumibilmente di una nuova sistemazione e, pertanto, di un nuovo allineamento dei diversi elementi dell'opera (Arezzo, Archivio Soprintendenza, B 17 G 34 9).

[26] Se ne discute in L. Cheles, *Copie ed echi di Piero in Inghilterra*, in *Piero interpretato. Copie* … cit., pp. 13-38.

[27] A.B. Jameson, *Legends of the Madonna as represented in the Fine Arts*, Londra, 1857, p. 31.

[28] Cheles, *Copie ed echi* … cit.

[29] Per l'attenzione dedicate a Piero da Cavalcaselle, vedi D. Levi, *Piero e Cavalcaselle*, in *Piero interpretato. Copie* … cit., pp. 89-99.

[30] J.A. Crowe-G.B. Cavalcaselle, *A new History of Painting in Italy. From the second to the Sixtieenth Century*, Londra 1864, II, pp. 537-538.

[31] *Ivi*, pp. 537-539.

[32] «Cette peinture», scrive infatti Gruyer, «exécutée à *tempera*, est encore dans la petite église de l'hôpital» (F.A. Gruyer, *Les Vierges de Raphaël et l'iconographie de la Vierge*, Parigi, 1869, I, p. 472, n. 2).

[33] *Ivi*, pp. 472-473. Il passo è stato poi ampiamente citato da Giovanni Felice Pichi nel 1892 (vedi G.F. Pichi, *La vita e le opere di Piero della Francesca*, Sansepolcro, 1892, pp. 90-91).

[34] Per la storia dell'intervento di restauro condotto nel 1892 da Giuseppe Parrini, si rimanda al saggio di P. Refice in questo volume.

[35] G. Sacchetti, *Sansepolcro. Alta Valle Tiberina*, Sansepolcro, 1888, p. 8.

[36] Per le celebrazioni, e segnatamente per l'inaugurazione del monumento a Piero, si rimanda a T. Gigli, *Piero della Francesca in Sansepolcro il dì 8 settembre 1892*, Sansepolcro, 1892.

[37] s.a., *Miscellanea. Ospedale della Madonna dell'Ausilio a Borgo San Sepolcro – Tavola di Piero della Francesca*, in «Archivio Storico dell'Arte», IV (1892), p. 297.

[38] s.a., *San Sepolcro*, in «Arte e Storia», XI, 29, Firenze, 25 dicembre 1892, p. 232.

[39] Pichi, *La vita e le opere* … cit., pp. 89-94.

[40] *Ivi*, p. 91.

[41] Pichi infatti osserva che il riferimento in questo caso è al «magnifico e stupendo quadro di Lorenzo Lorenzetti, la *Deposizione di Croce*, ove la posa di una delle Marie che pietosamente osserva il morto Gesù colle braccia alzate, è riprodotta in questa di Piero nell'identica maniera, colla sola variante che qui la pietosa donna osserva d'appresso il volto dell'amato Salvatore, quasi nell'atto di dargli l'ultimo bacio prima che sia calato nel sepolcro» (*ivi*, p. 94).

[42] G.B. Cavalcaselle-J.A. Crowe, *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, Firenze, 1898, p. 193, n. 3. A questa ipotesi di nuova cornice si può ricondurre forse un altro dei disegni conservati tra le carte dell'Architetto Castellucci, oggi conservate nell'Archivio della Soprintendenza di Arezzo, nel quale l'organizzazione delle tavole rispecchia la sistemazione di inizio novecento documentata da numerose fotografie.

[43] *Ivi*, p. 194.

[44] Vedi B. Berenson, *Alessio Baldovinetti et la nouvelle Madone du Louvre*, in «Gazette des Beaux-Arts», 493, Parigi, 1 luglio 1898, segnatamente alle pp. 50-54 (la Madonna della Misericordia è riprodotta a p. 51).

[45] Vedi W.G. Waters, *Piero della Francesca*, George Bell & Sons, Londra, 1901.

[46] *Ivi*, p. 51.

[47] Al 1921 risale il volumetto su Sansepolcro pubblicato da Odoardo Giglioli [O.H. Giglioli, *Sansepolcro*, in «Città e Luoghi d'Italia», 5 (1921)]. Giglioli descrive sinteticamente le opere presenti nella Pinacoteca Comunale, soffermandosi, seppur un istante sulla questione attributiva: «Nelle figure secondarie», egli precisa infatti, «e specialmente nelle storie della predella si rivela la mano inesperta di qualche assistente di Piero della Francesca»

[48] Longhi, *Piero della Francesca* … cit., p. 11.

[49] *Ivi*, p. 13.

[50] *Ivi*, p. 33.

[51] *Ivi*, pp. 37-38.

[52] M. Salmi, *Piero della Francesca e Giuliano Amedei*, in «Rivista d'Arte», XXIV, 1-2 (1942), pp. 26-44.

[53] K. Clark, *Piero della Francesca*, Londra, 1951, in particolare, alle pp. 16-23.

[54] *Ivi*, p. 22.

[55] C. de Tolnay, *Conceptions religieuses dans la peinture de Piero della Francesca*, Firenze, 1963, p. 2.

[56] C. Gilbert, *Change in Piero della Francesca*, New York, 1968, pp. 64-65, n. 19.

[57] Vedi E. Battisti, *Piero della Francesca*, II, Milano, 1971. Una seconda edizione del lavoro di Battisti è poi stata pubblicata, per i tipi di Electa, nel 1992.

[58] Tra queste lo studio, basato sostanzialmente su elementi iconografici e di carattere psicologico, ad opera di Laurie Schneider (L. Schneider, *Piero della Francesca's Polyptych della Misericordia and Divine Maternal Imagery*, in «Storia dell'arte», 52, Roma, settembre-dicembre 1984, pp. 157-169). Una successiva lettura basata sull'iconografia è in C. Cieri Via, *Il Polittico della Madonna della Misericordia di Piero della Francesca: tradizione iconografica e tradizione cultuale*, in *Città e corte nell'Italia di Piero della Francesca*, atti del convegno (Urbino, 4-7 ottobre 1992). Venezia, 1996, pp. 167-182.

[59] A.M. Maetzke-N. Galoppi Nappini, *Il Museo civico di Sansepolcro*, Firenze, 1988.

[60] *Ivi*, p. 31.

[61] A.M. Maetzke, *Introduzione ai capolavori di Piero della Francesca*, Cinisello Balsamo (MI), 1998, p. 47.

[62] C. Bertelli, *Piero della Francesca. La forza divina della pittura*, Cinisello Balsamo (MI), 1991, p. 174.

[63] Vedi J. Banker, *The Altarpiece of the Confraternity of Santa Maria della Misericordia in Borgo Sansepolcro*, in *Piero della Francesca and his Legacy*, a cura di M. Aronberg Lavin, Washington, 1995, pp. 21-35.

[64] Tra i contributi più recenti, si sono occupati di precisare ulteriormente la datazione dell'opera J. Banker, *Contributi alla cronologia della vita e delle opere di Piero della Francesca*, in «Arte cristiana», 92 (2004), pp. 248-258; I. Takuma, *L'interpretazione di un documento relativo a Piero della Francesca*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 87 (2005), pp. 65-66. Da segnalare, infine, l'importante discussione che sull'assetto delle pale d'altare si è sviluppata a partire dal convegno tenuto a Sansepolcro nel 1998 (vedi *Matteo di Giovanni e la pala d'altare nel senese e nell'aretino*, atti del convegno (Sansepolcro, 9-10 ottobre 1998), a cura di D. Gasparotto-S. Magnani, Montepulciano 2002).

Piero della Francesca: la Madonna della Misericordia. I contratti artistici: esame e contestualizzazione*

Christa Gardner von Teuffel

Premessa

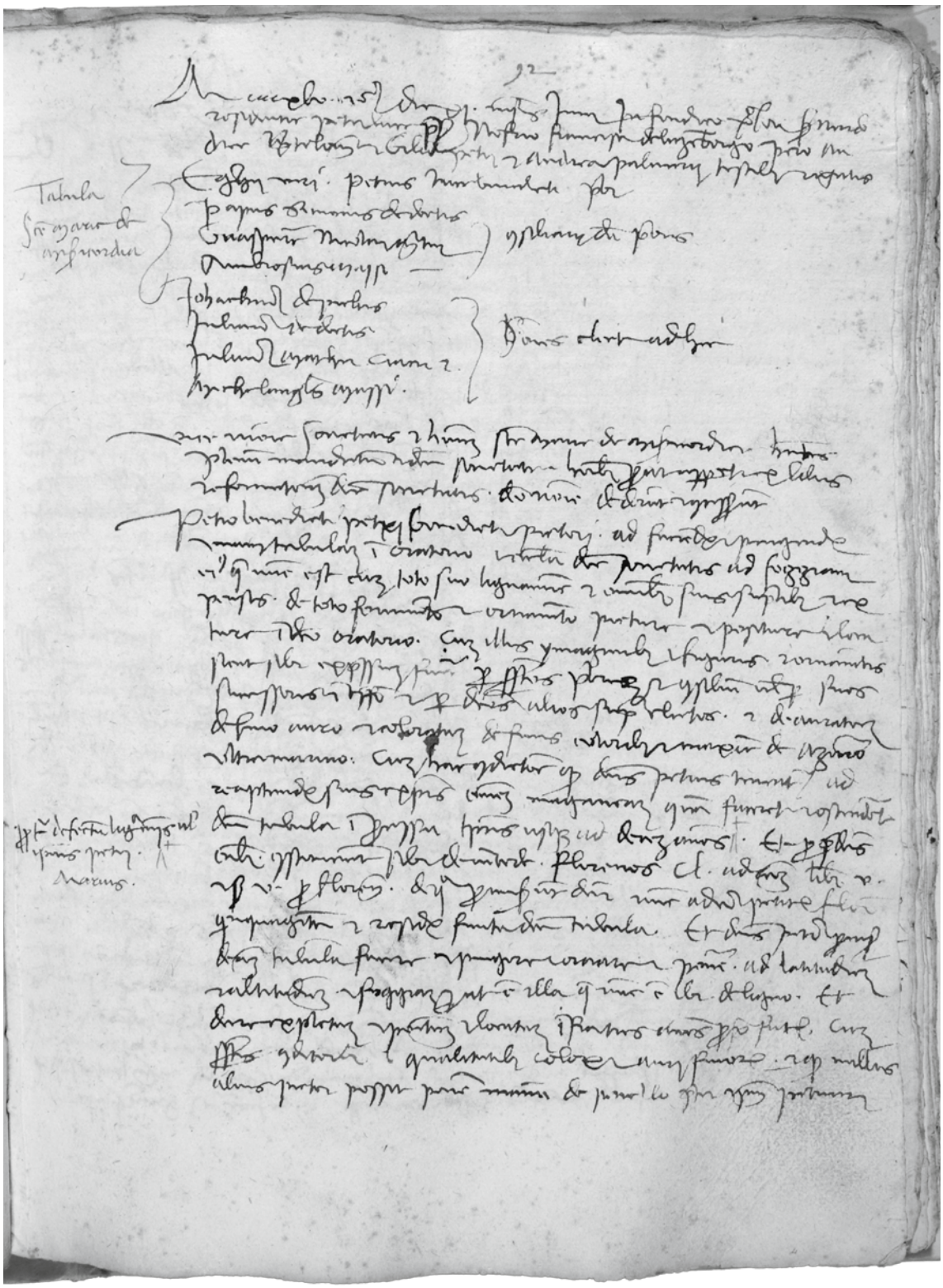
La parola "contratto" implica un accordo vincolante legalmente tra un artista e il suo committente, le cui origini risalgono al Diritto civile romano. Il contratto è di solito redatto in latino da un notaio, presso il suo studio, o in altro luogo. Se ne possono fare successivamente delle copie da consegnare ai contraenti. Passo iniziale e decisivo nella lunga procedura della commissione di una pala d'altare, il contratto è di importanza fondamentale. L'artista è responsabile del progetto da portare a termine, per il quale il committente paga. Entrambe le parti normalmente convengono sulla dimensione dell'oggetto, la forma, il programma iconografico e i materiali, il prezzo, le procedure di pagamento, la data di consegna, le garanzie o le procedure di revisione, e le possibili penali per la mancata soddisfazione delle clausole. I dettagli possono essere definiti o rivisti in una fase successiva. Lo stesso notaio di solito è coinvolto lungo tutto il processo, a partire dalla fase iniziale di stipula, attraverso le fasi contrattuali minori e i pagamenti intermedi, fino alla conclusione del processo con la quietanza di pagamento che, di solito, segue il completamento della fase pittorica ma anche il trasferimento della tavola in chiesa e la sua istallazione sull'altare (**figg. 1-2**) [1].

La confraternita della Misericordia mise in atto procedure diverse: nel 1428 per prima cosa il committente fece un appalto minore al falegname con l'intenzione di fare la commissione al pittore solo dopo il completamento della struttura lignea [2]; nel 1445, comunque, lo stesso committente mise sotto contratto direttamente il pittore conferendogli la responsabilità totale dell'impresa di realizzazione del polittico, compreso il subappalto al falegname per la costruzione lignea [3]. Nel primo caso la carpenteria fu costruita sulla base di un disegno fornito da un terzo maestro; nel secondo caso la struttura lignea doveva essere eseguita sul modello di quella già esistente.

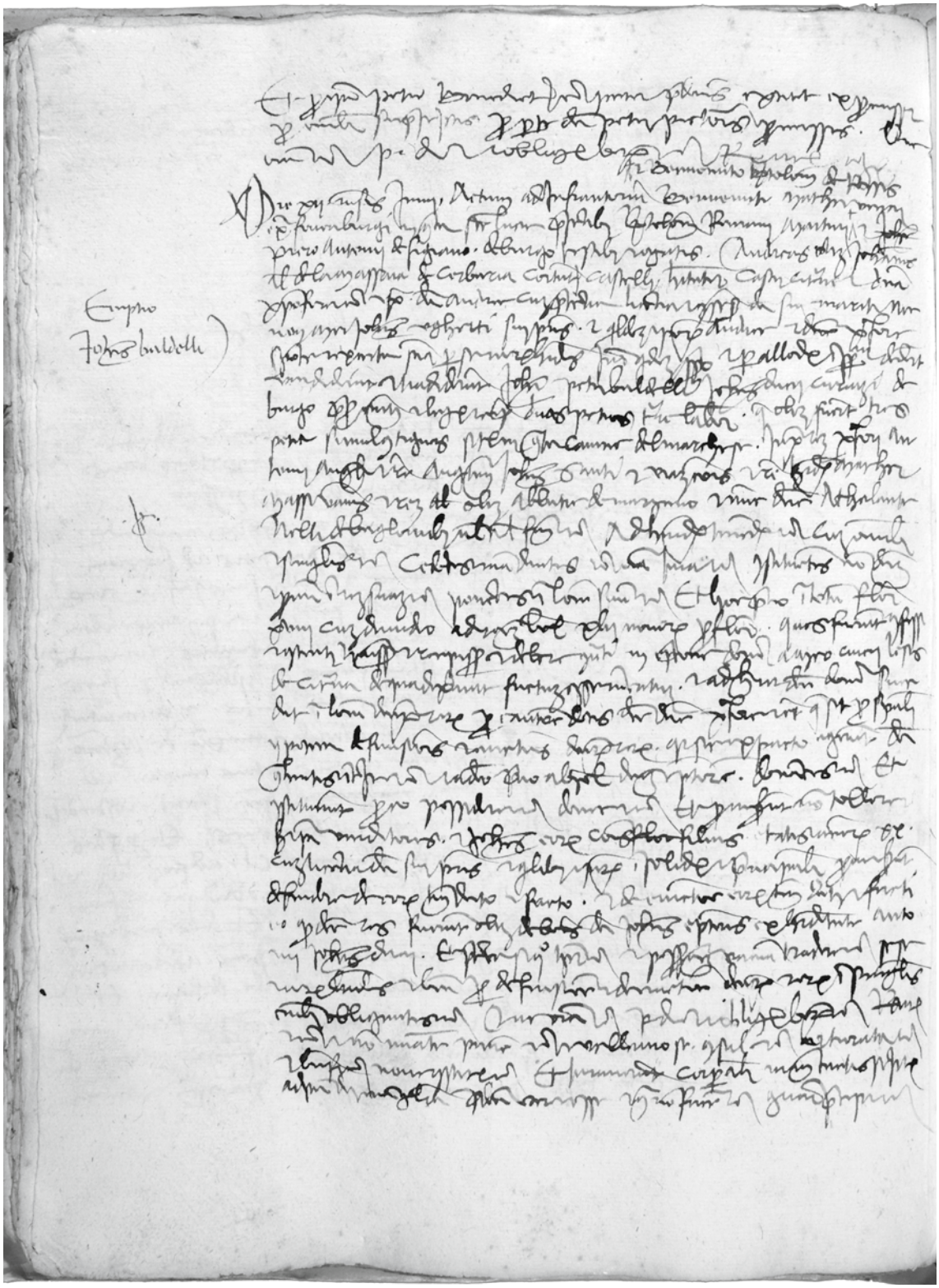
I partecipanti e i loro obiettivi

Nel 1428 le persone coinvolte nella commissione risultano essere il notaio, ser Mario di ser Matteo dei Fedeli [4], diversi testimoni, incluso ser Michelangelo, che divenne priore della confraternita nel 1430, e l'operaio di lunga data dei francescani, Cristoforo di Francesco di ser Fei [5]. Nel 1445 vengono citati altri testimoni. Il primo gruppo di maestri, nel 1428 e nel 1430, era composto da Bartolomeo di Giovannino d'Angelo, un falegname della zona [6], e Ottaviano Nelli, un pittore di Gubbio [7]; nel secondo contratto, nel 1445, sono coinvolti Piero della Francesca[8] e un legnaiolo non citato per nome. Piero ricevette la commissione da parte della Misericordia dopo aver dipinto il Polittico di San Giovanni in Val d'Afra nei tardi anni trenta [9] e dopo il suo ritorno da Firenze, dove era stato nel 1439. Suo padre, Pietro, era membro della confraternita almeno dal 1426 e suo fratello Marco è ricordato come amministratore dell'ospedale nel 1422 [10].

Il polittico della confraternita nacque come commissione collettiva, ovvero il gruppo di anziani ufficiali dovette aver discusso e si trovò d'accordo sul compiere un simile investimento sia dal punto di vista artistico che finanziario [11]. Antonio di maestro Ionte era priore della confraternita nel 1428 e era coadiuvato da tre delegati eletti allo scopo. Nel 1430, la carica di priore era passata a ser Michelangelo di Giuliano di Nicolò, mentre i tre delegati, cioè i sindaci e procuratori, rimasero gli stessi. Insieme con tre rappresentanti di Urbano di Meo de' Pichi, essi valutarono la struttura lignea portata a termine da Bartolomeo prima di saldare il pagamento. Nel 1445 il ruolo di priore venne assunto da Piero Luce Benedetto, che era assistito da tre consiglieri, Papo di Simone de' Doctis, Guasparre di Nicolai Martini e Ambrosio Massi, e quattro diversi rappresentanti della confraternita, Gioacchino de Pichi, Giuliano de Dotti,



1. Contratto per il Polittico della Misericordia, Archivio di Stato, Notarile Antecosimiano, F. 7026 c. 92, Firenze



2. Contratto per il Polittico della Misericordia, Archivio di Stato, Notarile Antecosimiano, F. 7026 c. 92, Firenze

Juliano di Mathei Ciani e Michelangelo Massi. La consistente rappresentanza della Misericordia alla stipula del contratto con Piero sottolinea l'importanza attribuita a questo atto dagli stessi membri. Come ci si potrebbe aspettare in un piccolo centro, un gruppo di ufficiali provenienti dalle principali famiglie locali, furono per anni impegnati in altre attività pubbliche che probabilmente ebbero come risultato un fruttuoso scambio di relazioni interpersonali ed esperienze, in particolare con la chiesa di San Francesco. Così Cristoforo di Francesco di ser Fei e Andrea di Giovanni di Tani, già testimoni dell'atto e delegati da parte della confraternita, divennero nel periodo tra il 1430 e il 1444 i preminenti *operai* di San Francesco [12].

I principali finanziatori del polittico furono i membri della famiglia Pichi. Come parte dell'*establishment* sociale di Sansepolcro, furono coinvolti anche nei lavori per San Giovanni in Val d'Afra, San Francesco e Sant'Agostino [13]. Nel suo lascito testamentario del 1422, Urbano di Meo lasciò 60 fiorini destinandoli ad una *tabula ornata* [14]. In occasione della liquidazione del pagamento nel 1430, il suo esecutore, Angelo di Nardo, pagò al falegname 25 fiorini; seguirono altre donazioni da parte della famiglia Pichi, che però non ebbe mai lo *ius patronatus*. I pagamenti da parte dei Pichi per il salario di Piero della Francesca furono così tanto diluiti nel tempo che la confraternita fu costretta a chiamare in causa la famiglia per ottenere i finanziamenti promessi. Nel 1454 furono invece i Pichi ad insistere che Piero adempisse al contratto del 1445 *ad faciendam dictam tabulam* o restituisse i soldi già ricevuti [15]. Soltanto nel 1467 ebbe luogo l'ultimo pagamento a Piero da parte della Misericordia [16].

Mentre non sappiamo il prezzo pagato a Ottaviano Nelli per il suo disegno della tavola d'altare, sappiamo che la prima struttura lignea costò 25 fiorini. Piero ricevette in totale 150 fiorini per la struttura lignea e per la pittura mentre, nel 1454, quando ormai aveva una reputazione artistica consolidata, venne ingaggiato per 320 fiorini, cioè per una cifra maggiore del doppio di quella datagli per il Polittico della Misericordia, per dipingere il polittico d'altare per Sant'Agostino [17]. Per contratto era obbligato ad utilizzare oro e pigmenti della qualità più alta, specialmente l'azzurro oltremare, e a coprire con questa cifra tutte le spese che gli competevano, incluso il legno per la struttura [18].

Il primo disegno di Ottaviano Nelli probabilmente dava solo indicazioni circa la misura del polittico, che tenessero conto dell'ampiezza dell'altare della chiesa e della tipologia di costruzione. Quando la confraternita fornì istruzioni al Nelli, il programma dovette essere già stato discusso, almeno nelle sue linee generali, programma che fu presumibilmente rifinito e confermato in un secondo tempo, come appare nell'accordo scritto con Piero della Francesca [19]. Fu certamente aggiornato durante il lungo e dilazionato periodo dell'esecuzione dell'opera, dal momento che l'inclusione di San Bernardino poté avvenire solo dopo il 1450.

Il linguaggio

La lingua usata nei documenti ufficiali, e quindi nei contratti, era il latino, cosa che può sembrare sorprendente, a prima vista, ad un lettore contemporaneo. L'uso di una lingua patrimonio della élite culturale implica che agli artigiani, per esempio nei casi che stiamo esaminando, al falegname Bartolomeo di Giovanni, senz'altro furono fornite indicazioni a parte in una modalità a lui più accessibile. Piero della Francesca, invece, sapeva, cosa insolita all'epoca, leggere e scrivere sufficientemente in latino, sebbene abbia scritto i suoi trattati in volgare (cioè in un italiano ricco di inflessioni locali) [20]. In altri casi, infatti, risalenti alla fine del Trecento, probabilmente in virtù della comprensione di tutti i testi all'interno di un contratto e di rendere accessibili le informazioni specifiche per le maestranze, venivano talvolta inseriti brani in volgare su aspetti specifici del lavoro nei contratti relativi ai polittici d'altare [21].

Talvolta lo stesso artista o un'altra persona presente alla stipula del contratto poteva essere colui che inseriva questi specifici accordi tra le parti in volgare, scritti su carte sciolte, e raccolti in un faldone o in un taccuino [22]. Nel contratto della Misericordia del 1445, si trova il termine *ad foggiam,* un'espressione in volgare ri-latinizzata, che indica l'obbligo di seguire un modello [23]. La scorrevolezza della terminologia era nel periodo piuttosto normale, come dimostrano le espressioni *electi … ad istantium habentis plenum mandatum, sindici et procuratori, homines electi*, scelte in alternativa le une alle altre per indicare i delegati della confraternita. Un termine tecnico come *scabellum*, a indicare la predella del polittico nel 1428, rara in Toscana, ma comune altrove, probabilmente riflette una preferenza di tipo regionale nella scelta della terminologia. In modo forse più significativo, questo in un certo senso ci porta a presupporre la presenza di tecniche di possibile provenienza extra-regionale che coesistevano a Sansepolcro [24]. La descrizione piuttosto grossolana data della car-

3. Niccolò di Segna, Polittico della Resurrezione, Sansepolcro, Badia di San Giovanni

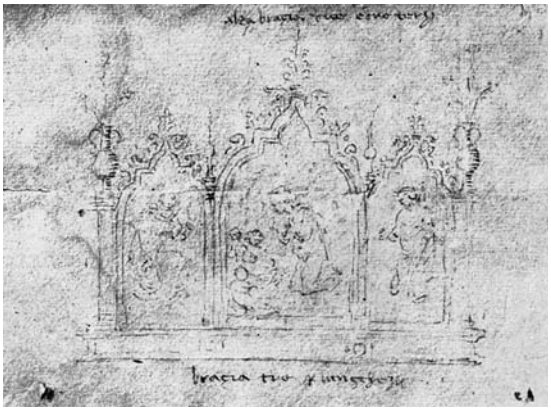
penteria del polittico con pilastri di sostegno che scendevano al lato dell'altare definita con *pedes*, cioè "piedi", può forse indirizzare verso la mancanza di esperienza della tipologia di costruzione da entrambe le parti, quella notarile ma anche quella artigianale [25].

Se da una parte nel corso del XIV secolo Borgo San Sepolcro faceva arrivare in città grandi polittici senesi (**fig. 3**) [26], dall'altra poche erano le opportunità offerte agli artigiani locali; infatti la corporazione dei falegnami, muratori e scalpellini è nota in città solo a patire dal 1571 [27]. Al contrario non si può parlare di una corporazione dei pittori perché non è mai esistita. La città era ovviamente troppo piccola per assicurare stabilmente lavoro ai diversi specialisti [28]. Pertanto fu un *carpentarius,* o un falegname, disponibile sul posto, a ricevere la commissione per la struttura del polittico nel 1428. Questo rappresenta soltanto il secondo contratto noto del suo genere, in città, dopo l'importante stipula fatta tra Bartolomeo e i Francescani nel 1426 [29]. A Firenze, di contro, esistevano molti artigiani specializzati nella costruzione e nell'intaglio ligneo di pale d'altare. Qui, generalmente, erano immatricolati all'Arte dei Legnaioli, per la loro attività nel produrre mobilia e elaborati oggetti in legno; invece i costruttori, i muratori in pietra, i fabbricatori di mattoni e i carpentieri si immatricolavano all'Arte dei Maestri di Pietra e Legname [30]. I pittori fiorentini, che potevano affiliarsi alla corporazione dei Medici e Speziali, non godevano tuttavia di un livello economico, sociale o culturale più alto, rispetto ad altre consorterie cittadine [31]. Piero della Francesca, che si insediò in modo stabile nel suo paese natale intorno al 1440, rimase l'unico grande pittore e teorico in zona, forse a causa del fatto che era profondamente radicato in una grande famiglia mercantile.

Il documentato ma perduto disegno di Ottaviano Nelli per il Polittico della Misericordia ci fornisce una datazione approssimativa per la commissione. Tali disegni per pale d'altare erano

4. Pierpaolo e Jacobello Dalle Masegne, Polittico dell'altare Maggiore, Bologna, chiesa di San Francesco

certamente in uso a Firenze almeno dal 1370 [32], a Bologna se ne comincia ad avere menzione intorno al 1388. I disegni integravano il testo del contratto: «desegnado al quale se de recorere quando le scriture non parlassem» (**fig. 4**) [33]. Apparentemente nessuno di questi disegni da contratto sopravvive per il Trecento. Due esempi del Quattrocento, comunque, possono fornire suggerimenti almeno per quanto riguarda la tipologia: lo schizzo di Filippo Lippi, significativamente contenuto in una lettera, del trittico per Alfonso di Napoli (**fig. 5**) [34], e il disegno di una cornice di Bartolomeo d'Amico, del 1480, per Calvi, in Corsica [35]. Pur non essendoci nota la natura del disegno del Nelli, l'uso relativamente precoce (1428) di un disegno del genere, nell'Alta Valtiberina è un dato assai importante. Cinque anni più tardi Antonio d'Anghiari ne forniva uno simile, oggi perduto, per un altro carpentiere locale, Bendetto d'Antonio, chiamato a costruire la struttura lignea del Polittico di San Giovanni in Val d'Afra (fig. 4 saggio Di Lorenzo) [36]. Qui Piero della Francesca dipinse il *Battesimo*, verosimilmente la prima commissione di pala d'altare da lui ricevuta a Sansepolcro (fig. 3 saggio Di Lorenzo). Devono essere citati anche il disegno per il contratto del



5. Filippo Lippi, *Schizzo del Trittico per Alfonso di Napoli*, Archivio di Stato, MAP f. VI, c. 260, Firenze

1487 di Matteo di Giovanni per la pala dell'altar maggiore del convento dei serviti a Sansepolcro [37] e altri diversi disegni da competizione che precedettero la stipula del contratto per la cornice del 1523 per la *Deposizione* del Rosso Fiorentino, per la confraternita della Santa Croce [38], solo noti attraverso i documenti. Ad oggi, tuttavia, a quanto pare, nessun disegno indipendente, esistente su carta di Piero della Francesca può essere direttamente collegato alle sue pale d'altare.

Un disegno per contratto poteva indicare le misure, il tipo di pala d'altare, il programma iconografico, la composizione e perfino i materiali [39]. In pratica siamo di fronte ad un altro tipo di comunicazione. Nei centri artistici il *disegno* andò sempre più a sostituire particolareggiate descrizioni verbali. La pratica mercantile fiorentina di sostituire gli atti notarili con la contabilità, intorno alla fine del XIII secolo può essere messa in relazione con l'introduzione, nel Trecento, del disegno di contratto come forma più sintetica di documento [40].

L'opzione più sicura e chiara, stabilitasi in base alla consolidata tradizione medievale, era di commissionare un'opera d'arte che ne imitasse un'altra preesistente, espressa nella formula *modo et forma* [41]. Questa procedura di fatto rimane prevalente a Sansepolcro fino al pieno XVI secolo. Il magnifico polittico del Sassetta per l'altar maggiore della chiesa di San Francesco fornisce l'esempio più sorprendente, essendo indirettamente esemplato su quello trecentesco di Niccolò di Segna, nella Badia della stessa città (**fig. 3** e figg. 3-4 saggio Israëls). Poco dopo il 1500, Pietro Perugino basò la sua pala, che sostituiva appunto quella di Niccolò di Segna, su un'altra sua opera, la pala dell'*Ascensione*, realizzata per Perugia [42].

6. Piero della Francesca, Pala di San Bernardino, Milano, Pinacoteca di Brera

Il contesto dei contratti

La compagnia della Misericordia era un ente assistenziale [43]. Originatasi da una compagnia maschile di flagellanti, reggeva un ospedale nel quale operavano donne, come infermiere. Le sue attività caritative e pubbliche attraevano numerosi lasciti testamentari. Con un'organizzazione meno rigorosa di quella di un ordine religioso vero e proprio, le confraternite adottavano strutture amministrative simili a quelle delle corporazioni artigiane e se ne assumevano alcuni dei compiti. Fondata all'inizio del XIV secolo, e probabilmente assistita nella liturgia dai francescani [44], la confraternita aveva un priore laico. Dal punto di vista organizzativo era un'associazione di tipo tradizionale, che si reggeva su finanziamenti incerti e con un'attività piuttosto ridotta. L'iconografia della *Madonna della Misericordia* era popolare, ampiamente rappresentata in miniature, tavole e pitture murali, così come in scultura, in immagini di tipo devozionale e in pale d'altare [45]. La commissione di un'opera con un soggetto simile avvenne dunque a Sansepolcro per la chiesa di una confraternita, che serviva un ospedale dedicato all'aiuto dei poveri. L'iconografia *sub matris tutela* rappresentava in modo diretto i suoi scopi istituzionali, mentre la scelta di una struttura a due ordini, per il polittico, rifletteva piuttosto la cultura artistica tradizionale dei membri della confraternita.

Borgo San Sepolcro è un caso eccezionale per studiare la storia dei contratti. I documenti per il polittico francescano del Sassetta sono di una completezza senza pari [46]. Essi documentano con grande dettaglio la tenuta dei conteggi, secondo una mentalità prevalentemente tradizionale e grazie ad una fortunata sopravvivenza archivistica.

Le commissioni di pale d'altare nel Quattrocento furono stimolate dalla crescente stabilità politica ed economica e dalla aumentata competizione tra le chiese locali, le famiglie, gli ordini mendicanti e le organizzazioni laiche. Arredare le chiese per onorare Dio e per prestigio civico era una pratica ampiamente diffusa nei comuni dell'Italia centrale. In modo significativo, la procedura scelta inizialmente per i tre polittici quattrocenteschi di San Francesco, della Misericordia e di San Giovanni in Val d'Afra, in cui i committenti si rivolsero direttamente al falegname per la struttura lignea, prima di coinvolgere il pittore responsabile, indicano un tentativo di tenere sotto controllo il lavoro nel corso del suo progredire [47]. Questo permise ai gruppi committenti di scegliere, in seguito, il pittore e, dove era necessario, di scaglionare la cifra stanziata. La richiesta al legnaiuolo di eseguire una nuova opera, *modo et forma* rispetto ad un modello ben noto, o con un disegno della struttura complessiva allegato al contratto, rivela la stessa attitudine mentale. Soltanto in occasione del loro secondo tentativo, i Francescani da un lato e la Misericordia dall'altro, delegarono al pittore la responsabilità generale della realizzazione dell'opera: gli uni al Sassetta, un'artista estraneo all'ambiente cittadino, in quanto senese; gli altri a Piero della Francesca, che si stava affermando come l'artista localmente più importante. Tuttavia l'autonomia di entrambi era limitata dalla clausola *modo et forma*. Piero, verosimilmente, non fu mai libero di progettare le sue pale d'altare, almeno a Sansepolcro, sebbene, come altri artisti di punta del Rinascimento, certamente lo fece, più tardi, a Urbino (**fig. 6**) [48]**.** Rimane in dubbio se la clausola *a sua mano*, oltre al significare una sorta di tributo alla maestria dell'artista, avesse anche un'implicazione di tipo pratico e legale [49]. Molto probabilmente don Giuliano Amidei eseguì le figure dei pilastri e le scene di predella intorno al 1460 [50], dato che era ormai accettata la partecipazione della bottega per atti-

vità di tipo minore relative alle parti di contorno. Imponendo certe procedure convenzionali Sansepolcro in un certo senso stimolava gli artisti. Questo rende a volte anche più difficile per noi cogliere la reazione che gli artisti avevano nei confronti di queste restrizioni.

Trovarsi al crocevia tra Umbria, Toscana e Marche, dove si venivano a creare sovrapposizioni di diocesi, di province degli ordini religiosi, nonché geografiche, fu un elemento importante della storia e della cultura di Sansepolcro. Nonostante questa centralità la piccola e conservatrice comunità difettava sia di autonomia politica che di potere economico, cosicché risultati artistici di alto livello risultarono sporadici. Qui Piero della Francesca, al culmine della sua carriera, completò il polittico a due ordini, su fondo oro, il cui concetto formale e programma iconografico furono quasi certamente basati su un disegno del 1428, opera di un mediocre pittore provinciale, fornito alla locale confraternita di flagellanti, una corporazione piùttosto più reazionaria nella periferia. Probabilmente l'opera di Piero fu sempre messa in ombra dal magniloquente polittico a due facce dipinto per l'altar maggiore della chiesa francescana dal Sassetta (figg. 3-4 saggio Israëls). Durante i circa quaranta anni che furono necessari al completamento, della tavola della Misericordia, aveva avuto luogo a Firenze una vera rivoluzione artistica, nel corso della quale era stata inventata la pala d'altare rinascimentale. Si stavano gradualmente affermando anche la tecnica di pittura ad olio e l'uso delle tele. Con il senno di poi, naturalmente, si è fatta più chiara questa percezione; tuttavia per l'artista locale e la comunità dei suoi committenti, la competizione di vicinanza rimaneva la norma.

La singolarità dei contratti

Quanto convenzionali erano i contratti della confraternita della Misericordia? Il contratto per un carpentiere, voluto sia da un cittadino o da un pittore, è una sopravvivenza rara, ma ciò nondimeno testimonia una procedura normale dell'epoca. Il contratto per il supporto ligneo e le parti integranti che funzionavano da elementi di incorniciatura, era spesso considerato subordinato al contratto del pittore, in termini legali e procedurali. Strumento utilizzato e logorato durante il processo di costruzione all'interno della bottega, il contratto del legnaiuolo era probabilmente spesso gettato via al completamento del lavoro. Nei casi in cui è sopravvissuto, è stato poco considerato dagli storici dell'arte [51]. Il passo iniziale, legalmente vincolante, nella commissione di una pala d'altare è molto importante, soprattutto nel caso in cui si trattava di un polittico di tipo gotico, pluripartito e a diversi ordini il quale richiedeva che il lavoro del carpentiere fosse in gran parte completato prima che si potesse iniziare a dipingere. La compagnia della Misericordia dovette quindi aver preso importanti decisioni circa il tipo di polittico, il programma iconografico e i costi affrontabili, già prima del giugno 1428. Queste decisioni sembrano esser rimaste inalterate nel 1445, quando la confraternita mise Piero della Francesca sotto contratto per fare e dipingere, *ad faciendun et pingendum*, il nuovo polittico, a somiglianza della struttura che, con tutta verosimiglianza, era ancora conservata nella chiesa, ma mai dipinta [52].

I ritardi erano la norma. Il carpentiere impiegò due anni invece dei tre mesi promessi e, eccezionalmente, i committenti ritardarono la stipulazione dell'esecuzione pittorica per quindici anni. Questo poté essere dovuto al progressivo deterioramento delle condizioni conservative della struttura lignea pre-esistente, alla lentezza del processo decisionale degli organismi della Misericordia e alle loro endemiche difficoltà finanziarie. Il contratto al pittore del 1445 prevedeva tre anni per il completamento dell'opera. Dopo un'inutile attesa di nove anni, Piero della Francesca venne richiamato ufficialmente nel 1454 e costretto ad adempiere agli obblighi contrattuali da parte dei principali benefattori della compagnia, i Pichi, che a loro volta avevano bisogno di essere richiamati ai loro obblighi ripetutamente [53]. Dopo quasi venti anni l'artista finalmente portò a compimento il polittico che gli venne, di conseguenza, saldato nel 1467. Gli impegni di Piero della Francesca per commissioni di tavole e affreschi in altre città, così come la sua attività letteraria di trattatista spiegano la diminuzione del suo interesse per il polittico, di tipologia molto tradizionale, e, al tempo stesso, la debolezza della compagnia della Misericordia. Oltre a queste motivazioni bisogna tenere in considerazione anche la tecnica esecutiva di Piero, che era particolarmente lenta. Ma, allo stesso momento, ci si deve chiedere quanto lo sviluppo in senso innovativo della sua tecnica deve allo stimolo di una commissione così tradizionale che però non entrava in merito (come del resto succedeva sempre) alla tecnica o allo stile [54]. Piero, per esempio, preparò le sue tavole con uno strato di nero di carbone al di sotto della preparazione a gesso e colla [55]; e prima della fase della doratura e della pittura, presumibilmente modificò la superficie

rimuovendo le colonnine lignee che dividevano i santi degli scomparti laterali [56]. Ma in modo più significativo, egli probabilmente usò disegni scalati e cartoni per trasferire le figure, già accuratamente studiate in fase progettuale, sul supporto definitivo [57]. Piero fece uso anche di una tecnica pittorica con medium a olio, che risulta evidente osservando la diversa condizione conservativa degli scomparti del polittico [58]. Ulteriori perfezionamenti e correzioni avvennero durante l'esecuzione sia della parte lignea che di quella prettamente pittorica riguardante la decorazione, l'iconografia e la composizione – qui dimostrate dall'inclusione del San Bernardino canonizzato da poco, e dai piedi rossi della figura di uomo inginocchiata sotto al manto della Madonna, che vennero aggiunti in un secondo tempo nello scomparto laterale con cui la figura confinava.

La definitiva ricusazione nel 1445 di una struttura lignea, già consegnata e totalmente pagata, che necessitò la stipulazione di un secondo contratto, resta ancora un fatto molto insolito. La ricusazione può essere spiegata da una combinazione di motivi: forse si trattava di una costruzione fatta con un'essenza legnosa inappropriata o danneggiata; o forse era un fattore legato alla limitata esperienza del carpentiere nel costruire una struttura lignea monumentale, anche se la sua altra struttura, del 1426, commissionata dai francescani, era stata poi felicemente venduta agli Agostiniani di Sansepolcro nel 1451 [59]. Un riuso del corpo ligneo rifiutato dai primi destinatari, quello costruito nel 1428-1430, è quasi certamente da escludersi in base all'esame di quanto scritto nel contratto del 1445, sebbene un tale spreco, in termini economici e materiali fosse naturalmente deprecabile. Forse per l'assommarsi di timori varii e in seguito all'esasperazione dovuta al rifiuto della prima struttura lignea dei francescani, nel 1437, i confratelli della Misericordia arrivarono a imporre a Piero una garanzia di 10 anni, quindi insolitamente lunga, che lo vincolasse ad una responsabilità sia nei confronti della tenuta della struttura lignea che dei risultati pittorici: «propter defectum lignaminis vel ipsius Petri» [60].

Il silenzio dei documenti

Il silenzio dei contratti è fondamentalmente aggravato dalla perdita del primo disegno contrattuale che serviva indirettamente anche come modello per il secondo contratto stipulato con Piero. Entrambi i contratti usano il termine generico, *tabula*, per definire una pala d'altare dotata di incorniciatura, senza ulteriori indicazioni circa il tipo, le misure, il programma iconografico o la composizione formale. Queste indicazioni avrebbero dovuto essere stabilite o da un disegno o da accordi a parte. Nello stesso modo il ruolo di Ottaviano Nelli non è chiarito pienamente. Né i documenti sopravvissuti ci informano se il gonfalone della confraternita, che venne sostituito da un dipinto da Matteo di Giovanni nel 1470 [61], o la venerata Madonna scolpita [62], si trovavano sull'altare come oggetto di venerazione prima del polittico di Piero. Un'istruzione data al falegname, nel 1428, di ingessare il retro della pala d'altare – già di per sé una richiesta rara [63] – ma non il fronte, nel caso in cui si dovesse poi aggiungere una predella, rimane un elemento ambiguo: come può essere tenuto in piedi sull'altare un monumentale polittico con pilastri a terra senza una predella che ne facesse parte integrante e lo sostenesse? [64] Altre domande più generali circa l'aspetto finale del polittico di Piero, la sua predella, il suo allestimento in chiesa e la sua ricezione da parte dei fedeli rimangono di difficile soluzione.

I contratti non danno nemmeno informazioni circa le figure che compaiono tra coloro che trovano protezione sotto il manto della Vergine (**fig. 7, Tav. III**), sebbene la loro identificazione dovette essere stata di fondamentale importanza per i membri della confraternita che frequentavano la messa o si recavano a pregare di fronte al polittico. La donatrice nella predella resta anonima. Si può presumere che gli ufficiali della confraternita si siano accordati per la rappresentazione di un solo flagellante incappucciato, tra gli uomini, e donne benestanti, piuttosto che un'immagine più popolaresca e affollata, o di uno spaccato sociale (**fig. 8**) [65]. Contemporaneamente la confraternita può avere insistito molto sul fatto che il suo *segno* venisse dipinto sui pilastri laterali. I documenti contrattuali conservati, sebbene stabiliscano le linee principali delle procedure, sono, presi a sé stanti, sorprendentemente di pochissimo aiuto per la precisa ricostruzione materiale del polittico e la sua installazione in chiesa. Sono, piuttosto, utili circa la comprensione delle personalità con potere decisionale che furono dietro alla commissione da parte della confraternita della Misericordia a Sansepolcro.

Capire i contratti: il ruolo della pala d'altare

Informazioni basilari circa il formarsi dei contratti possono derivare dagli elementi frammentari sopravvissuti del polittico. Il programma dipinto

7. Piero della Francesca, Polittico della Misericordia, Sansepolcro, Museo Civico, particolare con la Madonna della Misericordia

8. Parri di Spinello, *Misericordia*, Arezzo, chiesa di Santa Maria delle Grazie

conferma la confraternita, dedicata alla Vergine e dedita alla carità e ad attività di *flagellanti*, come committente, e come sua originaria destinazione la piccola chiesa di Santa Maria della Misericordia a Sansepolcro. *San Girolamo penitente* e la *Flagellazione* alludono alla *disciplina* (penitenza), mentre la posizione preminente dell'*Annunciazione* rimanda alla festa principale, celebrata il 25 marzo [66]. La *Madonna della Misericordia*, di fatto, non ha una festa specifica nel calendario liturgico. *Giovanni Evangelista*, santo titolare, e *Benedetto*, che indossa l'abito bianco camaldolese, si riferiscono entrambi alla Badia locale. *Bernardino da Siena, Francesco e Antonio da Padova* riflettono la vicinanza con la comunità francescana, che probabilmente celebrava le liturgie che si svolgevano nella chiesa della compagnia. *Agostino e Domenico* rappresentano i fondatori degli altri ordini presenti in città; fanno loro compagnia i due santi pellegrini, emblema della città, *Arcano e Egidio*. L'importanza assegnata a Sebastiano come patrono in tempo di peste e la canonizzazione di Bernardino, avvenuta nel 1450, spostano la data di esecuzione del polittico, mentre il ciclo della Passione nella predella, con la scena della *Deposizione nel sepolcro*, più larga delle altre e quindi evidentemente destinata alla posizione centrale, appropriatamente completa il programma iconografico, che celebra l'antica storia di Borgo San Sepolcro (**fig. 9, Tav. XII**) [67].

Conclusioni

Dopo i quasi quaranta anni che passano dall'atto iniziale alla conclusione della sua realizzazione, dei quali circa venti vedono Piero all'opera, il polittico ha poi subito vicende conservativamente piuttosto pesanti nel corso dei secoli, ma è sempre stato in un certo senso oggetto di rispetto, come attestano il suo smembramento in seguito al cambiamento della chiesa e, più tardi, l'integrazione delle sue parti figurative all'interno di una *macchina* barocca [68], il successivo restauro degli elementi smembrati e la loro esposizione nel Museo Civico. L'unico dei polittici di Piero a non esser stato alienato dalla sua città natale, sebbene oggi privo della sua incorniciatura, è sempre stato accessibile per gli innumerevoli "pellegrini dell'artista" per i quali il regale Polittico della Misericordia svolge un ruolo di particolare attrazione. È quello che ha

9. Piero della Francesca, Polittico della Misericordia, Sansepolcro, Museo Civico, particolare della predella con la *Deposizione nel sepolcro*

avuto la fase esecutiva più lunga tra tutti i polittici di Piero; è quello che è sopravvissuto meglio sia dal punto di vista della sua integrità sostanziale che da quello della destinazione. Come spesso accade, un precoce smembramento e, in particolare, la continuativa appartenenza alla confraternita, lo hanno preservato da interventi più drastici e da una possibile vendita. Già il contratto del pittore del 1445, con la sua esplicita clausola «Et quod nullus alius pictor possit ponere manum de pennello preter ipsum pictorem» [69] esprimeva quasi in tono confidenziale l'orgoglio cittadino per il proprio figlio, Piero della Francesca, profeta non totalmente inascoltato nella sua patria [70].

[*] Per la partecipazione alle giornate di studio *Indagini Conoscitive e Intervento Conservativo sul Polittico della Misericordia di Piero della Francesca*, (Sansepolcro, 9 marzo, 20 aprile e 18 maggio 2007) desidero ringraziare le autorità di Sansepolcro. In particolare ringrazio poi Julian Gardner, James Banker, Roberto Bellucci, Ciro Castelli, Cecilia Frosinini, Franco Polcri e gli altri partecipanti. Questo contributo è stato scritto prima della pubblicazione di *Sassetta: The Borgo San Sepolcro Altarpiece*, a cura di M. Israëls, Firenze, Leiden, 2009.

[1] Lo studio pioneristico di H. Glasser, *Artists' Contracts of the Early Renaissance*, Ph.D. Columbia University 1965, Ann Arbor, Michigan, 1968, non è ancora stato superato. M. Büscher, *Künstlerverträge in der Florentiner Renaissance, Studien zur Europäischen Rechtsgeschichte*, 157, Frankfurt/Main, 2002 ha ampliato il quadro legale, mentre *Medieval notaries and their acts: the 1327-1328 register of Jean Holanie*, introduzione, traduzione e cura di K.L. Reyerson-D.A. Salata, Kalamazoo, Michigan, 2004 fornisce un saggio esemplarmente conciso sulla tipologia del contratto. C. Gardner von Teuffel, *Clerics and Contracts: Fra Angelico, Neroccio, Ghirlandaio and others: Legal Procedures and the Renaissance High Altarpiece in Central Italy*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 62 (1999), pp. 190-208, (ristampato con note e bibliografia aggiornata in C. Gardner von Teuffel, *From Duccio's Maestà to Raphael's Transfiguration. Italian Altarpieces and their Settings*, London, 2005, pp. 372-398 e 656-666) ha discusso il contratto per le pale dell'altar maggiore come tipologia specifica di fonte. M. Kemp, *Behind the Picture. Art and Evidence in the Italian Renaissance*, New Haven London, 1997, pp. 32-78 ha valutato il contributo del contratto tra le fonti rinascimentali. M. O'Malley, *The Business of Art. Contracts and the Commissioning Process in Renaissance Italy*, New Haven London, 2005 si è concentrata sugli aspetti commerciali, mentre A. Thomas, *The Painter's Practice in Renaissance Tuscany*, Cambridge, 1995 tratta le implicazioni pratiche. Nel testo di questo studio non ho citato le monografie più antiche su Piero per esteso, dal momento che sono state largamente superate dalle nuove scoperte documentarie e dai recenti esami tecnici.

[2] Vedi Appendice. Il contratto al falegname fu pubblicato in un importante saggio di J.R. Banker, *The Altarpiece of the Confraternity of Santa Maria della Misericordia in Borgo Sansepolcro*, in *Piero della Francesca and His Legacy*, a cura di M. Aronberg Lavin, *Studies in the History of Art* 48, *Center for Advanced Study in the Visual Arts, Symposium Papers* XXVIII, Washington, 1995, pp. 21-35, 28-29 e la sua quietanza del 1430 da F. Dabell, *Antonio d'Anghiari e gli inizi di Piero della Francesca. Ricerche d'Archivio*, in «Paragone» 35 (1984), pp. 72-94, 81-82.

[3] Vedi Appendice per la trascrizione completa. Il contratto col pittore fu pubblicato da G. Milanesi, *Documenti inediti dell'arte Toscana dal XII al XVI secolo,* in «Il Buonarroti», serie III, vol. II, quaderno IV, (1885), p. 116 e poi ripubblicato dallo stesso autore, *Nuovi Documenti per la Storia dell'Arte Toscana dal XII al XV Secolo,* Firenze, 1893, ristampa 1901, p. 91; corretto da E. Settesoldi in E. Battisti, *Piero della Francesca*, Milano, 1971, II, p. 220, riedizione a cura di M. Dalai Emiliani, 1992, II, p. 609, commentato nel I, pp. 56-79, II, pp. 427-437. Per la traduzione inglese del contratto, vedi D.S. Chambers, *Patrons and Artists in the Italian Renaissance*, London, 1970, pp. 52-53, migliorata da O'Malley, *The Business of Art* … cit., nota 1, p. 5; comunque l'interpretazione di quest'ultima dei termini *facere et pingere*, p. 6, devono ancora essere emendati. La precoce pubblicazione del contratto di Piero della Francesca, il polittico sopravvissuto solo in frammenti e le condizioni disuguali di conservazione fra le varie parti hanno spinto gli storici dell'arte a interpretazioni fuorvianti, se non francamente errate, nel corso degli anni, a riprova del fatto di quanto sia indispensabile una comprensione a fondo degli aspetti contrattuali in concomitanza con la conoscenza delle procedure tecniche e del contesto storico.

[4] Un notaio più importante era Francesco de Largi, cancelliere del Comune, amministratore delle confraternite di San Bartolomeo e Santa Maria della Notte, e notaio del convento francescano. Per una presentazione generale di Sansepolcro durante il XIV e XV secolo vedi J.R. Banker, *Death in the Community. Memorialization and Confraternities in an Italian Commune in the Late Middle Ages*, Athens, Georgia, London, 1988 e J.R. Banker, *The Culture of San Sepolcro during the Youth of Piero della Francesca*, Ann Arbor, 2003. Alle pp. 50, 53-54 si tratta della locale *arte notariorum*. Per maggiori informazioni vedi oltre, nota 25.

[5] Vedi Appendice e nota 12.

[6] Bartolomeo ricevette anche l'incarico da parte dei francescani per la struttura lignea del polittico per il loro altar maggiore, nel 1426, vedi J.R. Banker, *The Program for the Sassetta Altarpiece in the Church of S. Francesco in Borgo S. Sepolcro*, in «I Tatti Studies», 4 (1991), pp. 11-58, pp. 47-48; Banker, *The Culture of San Sepolcro* … cit., nota 4, pp. 170-171; C. Gardner von Teuffel, *Niccolò di Segna, Sassetta, Piero della Francesca and Perugino. Cult and Continuity at Sansepolcro*, in «Städel Jahrbuch», NF 17, 1999 (2000), pp. 190-208, Gardner von Teuffel, *From Duccio's Maestà* … cit., nota 1, pp. 11, 14, 409, 431, 624, 668 e C. Gardner von Teuffel, *Sassetta's Franciscan Altarpiece at Borgo San Sepolcro: Precedents and Context*, in *Sassetta: The Borgo San Sepolcro Altarpiece*, a cura di M. Israëls, Firenze, Leiden, 2009, pp. 211-229. Vedi inoltre M. Israëls et al., *The Reconstruction of Sassetta's Borgo San Sepolcro Altarpiece*, in Israëls, *Sassetta* … cit., pp. 161-209, in particolare p. 165.

[7] Per Ottaviano Nelli vedi, oltre a Dabell, *Antonio d'Anghiari* … cit., nota 2, W. Fontana, *Per Ottaviano Nelli*, in *Piero e Urbino, Piero e le Corti Rinascimentali*, a cura di P. Dal Poggetto, Venezia, 1992, pp. 26-35 e E. Daffra, *Urbino e Piero della Francesca*, in *Piero della Francesca e le corti italiane*, a cura di C. Bertelli-A. Paolucci, Milano, 2007, pp. 52-67, 53-54

[8] Banker, *The Culture of San Sepolcro* … cit., nota 2 con bibliografia precedente, e D. Cole Ahl, *The Misericordia Polyptych. Reflections on Spiritual and Visual Culture in Sansepolcro*, in *Piero della Francesca*, *Companion Guide*, Cambridge, 2002, pp. 14-29, 198-203 con bibliografia estesa**.**

[9] Per il coinvolgimento di Piero, vedi Banker, *The Culture of San Sepolcro* … cit., nota 4, pp. 225-248; per Matteo di Giovanni A. De Marchi, *Matteo di Giovanni ai suoi esordi e il polittico di San Giovanni in Val d'Afra*, in *Matteo di Giovanni e la pala d'altare nel senese e nell'aretino 1450-1500,* atti del Convegno internazionale di Studi (Sansepolcro 1998), a cura di D. Gasparotto-S. Magnani, Montepulciano, 2002, pp. 57-76; per Benedetto d'Antonio vedi nota 36.

[10] Per i rapporti tra la famiglia e la confraternita della Misericordia vedi Banker, *The Altarpiece of the Confraternity* … cit., nota 2, pp. 21, 24, Banker, *The Culture of San Sepolcro* … cit., nota 4, pp. 101, 151, 152 e nota 44 di questo saggio, più oltre.

[11] Gardner von Teuffel, *From Duccio's Maestà* … cit., nota 1, pp. 379-81, 659-660 riassume le condizioni di una commissione collettiva. Il caso ben documentato della pala d'altare per la confraternita di preti di Pistoia, esaminata da P. Bacci, *Il Pesellino, Fra Filippo Lippi, Domenico Veneziano, Piero di Lorenzo, Fra Diamante, Domenico discepolo di Fra Filippo Lippi etc. e la tavola pistoiese della Trinità nella Galleria Nazionale di Londra*, in *Documenti e Commenti per la Storia dell' Arte*, Firenze, 1944, pp. 113-151 e D. Gordon, *The Fifteenth Century Italian Paintings.* I. *National Gallery Catalogues*, London, 2003, pp. 260-287, offre un esempio paradigmatico delle procedure di una confraternita. Per uno sguardo d'insieme, vedi *Confraternities and the Visual Arts in Renaissance Italy: Ritual, Spectacle, Image*, a cura di B. Wisch-D. Cole Ahl, Cambridge, 2000, pp. 1-19 e per il modo di agire a Sansepolcro vedi più avanti, in questo stesso studio, nota 38.

[12] Vedi Banker, *The Program for the Sassetta Altarpiece* … cit., nota 6 e per la loro commemorazione nell'iscrizione del polittico francescano vedi Gardner von Teuffel, *From Duccio's Maestà* … cit., nota 1, pp. 420-421 e Israëls, *Sassetta* … cit.

[13] In generale vedi Banker, *The Culture of San Sepolcro* … cit., nota 4, pp. 16, 103; per la Misericordia Banker, *The Altarpiece of the Confraternity* … cit., nota 2, per San Giovanni d'Afra Dabell, *Antonio d'Anghiari* … cit., nota 2, pp. 86-88, per San Francesco Banker, *The Program for the Sassetta Altarpiece* … cit., nota 6, p. 22 e Banker, Appendix, in Israëls, *Sassetta* … cit. e per Sant'Agostino Banker, *Pie-*

ro della Francesca, the carpentered altarpiece of San Francesco, his Sant'Agostino polyptych, and Quattrocento high altarpieces in Borgo San Sepolcro, in «Arte Cristiana», 804 (2001), pp. 210-218, 216.

[14] Settesoldi in Battisti, *Piero della Francesca* … cit., nota 3, II, p. 10; il testamento fa riferimento all'*altare maius ecclesie*, dizione che potrebbe implicare che un altro altare già esistesse nella chiesa. Comunque i contratti con Bartolomeo di Giovannino d'Angelo e Piero della Francesca citano un solo altare; quello per il nuovo *gonfalone* di Matteo di Giovanni fu evidentemente stipulato solo in seguito.

[15] Vedi Appendice e Banker, *The Altarpiece of the Confraternity* … cit., nota 2, *passim*. Settesoldi in Battisti, *Piero della Francesca* … cit., nota 3, II, pp. 10 e 221 pubblica i documenti del 1422, 1435 e 1454. *Ad faciendam dictam tabulam* potrebbe implicare che la struttura lignea fosse ancora in lavorazione o forse nemmeno iniziata. T. Ito, *L'interpretazione di un documento relativo a Piero della Francesca*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 87 (2005), pp. 65-66 commenta la data del previsto ritorno di Piero.

[16] Vedi Appendice. Pubblicato da Banker, *The Altarpiece of the Confraternity* … cit., nota 2, p. 31. Per la *vexata questio* se esista un rapporto stretto tra le date dei pagamenti a Piero e il procedere del lavoro, si veda il saggio di J.R. Banker in questo volume.

[17] Il contratto del 1454 fu pubblicato da G. Milanesi, *Documenti inediti dell'arte Toscana dal XII al XVI secolo*, in «Il Buonarroti», serie III, vol. II, quaderno V (1885), pp. 141-142, poi rivisto da Glasser, *Artists' Contracts* … cit., nota 1, pp. 279-288 e Settesoldi in Battisti, *Piero della Francesca* … cit., nota 3, II, pp. 611-612 e ancora ricontrollato da F. Polcri, *Regesto dei Documenti*, in *Il Polittico Agostiniano di Piero della Francesca*, a cura di A. Di Lorenzo, "Quaderno di Studi e Restauri del Museo Poldi Pezzoli", II, Milano, 1996, pp. 143-151, 146.

[18] Il contratto al primo falegname fornisce ulteriori specifiche circa quello che i costi dovevano coprire: a spese di Bartolomeo erano i costi del legno e delle parti in ferro, eccetto la guida per la cortina, un elemento comune negli apparati delle tavole d'altare.

[19] Si veda nota 11.

[20] Banker, *The Culture of San Sepolcro* … cit., nota 4, pp. 57f., 209, 250; per *Vernacolo* e *Latino* si veda J.V. Field, *Piero della Francesca. A Mathematician's Art*, New Haven London, 2005, pp. 316-319.

[21] Il contratto del 1388 per la pala dell'altar maggiore tra i fratelli Dalle Masegne e i francescani di Bologna, pubblicato con i relativi documenti da I. Supino, *La pala d'altare di Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne nella chiesa di S. Francesco in Bologna*, in *Memorie della Reale Accademia delle Scienze dell' Istituto di Bologna, Classe di Scienze morali*, IX, 1915, pp. 111-155, 132-135 e ulteriormente analizzato da H. Geddes, *Altarpieces and contracts: The marble high altarpiece for S. Francesco, Bologna* (*1388-1392*), in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», LXVII, 2 (2004), pp. 153-82, 157 e quello del 1472 tra Fiorenzo di Lorenzo e i Silvestrini di Perugia, pubblicato da J.C. Graham, *The problem of Fiorenzo di Lorenzo of Perugia: a critical and historical study*, Perugia e Roma, 1903, pp. 130-132 e brevemente commentato in F. Santi, *Dipinti, Sculture e Oggetti dei Secoli XV-XVI. Galleria Nazionale dell'Umbria*, Roma, 1985, pp. 71-72, sono esempi paradigmatici di questa pratica linguistica.

[22] A Terni fu un pittore di Spoleto a registrare il contratto del 1483, pubblicato da A. Ricci, *Pier Matteo d'Amelia e la pala dei Francescani. Un documento notarile per identificare l'autore dell'opera,* in *Arte Sacra in Umbria e dipinti restaurati nei secoli XIII- XX*, a cura della Soprintendenza per i Beni Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici dell'Umbria, Provincia di Terni, Todi, 1987, pp. 47-57, 51.

[23] La stessa espressione derivata dal volgare si incontra nel contratto del 1502, del Pintoricchio, per la Biblioteca Piccolomini; vedi G. Milanesi, *Documenti per la Storia dell'Arte Senese*, Siena, 1854-1856, III, p. 9.

[24] Vedi il contributo di C. Castelli e A. Gori in questo volume.

[25] Vedi Appendice, Banker, *The Altarpiece of the Confraternity* … cit., nota 2, p. 22; C. Gardner von Teuffel, *The buttressed altarpiece: a forgotten aspect of Tuscan fourteenth-century altarpiece-design*, in «Jahrbuch der Berliner Museen», 21 (1979), pp. 21-65; Gardner von Teuffel, *From Duccio's Maestà* … cit., nota 1, pp. 119-182, 622-628 e Gardner von Teuffel, *Sassetta's Franciscan Altarpiece*, in Israëls, *Sassetta* … cit., nota 6; Büscher, *Künstlerverträge in der Florentiner Renaissance* … cit., nota 1, pp. 51-52 commenta circa il contratto per l'opera d'arte come una attività non propria del lavoro quotidiano del notaio, mentre Reyerson, *Medieval notaries and their acts* … cit., nota 1, pp. 9-11, enfatizza la competenza linguistica e professionale del notaio.

[26] Per i polittici di Niccolò di Segna vedi Gardner von Teuffel, *From Duccio's Maestà* … cit., nota 1, pp. 406-411, 414, 431-432, 667-668. Per una nuova interpretazione del polittico agostiniano di Piero della Francesca vedi M. Israëls, *Polyptychs without Painting: Sassetta, Piero della Francesca, and the Rejection of Unpainted Altarpieces*, in Israëls, *Sassetta* … cit., note 6, pp. 243-253.

[27] Banker, *The Culture of San Sepolcro* … cit., nota 4, pp. 50, 160.

[28] Vedi D. Franklin, *Rosso in Italy. The Italian Career of Rosso Fiorentino*, New Haven London, 1994, p. 167

[29] Vedi sopra, nota 6. La produzione locale di cori lignei è stata indicata per primo da D. Cooper, *Le tombe del Beato Ranieri a Sansepolcro e del Beato Giacomo a Città di Castello: Arte e santità francescana nella terra altotiberina prima di Sassetta*, in *Il Beato Ranieri nella storia del francescanesimo e della terra altotiberina*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Sansepolcro, 14-15 May 2004), a cura di F. Polcri, Sansepolcro, 2005, pp. 103-133, 108-111 e poi ampliata da Cooper, in Israëls, *Sassetta* … cit.

[30] R.A. Goldthwaite, *The Economy of Renaissance Florence*, Baltimore, 2009, pp. 344-349 fornisce una sintesi critica. C. Merzenich, *Vom Schreinerwerk zum Gemälde. Florentiner Altarwerke der ersten Hälfte des Quattrocento. Eine Untersuchung zu Konstruktion, Material und Rahmenform*, Berlino, 2001, pp. 111-118 introduce i *legnaiuoli* fiorentini come gruppo professionale; vedi F. Morandini, *Statuti dell'Arte dei Legnaioli di Firenze* (*1301-1346*), Firenze, 1958.

[31] Goldthwaite, *The Economy of Renaissance* … cit., nota 30, pp. 350-351.

[32] *Niccolaio dipintore*, pagato per aver fornito il disegno della pala dell'altar maggiore di San Pier Maggiore, è stato plausibilmente identificato con Niccolò di Pietro Gerini da D. Bomford-J. Dunkerton-D. Gordon-A. Roy-J. Kirby, *Italian Painting Before 1400. Art in the Making*, London, 1990, pp. 156-189, 197. Inoltre vedi Gardner von Teuffel, *From Duccio's Maestà* … cit., nota 1, pp. 384-385, Merzenich, *Vom Schreinerwerk zum Gemälde* … cit., nota 30, pp. 20-24 e O'Malley, *The Business of Art* … cit., nota 1, pp. 197-216.

[33] Supino, *La pala d'altare di Jacobello* … cit., nota 21, pp. 133, 148.

[34] J. Ruda, *Fra Filippo Lippi. Life and Work with a Complete Catalogue*, London, 1993, pp. 194-199, 496 e Thomas, *The Painter's Practice* … cit., nota 1, pp. 118-119.

[35] E. Rosetti Brezzi, *Per un inchiesta sul Quattrocento Ligure*, in «Bollettino d'Arte», XVII (1983), pp. 1-28, 10.

[36] Per il contratto del 1433, pubblicato da G. Milanesi nel 1885, vedi Dabell, *Antonio d'Anghiari* … cit., nota 2, pp. 73, 75, 86-87, oltre alla nota 9 di sopra e Banker, *The Culture of San Sepolcro* … cit., nota 4, pp. 112, 169-172.

[37] Per il testo completo del contratto di Matteo di Giovanni vedi J.R. Banker, *Matteo di Giovanni nei documenti di Borgo San Sepolcro*, in *Matteo di Giovanni* … cit., nota 9, pp. 119-127, 125-126 e inoltre D. Franklin, *Matteo di Giovanni's High Altarpiece for S. Maria dei Servi in Sansepolcro*, in *ibidem*, pp. 129-137, 130

[38] D. Franklin, *New documents for Rosso Fiorentino in Sansepolcro*, in «The Burlington Magazine», CXXXI (1989), pp. 817-827, 825 e Franklin, *Matteo di Giovanni's* … cit., nota 28, p. 307. La confraternita teneva nota delle procedure locali in modo eccezionalmente accurato.

[39] Il disegno di contratto di Girolamo da Santacroce è firmato dal notaio, *Io Bartolomio da raspis notarius publicus subscripsi die 12 Junii 1526*, ma il testo del contratto è perduto; vedi L.C.J. Frerichs, *Een contracttekening van Girolamo da Santacroce*, in «Bulletin van het Rijksmuseum», XIV (1966), pp. 1-18, 1-4, citato da P. Humfrey, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven London, 1993, p. 151.

[40] Goldthwaite, *The Economy of Renaissance …* cit., nota 30, pp. 90-92 fu il primo ad attirare l'attenzione su questa rivoluzione nei metodi di conteggio. Altri fattori così come la familiarità con libri di modelli, la grande accuratezza richiesta da opere preziose di oreficeria, così come la pratica architettonica e scultorea, probabilmente contribuirono ad un più ampio uso dei disegni da contratto.

[41] Si veda Glasser, *Artists' Contracts …* cit., nota 1; Gardner von Teuffel, *From Duccio's Maestà …* cit., *ad indicem*; C. Gardner von Teuffel, *Sassetta's Franciscan Altarpiece*, in Israëls, *Sassetta …* cit., e *Reconstruction* in Israëls, *Sassetta …* cit.

[42] Gardner von Teuffel, *From Duccio's Maestà …* cit., pp. 433-434, 667 e C. Gardner von Teuffel, *Perugino's Cassinese Ascension for San Pietro at Perugia: the artistic and musical setting of a high altarpiece in its cassa*, in «Städel Jahrbuch», NF 21, 2001 (2002), pp. 113-164, Gardner von Teuffel, *From Duccio's Maestà …* cit., pp. 480-569, 528, 567.

[43] Banker, *Death in the Community …* cit., nota 4, p. 43; Banker, *The Altarpiece of the Confraternity …* cit., nota 2; e, in particolare, Cole Ahl, *The Misericordia Polyptych …* cit., nota 8, pp. 17-19, 25-26, con bibliografia aggiuntiva.

[44] La localizzazione di Santa Maria della Misericordia vicino alla chiesa di San Francesco, la predominanza di santi francescani nel programma del polittico d'altare, l'assistenza generalmente data alle confraternite dall'ordine, suggeriscono, secondo me, che i frati officiassero la chiesa della confraternita. Il fratello di Piero della Francesca, Francesco, monaco Camaldolese, sembra essere stato cappellano della confraternita nel 1443. Per questo si veda Banker, *The Altarpiece of the Confraternity …* cit., nota 2, p. 24.

[45] Cole Ahl, *The Misericordia Polyptych …* cit., nota 8, pp 26-27 si rifà ai classici studi di P. Pedrizet, V. Sussmann, C. Belting Ihm. M. Bury, *The fifteenth- and early sixteenth-century gonfaloni of Perugia*, in «Renaissance Studies», 12 (1998), pp. 67-86 si riferisce ad uno specifico caso di studio; una generale sistematizzazione della iconografia quattrocentesca e cinquecentesca della *Madonna della Misericordia* sarebbe auspicabile.

[46] Banker, *The Program for the Sassetta …* cit., nota 6 e Gardner von Teuffel, *From Duccio's Maestà …* cit., pp. 399-479, 666-673 e Gardner von Teuffel, *Sassetta's Franciscan Altarpiece …* cit., in Israëls, *Sassetta …* cit., nota 6.

[47] Per i Francescani si veda la nota 6, per la Misericordia l'Appendice e per San Giovanni d'Afra la nota 36 sopra.

[48] Si veda *La Pala di San Bernardino di Piero della Francesca. Nuovi studi oltre il restauro*, a cura di F. Trevisani-E. Daffra, Firenze, 1997; Daffra, *Urbino e Piero della Francesca …* cit., nota 7, pp. 57-59 data la Pala di San Bernardino (oggi a Brera) alla metà degli anni sessanta ma con un cambiamento riguardo alle mani di Federico da Montefeltro che risalirebbe circa al 1472.

[49] Per l'esatta dizione si veda l'Appendice e, di sotto; inoltre M. O'Malley, *Late fifteenth- and sixteenth-century painting contracts and the stipulated use of the painter's hand*, in *With and Without the Medici: Studies in Tuscan Art and Patronage 1434-1530*, a cura di E. Marchand-A. Wright, Aldershot, 1998, pp. 155-178, 155.

[50] Banker, *The Altarpiece of the Confraternity …* cit., nota 2, pp. 27, 30, sintetizzato da N. Baldini, *Giuliano Amadei*, in *Piero della Francesca e le corti italiane*, a cura di C. Bertelli-A. Paolucci, Milano, 2007, pp. 254-255.

[51] Già nel 1977 C. Gilbert, *Peintres et menusiers au début de la Renaissance*, in «Revue de l'Art», 37 (1977), pp. 9-28 sollevò domande di fondo, ad alcune delle quali si possono oggi trovare alcune risposte migliori. Si veda avanti, alla nota 30.

[52] Si veda l'Appendice. Il contratto del 1445 stabilisce chiaramente che il programma iconografico spettava agli ufficiali della Misericordia.

[53] Si veda le note 14 e 15, sopra. Glasser, *Artists' Contracts …* cit., nota 1, pp. 187-191 discute più in generale il problema del ritardo rispetto al contratto.

[54] Dati di tipo tecnico, come l'utilizzo di un medium specifico (l'olio) sembrano iniziare ad essere contemplate dai contratti solo verso la fine del Quattrocento; altri materiali di base come il legno, i ferramenti, l'oro, pigmenti come per esempio il lapislazzuli, sono comunemente elencati in un modo standard.

[55] Circa il *nero di carbone* si veda R. Bellucci-C. Frosinini, *Piero della Francesca's Process: Panel Painting Technique*, in *Painting Techniques: History, Materials and StudioPractice*, a cura di A. Roy-P. Smith, London, 1999, pp. 89-93, 91.

[56] Si veda C. Castelli e A. Gori in questo volume.

[57] Si veda la nota 55 di sopra. Per un'altra delle loro pionieristiche ricerche, si veda R. Bellucci-Frosinini, *Ipotesi sul metodo di restituzione dei disegni preparatori di Piero della Francesca: il caso dei ritratti di Federico da Montefeltro*, in *La Pala di San Bernardino …* cit., nota 48, pp. 167-187.

[58] Si veda il saggio di R. Bellucci e C. Frosinini e quello di R. Cavigli in questo volume.

[59] Banker, *Piero della Francesca, the Carpentered …* cit., nota 13, p. 216. Israëls, *Polyptychs without Painting …* cit., nota 26, si occupa del citato ritardo, del rifiuto e del riuso delle carpenterie.

[60] Si veda l'Appendice. Già nella quietanza del 1430 il falegname aveva promesso se richiesto, di *reficere*, rifare da capo, riparare.

[61] Banker, *The Altarpiece of the Confraternity …* cit., nota 2, pp. 27-28 e Bury, *The fifteenth- and early sixteenth-century …* cit., nota 45.

[62] Cole Ahl, *The Misericordia Polyptych …* cit., nota 8, p. 25.

[63] Merzenich, *Vom Schreinerwerk zum Gemälde …* cit., nota 30, p. 59. Di solito il dipinto dovrebbe essere preparato per la doratura e la stesura degli strati pittorici dal pittore stesso, come presumibilmente fece Piero della Francesca nel 1432, quando era assistente di Antonio d'Anghiari durante il lavoro per il polittico francescano. Cfr. J.R. Banker, *Un documento inedito del 1432 sull'attività di Piero della Francesca per la chiesa di San Francesco in Borgo San Sepolcro*, in «Rivista d'Arte», 42 (1990), p. 247, Banker, *The Culture of San Sepolcro …* cit., nota 4, pp. 187-188 e Banker in Israëls, *Sassetta …* cit. Uno strato protettivo fu forse progettato per il retro del Polittico della Misericordia. Cf. De Marchi, *Matteo di Giovanni ai suoi esordi …* cit., nota 9, p. 61.

[64] Vedi l'Appendice. Potrebbe la confraternita inizialmente avere avuto in animo di integrare alla nuova struttura di polittico una predella già utilizzata sull'altare? Il Maestro dell'Osservanza rappresenta un basamento a sé stante o gradino nello scomparto di Sant'Antonio, oggi a Berlino, per il quale si veda K. Christiansen, *Master of the Osservanza, Saint Anthony at Mass*, in *Painting in Renaissance Siena 1420-1500*, a cura di K. Christiansen-L.B. Kanter-C.B. Strehlke, New York, 1988, pp. 108-109.

[65] Per l'affresco di Parri di Spinello del 1428-31 nella vicina Arezzo si veda il recente testo di F. Dabell, *Andrea della Robbia e l'Opera di S. Maria delle Grazie*, in *La Vergine Cortese. Committenza rinascimentale della Fraternita dei Laici*, a cura di E. Agnolucci-I. Droandi-L. Carbone-A. Moriani, Arezzo, 2008, pp. 48-51.

[66] Cole Ahl, *The Misericordia Polyptych …* cit., nota 8, pp. 21, 25.

[67] Gardner von Teuffel, *Sassetta's Franciscan Altarpiece …* cit., nota 6 e successivamente Cole Ahl, *The Misericordia Polyptych …* cit., nota 8.

[68] Si veda il saggio di P. Refice e quello di A. Gori in questo volume.

[69] Vedi l'Appendice e nota 49 di sopra. Nessuna *formula* paragonabile ricorre nei documenti né del polittico del Sassetta né della pala del Rosso Fiorentino, entrambi per Sansepolcro, sebbene il contratto principale per il Sassetta del 1437 introduce un riferimento al suo *subtile ingenium sue artis pictorie.* Vedi Banker, *The Program for the Sassetta …* cit., nota 6 e Israëls, *Sassetta …* cit.

[70] Cfr. Matteo XIII, 57.

I Pichi di Sansepolcro e le loro commissioni artistiche nel Quattrocento

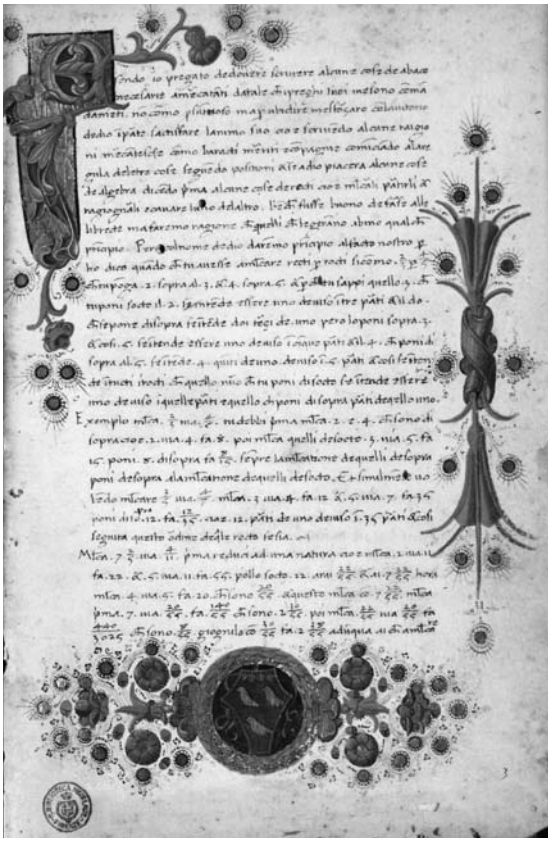
Andrea Di Lorenzo

La famiglia Pichi, coinvolta nella commissione del Polittico della Misericordia di Piero della Francesca, nei secoli passati era fra le più illustri e rilevanti di Sansepolcro [1]. L'origine della sua fortuna fu probabilmente legata al possesso dell'importante castello dell'Afra – situato presso il villaggio del Trebbio, a sud di Sansepolcro –, dal quale già dall'inizio del basso Medioevo gli antenati dei Pichi dominavano tutto il territorio attorno all'omonimo torrente, immissario del Tevere [2]. Nei secoli seguenti i vari rami della famiglia estesero il loro potere su altri castelli, come quelli di Brancialino, Selvole e Sorci, ed entrarono in possesso di numerosi appezzamenti di terreno nei dintorni di Sansepolcro, situati presso i villaggi di Ponzano, Gragnano, Braccioli, Pietrabona, Murella, Trebbio, Scoiano, Cantigliano, Capanne, *villa* di San Marino, *villa* di Santa Fiora, *vill'*Alba e *villa* della Montagna [3].

Secondo le fonti i Pichi sarebbero stati originati da Teuzzone, documentato come signore feudale del castello dell'Afra verso il 960. Suo nipote Pietro di Gherardo di Teuzzone, anch'egli detentore di quel castello, nel 1035 donò alcuni suoi beni alla canonica di San Donato d'Arezzo in favore dell'anima dei suoi avi. Mentre non è ricordata la prole di Pietro, sappiamo che da suo fratello Benno discese Ugo, detto Ugolino – che fece pure una donazione alla canonica aretina di San Donato – i cui figli Benno e Uguccione sono attestati nel 1202. Da Uguccione nacque Rainerio, o Neri, detto Pico, documentato negli anni trenta del Duecento, che diede il cognome alla famiglia. Neri detto Pico generò Domenico e Guido, i quali nel 1297 risultano i primi membri del casato attestati come abitanti di Sansepolcro, già ben inseriti nel patriziato cittadino: Guido in quell'anno fu priore della Fraternita di San Bartolomeo [4], che fino all'istituzione del gonfalonierato di giustizia fu la carica politica di maggiore importanza del Borgo. Guido procreò Neri, padre di Nardo, Guido e Meo, tutti e tre documentati nel 1365-1366. Da Guido e Nardo discesero i due rami principali della famiglia Pichi, che nel Quattrocento completò la sua ascesa in seno alla società di Sansepolcro fino a diventare il più dovizioso e influente, nonché il più numeroso ed esteso casato del Borgo, come si evince dall'albero genealogico presentato in calce a queste pagine [5].

I Pichi esercitarono un ruolo di grande rilievo nella vita sociale e politica del Borgo, come dimostra il fatto che nel solo ventennio che va dal 1440 al 1460 i suoi esponenti ricoprirono ben ottantuno cariche pubbliche di vario tipo [6], e che fra il 1441 e il 1632 i suoi membri sono menzionati più di ottanta volte fra i gonfalonieri di giustizia [7]. L'importanza e la diffusione in più rami dei membri del casato è confermata anche dalla presenza in città, tuttora, di diversi palazzi Pichi – il maggiore sorge nella piazza principale della città, intitolata alla Torre di Berta –, alcuni dei quali incorporano strutture molto antiche [8]. Lo stemma dei Pichi è d'azzurro a tre picchi d'oro, posti 2-1, sormontati da tre gigli d'oro posti fra i quattro pendenti di un lambello rosso, detto il capo d'Angiò (**fig. 1**). Forse in origine i Pichi furono legati all'impero e quindi ghibellini, come altre famiglie del Borgo (Boccognani, Guidali, Rigi e altre ancora), e spesso in lotta con i casati guelfi (Graziani, Roberti, Catani, Bernardini e Dotti). In seguito, dopo che nel 1441 Sansepolcro passò sotto il dominio di Firenze, fedele al papato, anche i Pichi si convertirono al partito guelfo e introdussero nel loro stemma il capo d'Angiò. Continuarono però a lungo a lottare contro i Graziani, loro acerrimi nemici, anche se nella seconda metà del Quattrocento alcuni matrimoni fra i membri delle due importanti famiglie contribuirono a mitigare, almeno temporaneamente, l'antica ostilità [9].

1. *Stemma della famiglia Pichi di Sansepolcro* databile al XVIII secolo, Firenze, Archivio di Stato, Raccolta Ceramelli Papiani



2. Piero della Francesca, *Trattato d'abaco*, c. 3r, la decorazione è qui attribuita a un anonimo miniatore ferrarese attivo verso la metà degli anni settanta del Quattrocento, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana

Le vicende dei Pichi intersecarono più di una volta quelle di Piero della Francesca, dei suoi congiunti e delle commissioni delle opere da lui eseguite: Piero redasse il manoscritto autografo del suo manuale per esercitare l'arte della mercatura, detto il *Trattato d'abaco*, conservato presso la Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze [10], per un membro autorevole e influente della famiglia Pichi che svolgeva l'attività di mercante, come attestano lo stemma con i tre picchi d'oro in campo azzurro apposto al centro del margine inferiore della carta 3r del codice (**fig. 2**) [11] e l'incipit del testo, nel quale l'autore afferma di avere composto il trattato «esendo io pregato di dovere scrivere alcune cose de abaco necesarie a' mercatanti, da tale che i preghi suoi me sono commandamenti». Nel 1480 le nozze fra Paolo di Meo di Angelo Pichi e Romana di Antonio di Benedetto dei Franceschi, figlia di un fratello di Piero, favorirono il consolidarsi dei legami fra i Pichi e i Franceschi [12].

I Pichi svolsero un ruolo importante nella commissione e nella realizzazione del Polittico della Misericordia di Piero della Francesca, come illustra il saggio di James Banker pubblicato in questo volume: Urbano di Meo di Neri Pichi, appartenente a uno dei due rami principali del casato, con il suo primo testamento del 7 settembre 1418 lasciava una somma per l'esecuzione di un gonfalone per l'altare dell'oratorio della confraternita di Santa Maria della Misericordia recante l'arme con i tre picchi d'oro in campo azzurro della sua famiglia [13]. Con il suo secondo e definitivo testamento del 4 settembre 1422 stabilì invece di lasciare sessanta fiorini alla compagnia di Santa Maria della Misericordia per la realizzazione della pala d'altare che sarebbe stata dipinta da Piero della Francesca e altri venti fiorini all'ospedale della stessa confraternita per eseguire quattro letti, sui quali doveva essere raffigurato il blasone dei Pichi [14]. Urbano non richiese nel testamento che anche l'ancona della confraternita recasse lo stemma della sua famiglia – che difatti non vi compare – dato che la somma da lui lasciata non era sufficiente a farne l'unico ed esclusivo committente.

Il 28 giugno 1428 fu commissionata l'esecuzione della struttura lignea del polittico, secondo quanto prescritto dal testamento di Urbano Pichi, per un prezzo di venticinque fiorini d'oro, al

carpentiere Bartolomeo di Giovannino d'Angelo; quest'ultimo avrebbe dovuto seguire fedelmente un disegno fornitogli da Ottaviano Nelli e avrebbe dovuto terminare il lavoro entro il successivo mese di ottobre [15]. Il 15 luglio 1430 Bartolomeo consegnò le tavole dell'ancona e ricevette il saldo del pagamento pattuito, che gli fu versato da Angelo di Nardo di Neri Pichi, cugino ed erede di Urbano [16].

Fra i membri della confraternita presenti al momento della stipula del contratto di allogagione del polittico a Piero, l'11 giugno 1445, è menzionato anche Gioacchino di Guido di Neri Pichi [17]. Il 29 aprile 1450 Nardo di Angelo di Nardo e Teodosio di messer Cristoforo di Nardo Pichi, in qualità di rappresentanti anche degli altri eredi di Urbano di Meo (Nardo agiva per sé e i suoi fratelli, cui spettava metà dell'eredità di Urbano, Teodosio per sé, i suoi fratelli e i suoi nipoti, figli di suo fratello Matteo, cui toccava l'altra metà), versarono un pagamento di cinquantatré lire e dieci soldi per la realizzazione della pala d'altare, su cui non si era ancora iniziato a dipingere, a Marco di Benedetto di Pietro, che rappresentava il fratello Piero della Francesca, tramite il loro agente Leonardo di Pietro Vecchi [18]. Si trattava probabilmente della somma mancante per completare l'acconto di cinquanta fiorini previsto dal contratto del 1445 [19]. Il 14 gennaio 1454 gli stessi Nardo di Angelo e Teodosio di messer Cristoforo Pichi, che agivano anche in questo caso a nome e per conto pure degli altri eredi di Urbano, ingiunsero a Benedetto di Pietro di Benedetto, il padre di Piero della Francesca, di convincere il figlio a rientrare a Sansepolcro entro la quaresima dello stesso anno per iniziare a dipingere il Polittico della Misericordia. Se l'artista non lo avesse fatto, Benedetto di Pietro sarebbe stato tenuto a restituire il denaro già percepito da Piero per realizzarlo [20].

Il 28 luglio 1426 fra i membri della confraternita di Santa Maria della Misericordia figuravano, oltre a Benedetto di Pietro, padre di Piero della Francesca, due membri della famiglia Pichi, i fratelli Luca e Gioacchino di Guido di Neri [21], il secondo dei quali abbiamo già avuto occasione di menzionare. Alcuni anni più tardi Luca di Guido Pichi, con il suo testamento dell'8 febbraio 1435, lasciò cinquanta fiorini a una cappella – già esistente, ma il cui titolo e il cui patronato evidentemente erano a quell'epoca vacanti – situata nella Badia camaldolese di Sansepolcro, accanto al sacello del Crocifisso e al sepolcro dello stesso Luca, che era stato già realizzato; se però l'abate non avesse concesso in perpetuo questa cappella alla famiglia Pichi entro un anno dalla morte del testatore, i cinquanta fiorini del lascito sarebbero invece stati consegnati ai membri della confraternita di Santa Maria della Misericordia e sarebbero stati utilizzati per la realizzazione della pala d'altare del loro oratorio; il lascito sarebbe stato disponibile soltanto dopo la morte di Pantasilea, moglie di Luca [22]. Esattamente un anno e una settimana più tardi, il 15 febbraio 1436, i monaci del capitolo della Badia accettarono il legato – «attenta utilitate que ex acceptatione dicti legati provenerit et in futurum provenire potest dicto monasterio» – e accordarono la cappella a Gioacchino di Guido e ad Andrea e Marcolino di Pietro di Guido Pichi – rispettivamente fratello e nipoti di Luca –, eredi del testatore e presenti al momento della stipula dell'atto, e inoltre ad Angelo di Nardo, a Ludovico di Ludovico, a Matteo e agli altri figli [23] di Cristoforo di Nardo, a Meo, Gnolo e Francesco di Martino [24] e agli altri uomini della famiglia Pichi e ai loro discendenti in perpetuo; Gioacchino di Guido e Andrea e Marcolino di Pietro di Guido si impegnarono a versare al capitolo della Badia i cinquanta fiorini prescritti dal testamento di Luca [25]. Ma in realtà questa somma fu impiegata, oltre venticinque anni più tardi, per finanziare la realizzazione del Polittico della Misericordia di Piero della Francesca e dobbiamo quindi concludere che la famiglia Pichi non entrò mai in possesso della cappella cui alludeva il testamento di Luca di Guido, forse per controversie sorte con il capitolo della Badia o fra gli stessi numerosi membri della famiglia coinvolti nel progetto: il 4 giugno 1461 i membri della confraternita di Santa Maria della Misericordia nominarono un procuratore per agire legalmente contro gli eredi di Urbano e di Luca Pichi, i quali dovevano ancora versare, in tutto o in parte, le somme prescritte dai rispettivi testamenti [26]. Il 28 febbraio 1464 il sindaco e i procuratori della congregazione nominarono altri due procuratori per procedere nuovamente contro gli eredi di Luca Pichi, i quali non avevano ancora provveduto a saldare il legato «facto dicte societati pro tabula pingenda per dictum Lucam» [27]. I cinquanta fiorini del lascito di Luca dovettero essere corrisposti poco dopo questa data, visto che a quanto ne sappiamo i rettori della confraternita di Santa Maria della Misericordia non intentarono in seguito altre azioni legali contro i Pichi per insolvenza. Come sottolinea James Banker nel suo articolo pubbli-

3. Piero della Francesca, *Battesimo di Cristo*, Londra, The National Gallery

cato in questo volume, i centodieci fiorini lasciati complessivamente da Urbano di Meo e da Luca di Guido Pichi furono di fondamentale importanza per garantire la realizzazione del Polittico della Misericordia: il legato di Urbano fu utilizzato per pagare a Bartolomeo di Giovannino d'Angelo la realizzazione della struttura lignea dell'ancona e per versare a Piero della Francesca l'acconto di cinquanta fiorini previsto dal contratto di allogagione del 1445 (che fu saldato nel 1450), mentre con quello di Luca, resosi disponibile soltanto negli anni sessanta, fu possibile retribuire Piero per l'esecuzione pittorica del polittico.

Luca di Guido di Neri Pichi aveva avuto a che fare anche con la commissione del polittico della chiesa di San Giovanni Battista in Val d'Afra, di cui Piero della Francesca dipinse nei primi anni quaranta lo scomparto centrale raffigurante il *Battesimo di Cristo*, oggi alla National Gallery di Londra (**fig. 3**) [28]; l'ancona fu completata entro il 1456 da Matteo di Giovanni con i *Santi Pietro e Paolo* rappresentati negli scomparti laterali, la predella e i santini dipinti sui pilastri (**fig. 4**) [29]: Angelo di Cesco di Fante detto Bovone, con alcuni codicilli dettati il 12 agosto 1419, lasciò cinque fiorini alla chiesa di San Giovanni in Val d'Afra, con la richiesta di potervi essere seppellito; stabilì inoltre che due case che egli lasciava in uso vita natural durante alla sua nuora Lucia, vedova di suo figlio Antonio, dovessero passare dopo la morte di quest'ultima a Luca di Guido Pichi o ai suoi eredi, i quali si sarebbero occupati di venderle e di destinarne il ricavato per la realizzazione di un'ancona per l'altare maggiore della stessa chiesa [30]. Il 21 dicembre 1433 il carpentiere Benedetto d'Antonio di Matteo del Cera, cugino acquisito di Piero della Francesca [31], fu incaricato da Luca di Guido Pichi, che agiva in qualità di fidecommissario ed esecutore testamentario di Angelo di Fante, di realizzare entro l'aprile del 1434 la struttura lignea della pala dell'altare maggiore di San Giovanni Battista in Val d'Afra, secondo un disegno eseguito da Antonio di Giovanni d'Anghiari [32]. Il 2 settembre 1437 un residuo di pagamento destinato alla realizzazione della pala d'altare, ricavato dalla vendita delle case di Angelo di Fante effettuata da Luca Pichi – da cui si desume che a quella data la struttura lignea dell'ancona era stata già costruita – fu versato dall'acquirente, Giustino di Manno di Giovanni, a uno degli operai di San Giovanni in Val d'Afra, Nero di Angelo di Paulisio [33].

Il progetto dei Pichi di possedere una cappella nella Badia, la chiesa più importante del Borgo – trasformata in Cattedrale nel 1515, quando Sansepolcro fu elevata alla dignità di città e di sede vescovile da papa Leone X [34] –, per il quale si registra un ulteriore tentativo infruttuoso con il testamento di Luca di Marcolino di Pietro di Guido di Neri, pronipote di Luca di Guido di Neri, redatto il 12 agosto 1479, fu coronato dal successo grazie al testamento di Niccolò, detto Boccio, di Guido di Gioacchino di Guido di Neri – anch'egli pronipote di Luca –, rogato il 28 maggio 1479. La cappella Pichi, edificata nella navata sinistra della Badia entro l'estate del 1481 e dedicata alla Vergine, come riferiscono i verbali delle visite pastorali cinquecentesche, fu distrutta negli anni sessanta del XVI secolo, durante il radicale rinnovamento della Cattedrale voluto dal vescovo Niccolò Tornabuoni per allestire i nuovi altari cinquecenteschi [35].

Fra la fine del Trecento e l'inizio del Cinquecento i Pichi furono coinvolti, direttamente o indirettamente, anche nella commissione di altre opere d'arte di maggiore e minore entità, il che non desta stupore data la ricchezza e l'importanza del casato in seno alla comunità del Borgo. Il 16 dicembre 1345 Martino di Angelo Pichi fece un lascito per l'edificazione della chiesa e dell'ospedale di Santa Maria Maddalena [36].

4. Matteo di Giovanni, completamento del Polittico di San Giovanni Battista in Val d'Afra, Sansepolcro, Museo Civico

Con il suo testamento datato 15 agosto 1348, nell'anno della Peste Nera, Angelo del fu Neri Pichi legò dieci lire cortonesi alla compagnia di Santa Maria della Misericordia, a condizione che lo stesso Angelo fosse ammesso fra i soci della confraternita e che quest'ultima si incaricasse di far dipingere un'immagine della Vergine nella Badia di Sansepolcro, per la quale il testatore lasciava altre tre lire cortonesi [37].

Il 13 marzo 1378 il muratore Luca di Bernardo ricevette circa duecentoventicinque lire da Uguccia, vedova di Paolo di maestro Francesco, tratte dall'eredità di quest'ultimo, per la costruzione della volta del coro della chiesa di San Francesco di Sansepolcro; i soldi furono ricavati dalla vendita a Nardo di Neri Pichi di alcuni terreni appartenenti alla suddetta eredità [38]. Il 28 febbraio 1390 fu commissionato all'orafo Andrea di Francesco di Vanni Brancalana, per la stessa chiesa di San Francesco, un prezioso crocifisso in rame, dorato e decorato da smalti – oggi scomparso –, che fu preso a modello nel 1448 per la realizzazione di un'altra croce in argento per Santa Maria della Pieve; Luca di Guido Pichi fu fideiussore per Andrea di Francesco di Vanni [39].

Nella chiesa di San Francesco di Sansepolcro i Pichi possedevano, almeno dagli anni trenta del Quattrocento, un'importante cappella voltata dedicata alla Vergine, posta a sud di quella maggiore, alla base del campanile, come rende noto il testamento, datato 6 gennaio 1438, con il quale Ludovico di Ludovico di Nardo, appartenente al ramo dei Pichi del Castello di Sorci, nominò sua erede universale la cappella di famiglia in San Francesco. Con il suo secondo testamento del 18 febbraio 1451 Ludovico Pichi decise invece di lasciare alla cappella un terreno e un centinaio di fiorini. Parte di questo lascito fu usato «in uno paleo ad altare dicte capelle» e «in uno pari paramentorum» [40]. L'altare era decorato con una scultura raffigurante la Madonna con il Bambino, menzionata per la prima volta nel testamento di Ludovico Pichi del 1551; il vescovo di Sarsina Angelo Peruzzi, nel

5. Pietro Perugino, *Ascensione di Cristo*, Sansepolcro, Cattedrale

corso della visita apostolica effettuata nella chiesa il 15 luglio 1583, rilevò che la statua aveva una mano danneggiata, e ordinò di farla restaurare [41]. Bernardino di Guido di Gioacchino Pichi, con il suo testamento del 19 agosto 1470, lasciò alla cappella del beato Ranieri, situata nella stessa chiesa di San Francesco di Sansepolcro, quindici lire cortonesi [42].

I fratelli Andrea e Marcolino di Pietro di Guido Pichi, già menzionati, furono fra i personaggi più in vista del Borgo nei decenni centrali del Quattrocento: Andrea era uno dei maggiori proprietari terrieri [43], mentre Marcolino, che fu priore della confraternita dei flagellanti di Sant'Antonio Abate nel 1426-1427 [44], camerario comunale nel 1442 [45], membro dei Dodici buoni uomini di collegio di Sansepolcro (fra i sei di porta San Niccolò) nel 1444 [46], gonfaloniere di giustizia per tre volte, nel 1449, nel 1455 e nel 1464 [47], priore della Fraternita di San Bartolomeo nel 1433 e nel 1451 [48] e conservatore del Borgo nel 1460 [49], era probabilmente il mercante di tessuti più attivo e influente [50]. Il 19 gennaio 1443 Marcolino acquistò un terreno dagli operai della chiesa di San Francesco, sborsando un totale di ben novecentonovantaquattro lire, che furono utilizzate come pagamento per la grande pala d'altare dipinta su due lati che Sassetta stava eseguendo a Siena [51]. Il 30 luglio 1446, in qualità di procuratore e sindaco dei francescani osservanti di Sansepolcro, ricevette da Bardo di Martino Dotti, il locale ministro degli osservanti, cento fiorini, equivalenti alla metà della somma lasciata nel 1433 da Gaspare di Pierleone Dotti, congiunto di Bardo, per la costruzione della chiesa osservante di Santa Maria della Neve [52]. Marcolino Pichi fece testamento il 5 agosto 1466 [53], e morì due giorni più tardi [54]. Il fatto che egli sia stato il maggiore mercante attivo a Sansepolcro nei decenni centrali del Quattrocento suggerisce di avanzare il suo nome come possibile committente e destinatario del manoscritto autografo del *Trattato d'abaco* di Piero della Francesca conservato presso la Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, che reca lo stemma Pichi in basso al centro nella c. 3r. Per questo codice James Banker ha proposto nel 2007 una datazione fra la fine degli anni sessanta e i primi anni settanta [55], che ora preferisce invece anticipare alla metà degli anni sessanta, sulla base dell'esame delle filigrane delle carte utilizzate nel volume [56]. Una cronologia relativamente precoce, verso la metà del settimo decennio, potrebbe essere suggerita anche dall'analisi della miniatura, di qualità non eccelsa, posta a stessa carta 3r del codice (**fig. 2**): si tratta di un ornato costituito da motivi tipicamente ferraresi che discendono, come mi suggerisce Andrea De Marchi, dalla celebre Bibbia di Borso d'Este conservata presso la Biblioteca Estense di Modena (Lat. 422, 423 = V.G. 12, 13), eseguita fra il 1455 e il 1461, e che trova precisi riscontri nella prima produzione di Girolamo da Cremona, come si può riscontrare, ad esempio, oltre che nelle pagine a lui riferibili nella stessa Bibbia di Borso, in quelle dell'*Antifonario dei santi Cosma e Damiano* (Londra, Burlington House, Society of Antiquaries, ms. 450), databile entro il 1465 [57].

Il 29 marzo 1451 i fratelli Nardo, Meo e Cristoforo di Angelo di Nardo Pichi pagarono venti fiorini ai frati di San Francesco di Sansepolcro, per conto di Angelo di Giovanni di Simone, per l'acquisto della struttura lignea dell'ancona che Antonio d'Anghiari avrebbe dovuto eseguire per l'altare maggiore di San Francesco, la quale fu invece utilizzata per il polittico che Piero della Francesca eseguì per l'altare maggiore di Sant'Agostino, e inoltre altri quindici fiorini, sempre su richiesta di Angelo di Giovanni di Simone, a Piero della Francesca, per l'esecuzione del polittico agostiniano [58].

Nell'inventario dell'eredità del già menzionato Gnolo di Martino di Bartolomeo Pichi, redatto il 27 gennaio 1480, sono menzionate «unam tabulectam pictam ad usum mulierum in partu» e

6. Piero della Francesca, *Madonna con il Bambino e quattro angeli*, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute

«una figuram Gloriose Virginis Marie de gessuo [*sic*]» [59].

Infine, al nome di Mattea di Gherardo di Cristoforo Nardelli, vedova dapprima di Bartolomeo di Lorenzo Cungi e quindi di Niccolò di Marcolino Pichi, si lega l'importante commissione della pala di Perugino raffigurante l'*Ascensione di Cristo* per l'altare maggiore della Badia del Borgo (**fig. 5**). La sua famiglia di origine deteneva il patronato dell'importante cappella di San Leonardo, detta del Monacato, situata nel chiostro della badia, che era una delle più venerate di Sansepolcro. Sono noti tre testamenti del fratello di Mattea, Cristoforo di Gherardo di Cristoforo Nardelli – il quale fu gonfaloniere di giustizia nel 1500 [60] –, datati 1491, 1496 e 1502, che prevedevano lasciti in favore di questa cappella e della sua decorazione, nella quale Cristoforo chiedeva inoltre di essere seppellito. È stato proposto, con argomenti che paiono convincenti, che la *Madonna con il Bambino e quattro angeli* di Piero della Francesca oggi conservata presso lo Sterling and Francine Clark Art Institute di Williamstown (**fig. 6**) possa essere stata realizzata proprio per l'altare della cappella del Monacato – il luogo in cui lo stesso Piero scelse di essere inumato [61] –, e che Cristoforo o suo padre Gherardo ne siano stati i committenti [62].

La data del 22 novembre 1491, la medesima del primo testamento di Cristoforo, è apposta sul codicillo di un testamento di Mattea andato perduto: il codicillo allude a un lascito, assai rilevante, di duecento fiorini agli operai della Badia di Sansepolcro per l'esecuzione di una nuova pala per l'altare maggiore della chiesa. Il 17 aprile 1496 un altro testamento di Mattea stabiliva invece un legato di cento fiorini agli operai della Badia. Il testamento di Mattea del 12 aprile 1499, successivo alla morte del suo secondo marito, non fa alcuna menzione del legato per l'esecuzione dell'ancona della chiesa, ma prescriveva invece un lascito di cento fiorini alla cappella del Monacato; in questo documento la testatrice chiedeva inoltre di essere seppellita nella chiesa dell'Osservanza francescana di Santa Maria della Neve. Al 9 giugno 1503 risalgono le ultime volontà testamentarie di Mattea, la quale alla fine decise di essere inumata nella cappella del Monacato, e dispose inoltre il finanziamento della pala dell'altare maggiore della Badia attraverso le rendite di un negozio e di altre tre diverse proprietà. Fu l'abate Simone Graziani, con ogni probabilità, a scegliere Perugino come autore dell'ancona [63]. Mattea fu inoltre per un lungo arco cronologico badessa della confraternita femminile legata all'importante cappella della Gloriosissima Vergine Maria della Badia, detta anche la "Madonna della Badia", che ospitava una statua della Vergine assai venerata ed era decorata da un affresco eseguito da Piero della Francesca nel 1474 [64]. Per ornare questa cappella Mattea donò nel 1508 alcuni preziosi drappi in seta. Il 3 settembre 1509 Mattea elargì trenta fiorini alla cappella della Gloriosissima Vergine Maria; il documento rende noto che a quell'epoca ella era già assai anziana e inferma, ed è probabile che sia morta di lì a poco [65]. Sappiamo inoltre che nel 1563 gli eredi di Mattea, discendenti del suo cognato Luca di Marcolino Pichi, non avevano ancora provveduto a erogare il denaro da lei lasciato per l'esecuzione dell'ancona dell'altare maggiore con il suo testamento del 1503, che era stato anticipato dall'Opera della Cattedrale di Sansepolcro [66].

· I miei ringraziamenti vanno a Cecilia Frosinini, per avermi sollecitato a scrivere questo contributo sulla famiglia Pichi di Sansepolcro, un argomento che all'inizio non ritenevo nelle mie corde e che ha invece finito per appassionarmi; a James Banker, per le numerose e utilissime segnalazioni documentarie, elargitemi con grande generosità; a Matteo Mazzalupi, che ha messo amichevolmente al servizio di questo studio la sua notevole indipendenza di giudizio e le sue non comuni capacità di ricercatore, non solo d'archivio; e inoltre a Ada Labriola, Andrea De Marchi, Marisa Dalai Emiliani, Federica Toniolo. Queste pagine devono molto, infine, al quotidiano confronto e scambio di idee con mia moglie, Cecilia Martelli, e sono a lei dedicate.

[1] Sulla famiglia Pichi di Sansepolcro si vedano E. Gamurrini, *Istoria genealogica delle famiglie nobili toscane et Umbre*, Fiorenza, 1671, II, pp. 274-293; F. Sartini, *Pichi*, in V. Spreti, *Enciclopedia Storico-nobiliare italiana*, Milano, 1932, V, pp. 340-341; A. Tafi, *Immagine di Borgo San Sepolcro. Guida storico-artistica della Città di Piero*, Cortona, 1994, p. 140.

[2] Il castello dell'Afra, in seguito denominato di Corgiolo e oggi non più esistente, era costituito da una fortezza di notevoli dimensioni munita di torri e fossato: cfr. Gamurrini, *Istoria* … cit., p. 278.

[3] *Ivi*, pp. 278-279, 292.

[4] La Fraternita di San Bartolomeo, approvata da Azzo, vescovo di Città di Castello, nel 1244, svolse per diversi secoli un ruolo di fondamentale importanza per la vita politica, sociale ed economica di Sansepolcro. Nel momento della sua massima espansione, nella seconda metà del Duecento, vi aderivano oltre tremila cittadini e possedeva rendite assai ingenti, ammontanti a oltre ottocento scudi annui. Si occupava di visitare i malati negli ospedali, aiutare e istruire i poveri e i bisognosi, allevare e educare i bambini abbandonati (che erano chiamati "gettatelli"), elargire grano e somme di denaro alle comunità religiose, assegnare doti alle ragazze povere, curare l'abbellimento delle chiese. Aveva sede presso l'oggi distrutta chiesa di San Bartolomeo, ma interveniva a ogni pubblica funzione nella Badia, alla processione del Corpus Domini e quando erano soddisfatti i legati pii. Per reggerla erano nominati ogni anno alcuni eminenti cittadini (di solito quattro), che erano chiamati priori. Come ministri erano nominati un notaio, un "camarlingho" (tesoriere), un cassiere, uno scrivano, tre servitori generici e un custode dell'ospedale dei gettatelli. La Fraternita stipendiava gli ospedalieri, le balie e coloro che si prendevano cura dei bambini abbandonati (A. Fanfani, *I benefattori di una fraternita toscana. Note e documenti per la storia economico-sociale del contado nel Medioevo*, in «Aevum», VII (1933), pp. 455-506, ripubblicato con il titolo *La beneficenza in un comune toscano dal XIII al XV secolo*, in Id., *Saggi di storia economica italiana*, Milano, 1936, pp. 35-82; I. Ricci, *La fraternita di S. Bartolomeo*, Sansepolcro, 1936; E. Agnoletti, *Memorie religiose inedite di Sansepolcro*, Sansepolcro, 1970, pp. 8-12; J.R. Banker, *Death in the Community. Memorialization and Confraternities in an Italian Commune in the Late Middle Ages*, Athens, Georgia, 1988, pp. 38-74; Tafi, *Immagine* … cit., pp. 174-175).

[5] L'albero genealogico proposto in questa sede, che giunge fino al XVIII secolo e integra e arricchisce quello pubblicato da Eugenio Gamurrini (*Istoria* … cit., pp. 283-284) e quelli contenuti nel cosiddetto *Libro degli stemmi della città di Sansepolcro*, manoscritto, datato 1793, conservato presso l'Archivio Storico Comunale di Sansepolcro, d'ora in poi ASCS, J 169 (tavv. XXII-XXVI), è stato messo a punto utilizzando, insieme alle informazioni sui Pichi reperibili nella bibliografia a stampa, alcune preziose segnalazioni archivistiche fornitemi cortesemente da James Banker e numerosi documenti inediti rinvenuti da Matteo Mazzalupi. Oltre a quelli illustrati nel dettaglio in queste pagine, per i quali cfr. *infra*, si vedano, fra gli altri, i seguenti atti: Archivio di Stato di Firenze, Notarile Antecosimiano (d'ora in poi ASF, NA) 19282, notaio Francesco Sisti [Francesco Largi], aa. 1413-1448: cc. 54v-56r, 4 settembre 1422: testamento di Urbano del fu Meo di Neri Pichi; c. 68r, 28 agosto 1425: testamento di messer Cristoforo del fu Nardo di Neri Pichi; cc. 75r-76v, 20 agosto 1431: testamento di Cristina vedova di Nardo di Neri Pichi; eredi universali i suoi nipoti Matteo, Teodosio, Fabiano, Pietropaolo ed Emilio, figli naturali del suo defunto figlio messer Cristoforo; cc. 136r-137v, 8 febbraio 1435: testamento di Luca di Guido di Neri Pichi; sepoltura in badia «in sepulcro patrum suorum»; cc. 151r-152v, 24 settembre 1431: testamento di Angelo di Nardo di Neri Pichi. Sepoltura in badia «in sepulcro patrum suorum»; eredi universali i figli Giovanni (naturale), Nardo, Meo, Cristoforo e Giacomo; segue l'atto di tutela dei figli minori, c. 153r, 15 dicembre 1436, e l'inventario dell'eredità, cc. 153v-156v, 22 dicembre 1436; c. 166v, 30 novembre 1437: testamento di Eleonora o Nora del fu Niccolò alias Cocco Albergotti da Arezzo, moglie di Ludovico o Vico del fu Vico di Nardo Pichi; quaranta fiorini sono destinati «capelle attribute dicto Lodovico in ecclesia Sancti Francisci»; erede universale è il marito. ASF, NA 12220, notaio Ranieri Lucarini, aa. 1474-1481: cc. 15v-16r, 5 febbraio 1476: atto riguardante don Antonio, ser Francesco e Mario, figli ed eredi del defunto Andrea Pichi; è citata anche la defunta sorella Ludovica, moglie del defunto Adamo di Tommaso Rigi; c. 25r, 11 novembre 1476: atto riguardante Urbano di Marcolino Pichi; c. 29r, 21 dicembre 1476: Ludovico di Ludovico Pichi nomina procuratore il figlio Carlo; c. 33r-v, 15 luglio 1477: atto riguardante Francesco di Nardo Pichi; c. 34v, 16 agosto 1477: atto riguardante i fratelli Pietro e Urbano di Marcolino Pichi; c. 42v, 26 ottobre 1477: atto incompleto in cui una delle parti è costituita da Pietro, Urbano, Niccolò e Luca del fu Marcolino Pichi, ser Francesco d'Andrea Pichi, Meo e Cristoforo d'Angelo Pichi, Carlo di Ludovico Pichi, Niccolò di Guido Pichi, Niccolò di Teodosio Pichi, che agiscono anche a nome di tutti i loro genitori, fratelli, figli, nipoti, consorti e aderenti; c. 43r, 30 ottobre 1477: atto riguardante Urbano di Marcolino Pichi; c. 57r, 1° febbraio 1478: atto in cui sono citati Urbano Pichi, Pietro e Pandolfo figli ed eredi di Teseo Pichi fratello di Urbano, Pietro di Marcolino Pichi; c. 61v, 18 febbraio 1478: atto riguardante Meo del fu Angelo Pichi; c. 62v, 23 febbraio 1478: atto riguardante Meo d'Angelo Pichi; cc. 63r-64r, 28 febbraio 1478: atto riguardante Pietro del fu Marcolino Pichi; c. 65r, 9 marzo 1478: atto riguardante Urbano di Marcolino Pichi e sua moglie Caterina; c. 73v, 14 aprile 1478: atto riguardante Cristoforo d'Angelo Pichi e sua figlia Pantasilea; cc. 74r-75r, 22 aprile 1478: atto riguardante i fratelli Luca e Niccolò del fu Marcolino Pichi; c. 80r-v, 20 giugno 1478: atto di compromesso in cui compaiono i fratelli Pietro, Urbano e Pandolfo del fu Marcolino Pichi, il loro defunto fratello Giovanni, la sua vedova Antonia e i suoi figli Carlo, Malatesta e Conte, Cristoforo d'Angelo Pichi, Checco di Nardo dello stesso Angelo Pichi; i tre arbitri nominati sono don Antonio d'Andrea, Luca di Marcolino e Niccolò di Guido, tutti dei Pichi; segue l'accettazione da parte degli arbitri, c. 80v, 19 luglio 1478, e la loro sentenza, c. 81r-v, 6 agosto 1478; c. 83r-v, 25 settembre 1478: pagamento fatto da Pietro e Urbano del fu Marcolino Pichi ad Antonia vedova del loro fratello Giovanni; c. 87r, 10 novembre 1478: atto riguardante Urbano di Marcolino Pichi; c. 89r, 13 gennaio 1479: atto riguardante Urbano di Marcolino Pichi; c. 91r-v, 28 gennaio 1479: atto riguardante Pietro di Marcolino Pichi; c. 115v, 22 gennaio 1480: atto riguardante Luca di Marcolino Pichi; c. 125r, 29 febbraio 1480: atto riguardante Meo d'Angelo Pichi; c. 130v, 17 aprile 1480: atto riguardante Cristoforo d'Angelo Pichi; c. 138r-v, 6 giugno 1480: atto riguardante Luca e Niccolò di Marcolino Pichi; c. 162r-v, 30 gennaio 1481: atto riguardante Luca e Niccolò di Marcolino Pichi; c. 166v, 20 febbraio 1481: atto riguardante Luca e Niccolò di Marcolino Pichi; c. 172r, 8 marzo 1481: atto riguardante Meo d'Angelo Pichi; c. 172r-v, 8 marzo 1481: procura di Teodosio di messer Cristoforo Pichi e di sua figlia Mattea nella persona di Niccolò, rispettivamente figlio e fratello dei due; c. 183r, 8 giugno 1481: atto riguardante Meo d'Angelo Pichi; cc. 190v-191r, 22 settembre 1481: atto riguardante Mario del fu Andrea Pichi; c. 197v, 2 novembre 1481: atto riguardante Girolamo, figlio e procuratore di Meo d'Angelo Pichi; c. 199v, 12 novembre 1481: atto riguardante Antonia, vedova di Giovanni di Marcolino Pichi, i suoi figli Conte e Carlo e i cognati Niccolò, Luca, Pietro e frate Roberto di Marcolino. ASF, NA 10665, notaio Jacopo Guelfi, aa. 1491-1499: c. 70r-v, 1° ottobre 1491: atto riguardante don Antonio d'Andrea di Pietro Pichi, dottore in diritto canonico. ASF, NA 19257, notaio Cristofano Sisti, aa. 1481-1482: c. 84v, 23 febbraio 1482: atto riguardante Cristoforo del fu Angelo Pichi e sua figlia Pantasilea.

ASF, NA 12234, notaio Girolamo Lucherini, a. 1497: c. 141r-v, 6 ottobre 1497: atto riguardante Carlo del fu Giovanni di Marcolino Pichi; c. 169r-v, 17 ottobre 1497: atto riguardante Conte e Carlo di Giovanni di Marcolino Pichi; c. 57r-v, 17 giugno 1497: atto riguardante Girolamo di Meo di Angelo Pichi; c. 59r-v, 22 giugno 1497: atto riguardante Luca di Marcolino Pichi; c. 87r, 4 agosto 1497: atto riguardante Luca di Marcolino Pichi; c. 151r, 9 ottobre 1497: atto riguardante Luca di Marcolino Pichi; cc. 153r-154r, 9 ottobre 1497: atto riguardante Luca di Marcolino Pichi; c. 61r-v, 22 giugno 1497: atto rogato in casa messer Rainerio di Urbano di Marcolino Pichi, che è anche testimone, riguardante Emilio di messer Cristoforo Pichi e Luca di Marcolino Pichi; c. 115r, 4 settembre 1497: atto riguardante Luca di Marcolino Pichi; c. 95, 8 luglio (?) 1497: atto riguardante messer Ranieri di Urbano Pichi. ASF, NA 12263, notaio Girolamo Lucherini, aa. 1511-1523: c. 90r-v, 27 maggio 1515: testamento di Jacopa del fu Guido di Gioacchino Pichi, moglie di Francesco di Gherardo di Cristoforo [Gherardi]. Eredi universali i figli Gherardo e Guido.

[6] G.P.G. Scharf, *Borgo San Sepolcro a metà del Quattrocento. Istituzioni e società 1440-1460*, Firenze, 2003, p. 237; sulle numerose cariche conseguite dai Pichi e sulla rilevanza del casato in seno alla società di Sansepolcro fra XIV e XV secolo si veda inoltre Banker, *Death* … cit., pp. 105-107, 117-119.

[7] F. Gherardi Dragomanni, *Appendice alla cronica di Alessandro Goracci*, in F. Villani, *Le vite d'uomini illustri fiorentini*, Firenze 1847, pp. 247-298: 247-274.

[8] Tafi, *Immagine* … cit., pp. 139-142, 180-181, 187-188, 350-351.

[9] Nel terzo quarto del Quattrocento i clan famigliari dei Pichi e dei Graziani si allearono grazie alle unioni matrimoniali di Niccolò detto Boccio di Guido di Gioacchino Pichi con Blancia di Luchino di Leone Graziani e di Ludovica di Guido di Gioacchino Pichi, sorella di Niccolò, con Pandolfo di Leone Graziani, zio di Blancia.

[10] Cod. Ashburnham 359*: sul manoscritto, in attesa dell'imminente uscita del volume a cura della commissione scientifica incaricata di curare l'Edizione Nazionale degli Scritti di Piero della Francesca (Marisa Dalai Emiliani, Presidente, Carlo Maccagni, Ottavio Besoni), si vedano G. Mancini, *Codice anonimo riconosciuto di Piero Franceschi*, in G. Vasari, *Vite cinque annotate da Girolamo Mancini (Franceschi - Alberti - Francesco di Giorgio - Signorelli – De Marcillat). Appendici due (Trattato dei Pondi, Leve e Tirari, forse dell'Arberti. Rime attribuitegli)*, Firenze, 1917, pp. 210-214; Piero della Francesca, *Trattato d'abaco. Dal codice Ashburnhamiano 280(359* - 291*) della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, a cura e con introduzione di G. Arrighi, Pisa, 1970, pp. 10, 39; M. Daly Davies, *Piero della Francesca's Mathematical Treatises. The «Trattato d'abaco» and «Libellus de quinque corporibus regolaribus»*, Ravenna, 1977, pp. 16-17 nota 49, 21-22. Del manoscritto è stata rintracciata una copia di altra mano incompleta, databile al 1493 circa, nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, ms. Conv. Sopp. A. 6. 2606: W. Van Egmond, *A Second Manuscript of Piero della Francesca's Trattato d'Abaco*, in «Manuscripta», 24 (1980), pp. 155-163; A. Sorci, in *Piero della Francesca e le corti italiane*, catalogo della mostra (Arezzo, Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna, 31 marzo - 22 luglio 2007), a cura di C. Bertelli-A. Paolucci, Milano 2007, pp. 199-200 cat. 4). Per la datazione del codice e per una proposta di identificazione del membro della famiglia Pichi che ne commissionò la stesura a Piero della Francesca, si veda *infra*, nel testo e nota 57.

[11] In questo antico blasone dei Pichi sotto il capo d'Angiò sono posti quattro gigli d'oro invece dei tre che si vedono nelle formulazioni più tarde (cfr. Fig. 1 e *infra*, nel testo).

[12] E. Battisti, *Piero della Francesca* [1971], nuova edizione riveduta e aggiornata con il coordinamento scientifico di M. Dalai Emiliani, Milano, 1992, 2 voll., II, pp. 621 docc. CLXXVI-CLXXVII, 627 doc. CCXXV.

[13] Cfr. G.P.G. Scharf, *Un legame araldico funerario*, in «Pagine altotiberine», X, 30 (2006), pp. 165-166, e, nel regesto pubblicato da J.R. Banker in questo volume, il doc. 8.

[14] *Ivi*, doc. 9.

[15] *Ivi*, doc. 11.

[16] *Ivi*, doc. 12.

[17] *Ivi*, doc. 17.

[18] *Ivi*, doc. 19.

[19] Cfr. J.R. Banker, *The Altarpiece of the Confraternity of Santa Maria della Misericordia in Borgo San Sepolcro*, in *Piero della Francesca and His Legacy*, ed. Marilyn Aronberg Lavin ("Studies in the History of Art", 48), Center for the Advanced Study in the Visual Arts, Symposium Papers, XXVIII, Washington, 1995, pp. 21-35: 26, e il saggio di J.R. Banker in questo volume.

[20] Cfr., nel regesto pubblicato da J.R. Banker in questo volume, il doc. 20. Per la datazione di questo documento si veda inoltre J.R. Banker, *Contributi alla cronologia della vita e delle opere di Piero della Francesca*, in «Arte cristiana», XCII, 823 (2004), pp. 248-258: 255 n. 6.

[21] Cfr., nel regesto pubblicato da J.R. Banker in questo volume, il doc. 10.

[22] *Ivi*, doc. 13.

[23] Gli altri figli di Cristoforo di Nardo Pichi si chiamavano Teodosio, Fabiano e Pierpaolo.

[24] Meo, Gnolo e Francesco di Martino Pichi erano nipoti di Bartolomeo, o Meo, di Neri di Guido, fratello del Nardo menzionato subito prima.

[25] Cfr., nel regesto pubblicato da J.R. Banker in questo volume, il doc. 14.

[26] *Ivi*, doc. 25.

[27] *Ivi*, doc. 30.

[28] L. Bellosi, *Sulla formazione fiorentina di Piero della Francesca*, in *Una scuola per Piero. Luce, colore e prospettiva nella formazione fiorentina di Piero della Francesca*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 27 settembre 1992 - 10 gennaio 1993), a cura di L. Bellosi, Venezia, 1992, pp. 17-54: 19-23; A. De Marchi, *Matteo di Giovanni ai suoi esordi e il polittico di San Giovanni in Val d'Afra*, in *Matteo di Giovanni e la pala d'altare nel senese e nell'aretino, 1450-1500*, atti del convegno internazionale di studi (Sansepolcro, Fondazione Piero della Francesca, 9 - 10 ottobre 1998), a cura di D. Gasparotto-S. Magnani, Montepulciano, 2002, pp. 57-76: 58, 62.

[29] *Ivi*, pp. 61-64.

[30] C. Pizzorusso, *Sul "Battesimo" di Piero della Francesca*, in «Artista», (1991), pp. 122-133: 131, 133 nota 56; J.R. Banker, *The Culture of San Sepolcro During the Youth of Piero della Francesca*, Ann Arbor, 2003, p. 238. Il documento (ASF, NA 19282, notaio Francesco Sisti [Francesco Largi], aa. 1413-1448, c. 26r) è stato ricontrollato da Matteo Mazzalupi.

[31] Su Benedetto d'Antonio di Matteo del Cera, che aveva sposato Angela, figlia di Niccolò d'Aiuto di Zengo e di Bartolomea di Pietro di Benedetto, zia paterna di Piero della Francesca, si vedano J.R. Banker, *Piero della Francesca, il fratello Don Francesco di Benedetto e Francesco dal Borgo*, in «Prospettiva», 68 (1992), pp. 54-56: 54; Banker, *The Culture* … cit., pp. 112, 164-165, 168-172, 186, 192, 201, 234, 238-239; J.R. Banker, *A Manuscript of the Works of Archimedes in the Hand of Piero della Francesca*, in «The Burlington Magazine», CXLVII, 1224 (2005), pp. 165-169: 166.

[32] G. Milanesi, *Documenti inediti dell'arte toscana dal XII al XVI secolo*, in «Il Buonarroti», s. II, vol. II, quaderno IV, pp. 109-121: 110 doc. 102; Id., *Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana dal XII al XV secolo*, Firenze, 1901, p. 84 doc. 102; F. Dabell, *Antonio d'Anghiari e gli inizi di Piero della Francesca*, in «Paragone», 35, 417 (1984), pp. 73-94: 86-88 doc. 9. Claudio Pizzorusso (*Sul "Battesimo"* … cit., p. 131), sospettava che questo contratto potesse riferirsi a «un altare portatile ligneo», anziché all'ancona dell'altare maggiore della chiesa, ma si vedano al riguardo le decisive considerazioni di Andrea De Marchi, *Matteo* … cit., p. 69); la segnatura archivistica del documento è ASF, NA 19304, notaio Francesco Sisti [Francesco Largi], a. 1433, cc. n.n. dopo la n. 112, 21 dicembre 1433. Su Antonio d'Anghiari e sui suoi rapporti con Piero della Francesca cfr. inoltre: A. Matteoli, *Antonio da Anghiari*, Firenze, 1987; J.R. Banker, *Piero della Francesca as Assistant to Antonio d'Anghiari in the 1430s. Some Unpublished Documents*, in «The Burlington Magazine», 135 (1993), pp. 16-21; A. De Marchi-F. Polcri, *L'affresco riscoperto di Falcigiano e la questione di Antonio di Anghiari pittore*, Sansepolcro,

2003; A. De Marchi, *Antonio da Anghiari e gli inizi di Piero*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Quattrocento*, cura di L. Fornasari-G. Gentilini-A. Giannotti, Firenze, 2008, pp. 99-106.

[33] Banker, *Piero della Francesca as Assistant …* cit., pp. 18, 21, Appendix A, doc. 9.

[34] La trasformazione della Badia camaldolese in vescovado incontrò molte difficoltà per l'opposizione dei monaci. Il primo vescovo di Sansepolcro fu Galeotto Graziani, ultimo abate della Badia, che fu eletto il 18 settembre 1520 e consacrato il 3 gennaio 1521.

[35] Sulle complesse e interessanti vicende della cappella Pichi della Badia di Sansepolcro riferirò in maniera puntuale nel saggio in corso di pubblicazione nel volume dedicato alla Badia di Sansepolcro nel Quattrocento, a cui sto lavorando insieme a Cecilia Martelli e Matteo Mazzalupi.

[36] F. Polcri, *Viaggi di devozione nella valle del Rodano e in Italia. Passagium d'oltre mare per Gerusalemme: un'indagine nella tradizione testamentaria altotiberina dei secoli XIII-XV*, in *Vie di pellegrinaggio medievale attraverso l'alta vale del Tevere*, atti del convegno (Sansepolcro, Auditorium "Santa Chiara", 27-28 settembre 1996), Città di Castello, 1998, pp. 311-363: 348 n. 53. Per il testamento di Martino di Angelo Pichi, che prevedeva anche dei legati a favore dell'ospedale della Porta del Ponte Santa Maria, delle Compagnie di Santa Maria Novella, di Sant'Antonio Abate e di Santa Croce e dell'opera di Sant'Agostino di Borgo, si veda inoltre A. Czortek, *Gli agostiniani a Sansepolcro nei secoli XIII e XIV*, in A. Czortek-M. Mattei-C. Pallone, *Gli agostiniani a Sansepolcro e il beato Angelo Scarpetti* (Provincia Agostiniana d'Italia. Monografie Storiche Agostiniane. N.S., 9), Tolentino, 2009, pp. 15-71: 54.

[37] ASF, NA 16187, notaio Paolo di Ciuccio di Jacopo, aa. 1347-1374 (filza menzionata da Banker, *Death …* cit., pp. 113, 258 nota 13), c. 52v: «Item reliquit de bonis suis pro eius anima ecclesie sotietatis disciplinatorum Sancte Marie de Misericordia de Burgo predicto decem libras denariorum cortonensium, ad hoc ut priores et homines dicte sotietatis teneantur et debeant ipsum Angelum ad dictam sotietatem recipere et pro eorum sotio ac homine dicte sotietatis scribere et habere et ut ipsi etiam teneantur pingi facere in ecclesia Abbatie dicti Burgi ymaginem gloriose Marie Virginis matris Dei, pro qua pictura fienda reliquit de suis bonis tres libras denariorum cortonensium». Angelo di Neri Pichi nomina suoi eredi sua cugina Jacopa, figlia del fu Ciuccio Pichi, e suo fratello Antonio. La trascrizione è di Matteo Mazzalupi.

[38] J.R. Banker-D. Cooper, *Appendix A of Documents to the Chapter by Donal Cooper and James R. Banker*, in *Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece*, a cura di M. Israëls, Leiden, 2009, 2 voll., II, pp. 585-589: 585-586 doc. 3.

[39] Andrea di Francesco di Vanni Brancalana realizzò effettivamente il crocifisso, come confermano alcune note apposte sul margine del documento: D. Cooper-J.R. Banker, *The Church of San Francesco in Borgo San Sepolcro in the Late Middle Ages and Renaissance*, in *Sassetta …* cit., I, pp. 53-105: 105; Banker, *Appendix A …* cit., pp. 586-587 doc. 5, 589 doc. 12.

[40] Cfr. Cooper-Banker, *The Church …* cit., p. 101, nota 260.

[41] *Ivi*, p. 101 e nota 260; J.R. Banker, *Appendix of Documents Relating to the High Altarpiece, the High Altar, and the Tomb of the Blessed Ranieri in the Church of San Francesco in Borgo San Sepolcro*, in *Sassetta …* cit., II, pp. 566-583: 579 doc. XXXVIII. Nella pianta della chiesa di San Francesco pubblicata in Cooper-Banker, *The Church …* cit., p. 57 fig. 20, la cappella Pichi è indicata con il n. 18. Probabilmente poco prima di questo secondo testamento era nato Carlo, figlio di Ludovico Pichi, e per non lasciare il suo rampollo senza beni Ludovico decise di fare un generoso lascito a favore della cappella di famiglia in San Francesco, anziché nominare quest'ultima sua erede universale.

[42] Cooper-Banker, *The Church …* cit., p. 92 nota 188.

[43] Scharf, *Borgo …* cit., p. 238.

[44] Banker, *Death …* cit., p. 171.

[45] Scharf, *Borgo …* cit., p. 303.

[46] *Ivi*, pp. 268, p. 303.

[47] Gherardi Dragomanni, *Appendice …* cit., pp. 248-250.

[48] Gamurrini, *Istoria …* cit., p. 281.

[49] Scharf, *Borgo …* cit., p. 266.

[50] *Ibidem*; J.R. Banker, *The Conventual and Observant Franciscans and Sassetta's Altarpiece in San Francesco in Borgo San Sepolcro*, in *Sassetta …* cit., I, pp. 141-146: 144.

[51] Marcolino Pichi saldò il suo debito due anni più tardi: Banker, *Appendix of Documents …* cit., p. 573 docc. XXIX-XXX.

[52] Banker, *The Conventual …* cit., p. 144.

[53] ASF, NA 16741, notaio Francesco Pichi, aa. 1448-1473 [1448-1476], cc. 58v-60r. Marcolino stabilì di essere seppellito nella badia «in sepulcro sui patris et aliorum antiquorum suorum», e istituì dei legati in favore dei più importanti luoghi religiosi del Borgo; restituì la dote alla moglie Jacopa d'Uguccione, lasciò una dote alla figlia Battista e fece dei lasciti all'altra figlia Marietta, moglie del dottore in legge messer Pierpaolo di ser Francesco di Cristoforo Largi, e al figlio frate Roberto, monaco del cenobio olivetano di San Miniato al Monte di Firenze; eredi universali furono gli altri figli maschi Pietro, Urbano, Giovanni, Niccolò, Luca, Teseo e Pandolfo. Ringrazio Matteo Mazzalupi per la preziosa segnalazione.

[54] ASCS, *Libro dei morti dall'anno 1460 fino all'anno 1519* (ex libro R), c. 17v. Ringrazio James Banker per la cortese segnalazione.

[55] J.R. Banker, *Piero e i suoi libri a Sansepolcro*, in *Piero della Francesca e le corti …* cit., pp. 7-11: 8 (in precedenza lo stesso Banker si era espresso per una datazione del codice anticipata di una decina d'anni, «entro il 1460»: *Contributi …* cit., p. 257). Altri studiosi avevano invece proposto per la stesura del *Trattato d'abaco*, con argomenti che non mi paiono però decisivi, una cronologia assai più precoce, verso il 1450 (Battisti, *Piero …* cit., I, p. 216; Daly Davies, *Piero …* cit., p. 16 nota 49), o sensibilmente più avanzata, verso il 1480 (R. Lightbown, *Piero della Francesca*, Milano 1992, p. 280, il quale propone come possibile committente del codice Paolo di Meo Pichi, che il 3 dicembre di quell'anno sposò Romana, nipote di Piero della Francesca, ipotesi condivisa anche da C. Bertelli, *Scritti di Piero della Francesca*, in *Piero della Francesca e le corti …* cit., pp. 77-79: 78; si veda inoltre A. Sorci, in *Piero della Francesca …* cit., p. 199 cat. 3, che istituisce per il *Trattato d'Abaco* l'*ante quem* dell'ultimazione del *Libellus de quinque corporibus regolaribus*, presumibilmente entro il 1482, ma data genericamente il codice al XV secolo). Al momento della pubblicazione del manoscritto Gino Arrighi (*Introduzione*, in *Trattato …* cit., pp. 5-35, p. 11), aveva proposto, in via del tutto ipotetica, di identificarne il committente in un ventaglio di nomi assai ampio: Fabiano di Cristoforo di Nardo Pichi, «il quale si legge Priore di Fraternità, estratto l'anno 1479», Nardo di Angelo di Nardo di Neri di Uguccione, che «fu de' Priori l'anno 1482» (implicando indirettamente, ma senza argomentarne la ragione, una datazione del codice fra la fine dell'ottavo e l'inizio del nono decennio), qualche membro «di altro ramo discendente dal ricordato Neri di Guido di Neri di Uguccione, o qualcuno dei Pichi 'Signori e Padroni del Castello di Sorci', discendenti del Nardo di Neri già mentovato».

[56] J.R. Banker, *Piero della Francesca in the Culture of Renaissance Italy*, in corso di stampa. Ringrazio James Banker per avermi cortesemente anticipato alcune conclusioni di questo suo libro di prossima pubblicazione.

[57] Ringrazio, oltre ad Andrea De Marchi, Marisa Dalai Emiliani, Ada Labriola, Cecilia Martelli e Federica Toniolo per avere esaminato e discusso con me la miniatura del *Trattato d'abaco*, e per i preziosi consigli che mi hanno dispensato al riguardo. Marisa Dalai Emiliani ritiene che la miniatura e il testo del *Trattato d'abaco* siano databili invece verso il 1480, come riferirà nel saggio che accompagnerà la pubblicazione del codice nell'Edizione Nazionale degli Scritti di Piero della Francesca, di prossima uscita. Per la Bibbia di Borso d'Este cfr. *La Bibbia di Borso d'Este. Commentario al codice*, 2 voll., Modena, 1997; per l'antifonario dei Santi Cosma e Damiano, G. Mariani Canova, *Girolamo da Cremona in Veneto: una nuova ipotesi per l'antifonario dei santi Cosma e Damiano*, in *Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, 2 voll., Napoli, 1984, I, pp. 331-346; F. Toniolo, *Girolamo da Cremona (dei Corradi)*, ad vocem, in *Diziona-*

rio Biografico degli Italiani, Roma, 2001, LVI, pp. 552-556. Sulla miniatura di carta 3r del *Trattato d'abaco* di Piero della Francesca oggi alla Biblioteca Medicea Laurenziana si può leggere il commento di Mario Salmi, secondo il quale «il gusto ornamentale dei fregi a rosette e ornati aurei è ferrarese e Piero della Francesca fu, come è noto, a Ferrara ed ebbe iterati rapporti con la corte di Urbino presso la quale è documentata la presenza di miniatori della scuola ferrarese. Il maestro può avere incaricato uno di costoro, se non lo stesso Amidei, di eseguire la sobria decorazione marginale alla prima carta del suo manoscritto. Però il minio non ha caratteri tali da permetterci di fare un nome» (comunicazione scritta riferita da Arrighi, *Introduzione* … cit., p. 9). Anche Salmi sottolineava dunque il carattere ferrarese di questa miniatura. Quella dell'Amidei, artista che lo stesso Salmi aveva correttamente identificato nell'autore della decorazione della predella e dei pilastri del Polittico della Misericordia (M. Salmi, *Piero della Francesca e Giuliano Amedei*, in «Rivista d'arte», XXIV (1942), pp. 26-44), è da ritenere invece una falsa pista, giusta la ricostruzione dell'attività miniatoria del camaldolese compiuta da Andrea De Marchi (*Identità di Giuliano Amidei miniatore*, in «Bollettino d'arte», LXXX, 93-94 (1995), pp. 119-158; si veda inoltre C. Martelli, *Bartolomeo della Gatta, Giuliano Amadei e Guglielmo Giraldi miniatori a Urbino. I "Corali" quattrocenteschi del Duomo*, in «Prospettiva», 2003, 110-111 (2004), pp. 30-57). Va ricordato che prima del fondamentale articolo di Andrea De Marchi le decorazioni miniate oggi ricondotte a Giuliano Amidei erano riferite ad altri nomi, mentre lo stesso Salmi (si veda M. Salmi, *Pittura e miniatura a Ferrara nel primo Rinascimento*, Milano, 1961, p. 14) proponeva di riconoscere il camaldolese nel miniatore oggi denominato Terzo maestro (o anche Quinto maestro) del Plutarco della Biblioteca Malatestiana di Cesena ms. S. XV. 2, detto anche Maestro di Alcibiade, ipotesi oggi del tutto accantonata (cfr. M. Canova, in *Le Muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*, catalogo della mostra [Milano, Museo Poldi Pezzoli, 20 settembre - 1 dicembre 1991], a cura di A. Di Lorenzo-A. Mottola Molfino-M. Natale-A. Zanni, Modena, 1991, pp. 121-129 cat. 29: 127-128; A. De Marchi, *Identità* … cit., pp. 132, 144 nota 68; F. Lollini, *Le Vite di Plutarco alla Malatestiana (mss. S. XV.1 – S. XV. 2 – S. XV. 3): proposte ed osservazioni per il periodo di transizione tra tardogotico e rinascimento nelle miniatura settentrionale*, in *Libraria Domini. I manoscritti della Biblioteca Malatestiana: testi e decorazioni*, atti del convegno [Cesena 1989], a cura di F. Lollini-P. Lucchi, Bologna, 1995, pp. 189-224: 198-199).

[58] La vicenda, com'è noto, è particolarmente complessa ed eccezionalmente ben documentata: il 2 agosto 1426 il carpentiere Bartolomeo di Giovannino d'Angelo fu incaricato di realizzare, entro il successivo mese di ottobre, la struttura lignea della pala destinata all'altare maggiore di San Francesco a Sansepolcro, per un prezzo di duecentocinquanta denari cortonesi, impegnandosi a fabbricare una struttura simile a quella del polittico dell'altare maggiore della Badia della stessa città. Quattro anni più tardi, il 9 ottobre 1430, Antonio di Giovanni d'Anghiari fu ingaggiato per dipingere, entro tre anni e sei mesi da quella data e per un prezzo di centoquaranta fiorini d'oro, il lato anteriore delle tavole, che nel frattempo erano state approntate. Il 29 dicembre 1432 Antonio d'Anghiari si dichiarò debitore di Benedetto di Pietro di Benedetto, padre di Piero della Francesca, per la somma di cinquantasei fiorini, per il lavoro prestato da Piero per la preparazione delle tavole del polittico. Il 5 settembre 1437 fu dato un nuovo incarico al pittore senese Stefano di Giovanni di Consolo detto il Sassetta per realizzare a Siena una nuova pala d'altare, comprensiva di una nuova struttura lignea che doveva avere le stesse misure di quella già costruita e ingessata, e per dipingerla su due lati entro quattro anni a partire da quella data, per un prezzo di cinquecentodieci fiorini, dato che Antonio d'Anghiari non aveva fatto fronte all'impegno che si era assunto (come conferma un successivo documento dell'8 gennaio 1438). L'ancona eseguita dal Sassetta fu installata sull'altare maggiore della chiesa di San Francesco a Sansepolcro il 2 giugno del 1444. Il 29 marzo 1451 Angelo di Giovanni di Simone pagò i frati di San Francesco tramite Nardo, Meo e Cristoforo di Angelo di Nardo Pichi per l'acquisto della struttura lignea dell'ancona che era stata commissionata nel 1426 a Bartolomeo di Giovannino d'Angelo (Nardo, Meo e Cristoforo Pichi avevano acquistato da Angelo di Giovanni di Simone da trentaseimila a trentottomila libbre di guado per un prezzo di dodici fiorini ogni mille libbre). Angelo utilizzò parte di questo credito (che ammontava a circa quattrocentocinquanta fiorini) per estinguere alcuni suoi debiti, obbligando i compratori a pagare i frati di San Francesco per la struttura lignea del polittico che egli aveva acquistato per concederla ai frati di Sant'Agostino. I tre fratelli Pichi furono anche obbligati a pagare altri quindici fiorini per «dipingere la suddetta pala d'altare su commissione del detto Angelo al pittore della detta pala d'altare commissionata da lui» (J.R. Banker, *Piero della Francesca, the Carpentered Altarpiece of San Francesco, his Sant'Agostino Polyptych, and Quattrocento High Altarpieces in Borgo San Sepolcro*, in «Arte cristiana», LXXXIX, 804 (2001), pp. 210-218: 213, 216 *Appendice I*). Il 4 ottobre 1454 Piero della Francesca fu incaricato di dipingere la pala dell'altare maggiore di Sant'Agostino utilizzando delle tavole già approntate (le medesime, quindi, commissionate nel 1426 per San Francesco e in seguito ingessate da Piero), per un prezzo di trecentoventi fiorini: Banker, *Piero della Francesca, the Carpentered* … cit., pp. 214-216; C. Gardner von Teuffel, *Niccolò di Segna, Sassetta, Piero della Francesca and Perugino: Cult and Continuity at Sansepolcro*, in C. Gardner von Teuffel, *From Duccio's Maestà to Raphael's Transfiguration: Italian Altarpieces and Their Settings*, London, 2005, pp. 399-479: 430-433; M. Israëls, *Polyptychs Without Painting: Sassetta, Piero della Francesca, and the Rejection of Unpainted Altarpieces*, in *Sassetta* … cit., I, pp. 243-253. Sul polittico agostiniano di Piero della Francesca si vedano inoltre i saggi contenuti nel volume *Il Polittico Agostiniano di Piero della Francesca*, a cura di A. Di Lorenzo, Torino, 1996.

[59] ASF, NA 16742, notaio Francesco Pichi, aa. 1474-1481, cc. 229r-232v; Gnolo di Martino Pichi aveva testato in data 20 gennaio 1477, nominando erede il fratello Francesco (*ivi*, cc. 100r-101r, doc. 25). Entrambi i documenti mi sono stati cortesemente segnalati da Matteo Mazzalupi.

[60] Gherardi Dragomanni, *Appendice* … cit., p. 256; R. Bellucci *et alii*, in *Fra Carnevale. Un artista rinascimentale da Filippo Lippi a Piero della Francesca*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 13 ottobre 2004 - 9 gennaio 2005 e New York, The Metropolitan Museum of Art, 1 febbraio 2005 - 1 maggio 2005), Milano, 2004, pp. 272-277, p. 272.

[61] Come riferito nel testamento dell'artista del 5 luglio 1487, per il quale si veda Battisti, *Piero* … cit., II, p. 624 docc. CCX-CCXI.

[62] Bellucci *et alii*, in *Fra Carnevale* … cit., pp. 272-274; F. Dabell, *Florence, 1837: a note on the provenance of the Williamstown Madonna by Piero della Francesca*, in «1492», II (2009), 2, pp. 69-71. Il dipinto nei primi decenni dell'Ottocento si conservava presso i Gherardi di Sansepolcro – discendenti di Gherardo e Cristoforo –, che forse lo ritirarono dalla cappella negli ultimi decenni del Cinquecento a causa dei già menzionati lavori di rifacimento effettuati dal vescovo Niccolò Tornabuoni nelle cappelle della Cattedrale.

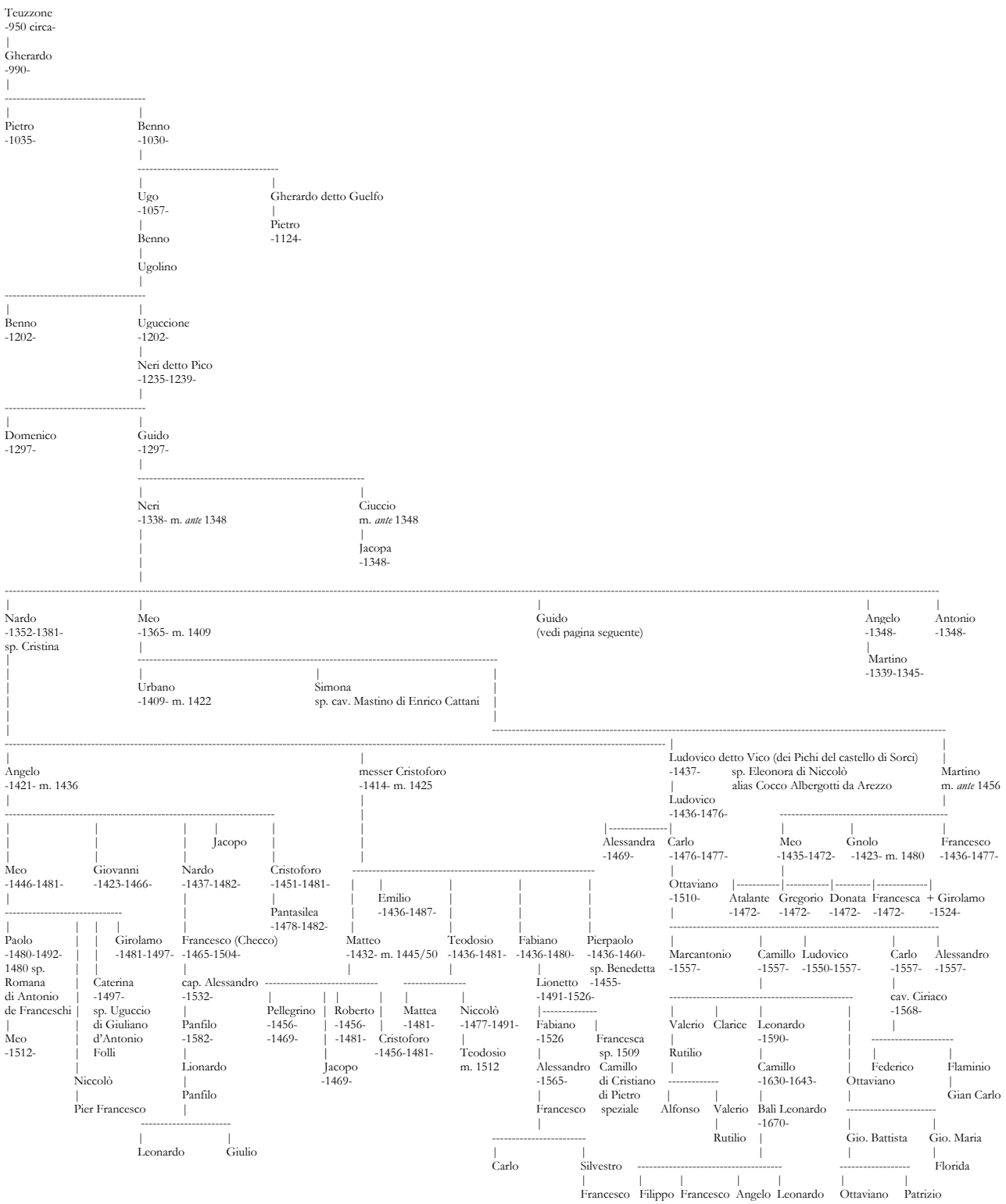
[63] D. Franklin, *Il patrocinio della pala del Perugino per l'altar maggiore dell'Abbazia di Sansepolcro*, in *L'Ascensione di Cristo del Perugino*, a cura di S. Casciu, Cinisello Balsamo, 1998, pp. 43-51: 48.

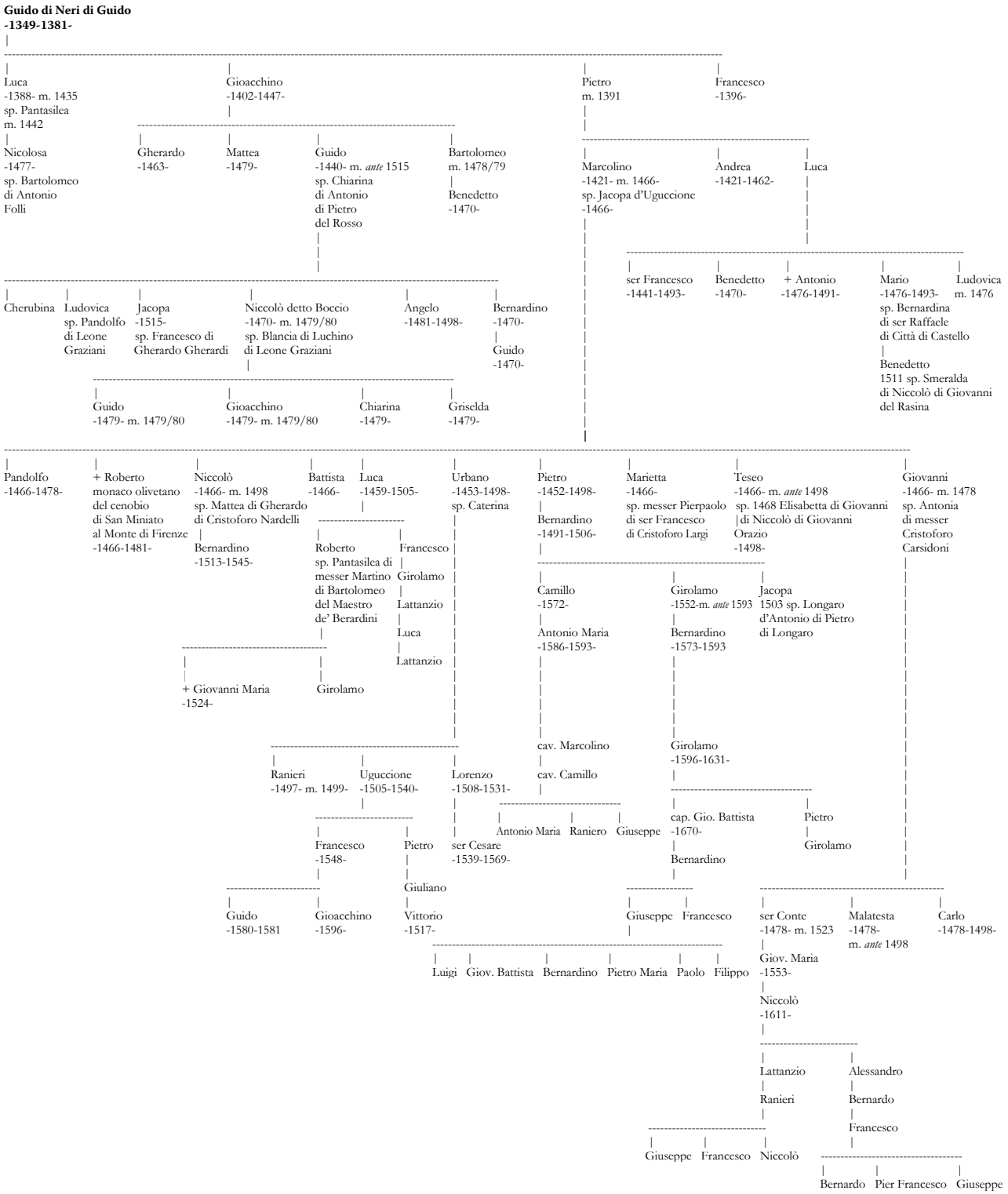
[64] L'affresco di Piero della Francesca nella cappella della Gloriosissima Vergine Maria della Badia era stato eseguito grazie a un lascito di cinquanta fiorini di Contessina d'Urbano di Bartolo, vedova di Ludovico Carsidoni: Battisti, *Piero* … cit., II, p. 619 docc. CXXXI-CXXXII; si veda inoltre il saggio di Matteo Mazzalupi nel volume in corso di stampa, cit. *supra*, nota 35. Alla stessa cappella Piero lascerà dieci fiorini con il suo testamento del 5 luglio 1487, cfr. *supra*, nel testo e nota 61.

[65] Su Mattea di Gherardo di Cristoforo Nardelli e sulle sue committenze si veda Franklin, *Il patrocinio* … cit.

[66] *Ivi*, pp. 49-50 nota 16.

Albero genealogico della famiglia Pichi di Sansepolcro




Guido di Neri di Guido
-1349-1381-
Luca
-1388- m. 1435
sp. Pantasilea
m. 1442
Nicolosa
-1477-
sp. Bartolomeo
di Antonio
Folli
Gioacchino
-1402-1447-
Gherardo
-1463-
Mattea
-1479-
Guido
-1440- m. *ante* 1515
sp. Chiarina
di Antonio
di Pietro
del Rosso
Bartolomeo
m. 1478/79
Benedetto
-1470-
Pietro
m. 1391
Francesco
-1396-
Marcolino
-1421- m. 1466-
sp. Jacopa d'Uguccione
-1466-
Andrea
-1421-1462-
Luca
Cherubina
Ludovica
sp. Pandolfo
di Leone
Graziani
Jacopa
-1515-
sp. Francesco di
Gherardo Gherardi
Niccolò detto Boccio
-1470- m. 1479/80
sp. Blancia di Luchino
di Leone Graziani
Angelo
-1481-1498-
Bernardino
-1470-
Guido
-1470-
Guido
-1479- m. 1479/80
Gioacchino
-1479- m. 1479/80
Chiarina
-1479-
Griselda
-1479-
ser Francesco
-1441-1493-
Benedetto
-1470-
+ Antonio
-1476-1491-
Mario
-1476-1493-
sp. Bernardina
di ser Raffaele
di Città di Castello
Benedetto
1511 sp. Smeralda
di Niccolò di Giovanni
del Rasina
Ludovica
m. 1476
Pandolfo
-1466-1478-
+ Roberto
monaco olivetano
del cenobio
di San Miniato
al Monte di Firenze
-1466-1481-
Niccolò
-1466- m. 1498
sp. Mattea di Gherardo
di Cristoforo Nardelli
Bernardino
-1513-1545-
+ Giovanni Maria
-1524-
Battista
-1466-
Roberto
sp. Pantasilea di
messer Martino
di Bartolomeo
del Maestro
de' Berardini
Girolamo
Luca
-1459-1505-
Francesco
Girolamo
Lattanzio
Luca
Lattanzio
Urbano
-1453-1498-
sp. Caterina
Pietro
-1452-1498-
Bernardino
-1491-1506-
Camillo
-1572-
Antonio Maria
-1586-1593-
cav. Marcolino
cav. Camillo
Marietta
-1466-
sp. messer Pierpaolo
di ser Francesco
di Cristoforo Largi
Girolamo
-1552-m. *ante* 1593
Bernardino
-1573-1593
Girolamo
-1596-1631-
cap. Gio. Battista
-1670-
Bernardino
Teseo
-1466- m. *ante* 1498
sp. 1468 Elisabetta di Giovanni
di Niccolò di Giovanni
Orazio
-1498-
Jacopa
1503 sp. Longaro
d'Antonio di Pietro
di Longaro
Pietro
Girolamo
Giovanni
-1466- m. 1478
sp. Antonia
di messer
Cristoforo
Carsidoni
Ranieri
-1497- m. 1499-
Uguccione
-1505-1540-
Lorenzo
-1508-1531-
ser Cesare
-1539-1569-
Antonio Maria
Raniero
Giuseppe
Francesco
-1548-
Pietro
Giuliano
Vittorio
-1517-
Guido
-1580-1581
Gioacchino
-1596-
Giuseppe
Francesco
ser Conte
-1478- m. 1523
Giov. Maria
-1553-
Niccolò
-1611-
Malatesta
-1478-
m. *ante* 1498
Carlo
-1478-1498-
Lattanzio
Ranieri
Alessandro
Bernardo
Francesco
Luigi
Giov. Battista
Bernardino
Pietro Maria
Paolo
Filippo
Giuseppe
Francesco
Niccolò
Bernardo
Pier Francesco
Giuseppe

Commissioni parallele e narrazioni insolite: Piero della Francesca e il Sassetta a Borgo San Sepolcro [1]

Machtelt Israëls

Ad occhi e menti abituati a leggere da sinistra a destra, la nuova ricostruzione del polittico di Piero della Francesca dipinto per la confraternita della Misericordia di Borgo San Sepolcro – commissione del 1445 e pagamenti che si concludono nel 1461 – giunge come una sorpresa. Attraverso le radiografie e l'analisi tecnica della venatura del legno dei suoi pannelli smembrati, Ciro Castelli ha potuto ricostruire la sequenza della tavola della predella, un tempo continua, e ha scoperto che il resoconto della Passione si sviluppava da destra a sinistra [2]. Il ciclo delle storie della predella, probabilmente ideato, anche se non dipinto, da Piero della Francesca, comincia infatti da destra con l'*Orazione nell'orto* [3], e continua verso sinistra con la *Flagellazione* [4]. La seguente, e la più importante scena della Passione, la Crocifissione [5], non è dipinta nella predella, ma appare nel pinnacolo centrale. La *Deposizione nel sepolcro* [6] è la scena successiva nell'iconografia e si trova al centro della predella. La narrazione quindi continua con il *Noli me tangere* [7] e si conclude, alla estrema destra, con le *Marie al sepolcro* [8]. Originariamente, dunque, l'occhio del fedele si muoveva da destra a sinistra verso il centro della predella, in alto e in basso lungo gli scomparti centrali della pala d'altare, continuando nella predella verso l'estrema sinistra, in un modo grazie al quale risultava enfatizzata l'importanza dell'asse mediano verticale del polittico. I gesti e le posizioni delle figure del registro principale sottolineavano questa intenzione e la Madonna della Misericordia, rigidamente al centro, veniva a costituire il cardine del complesso.

L'ordine della predella e la sua relazione con l'iconografia generale del polittico richiedono una spiegazione che questo lavoro cercherà di fornire sulla base di consonanze con una retorica della visione che sembra riflettere esperimenti senesi coevi.

Il precedente fondamentale per Piero della Francesca ed i suoi committenti fu il polittico dipinto su due facce che Stefano di Giovanni, meglio noto come "il Sassetta" dipinse a Siena e collocò sull'altare maggiore della chiesa biturgense di San Francesco, l'anno precedente al conferimento dell'incarico a Piero della Francesca, da parte della confraternita della Misericordia per la realizzazione del loro polittico (**fig. 1**). Il Sassetta dipinse su-

1. Stefano di Giovanni detto il Sassetta, *San Francesco in Gloria*, Firenze, Villa I Tatti, Berenson Collection

gli scomparti della predella, dal lato rivolto verso i fedeli, un ciclo della Passione disposto secondo un andamento centripeto. Nell'ottica dei rapporti tra le due opere, l'esame delle persone coinvolte in entrambe le commissioni acquista particolare rilievo. Una di queste è Bernardino da Siena, che diede nuova popolarità all'iconografia della *Madonna della Misericordia* in tutta la zona. Questo studio esplorerà le diverse connotazioni del tema della *Madonna della Misericordia* nella metà del XV secolo e il significato della sua associazione con le scene della Passione. Committenza, iconografia e costruzione contribuiranno alla fine a fornire una possibile spiegazione delle ragioni della scelta di una sequenza narrativa inconsueta per la predella del Polittico della Misericordia, contemporanea e parallela alla fortuna di analoghi modelli di lettura in ambito dell'arte senese.

Commissioni parallele: Piero della Francesca ed il Sassetta

Le cronologie dei due polittici, quello francescano del Sassetta e quello per la Misericordia di Piero, sono strettamente legate tra loro. I francescani si stabilirono a Borgo San Sepolcro nel 1258 [9]. Nel 1304, dopo la morte di uno dei loro confratelli laici di nome Ranieri – poi venerato come beato – i frati ottennero dal Comune la costruzione dell'altare maggiore, tuttora esistente, sopra la tomba del beato. Il cardinale Napoleone Orsini procurò un'indulgenza importante per quest'altare [10]. Quanto alla confraternita della Misericordia, questa è documentata a Borgo San Sepolcro fin dal quarto decennio del XIV secolo [11]. Si sa che verso il 1350 costruì un altare nella sua chiesa [12]. Per molti decenni, entrambi gli altari, quello dei francescani e quello della Misericordia, rimasero apparentemente privi di una pala [13]. I confratelli forse poterono sopperire utilizzando per il loro altare lo stendardo processionale di cui parlano i documenti, quando non in uso [14], o, altrimenti, esponendovi sopra una statua devozionale [15]. Solo nel 1422 un lascito testamentario di Urbano di Bartolomeo Pichi indica che la confraternita della Misericordia aveva dei progetti per realizzare una pala d'altare vera e propria [16]. Mentre la confraternita stava ancora aspettando le risorse finanziarie per agire in tal senso, anche i francescani iniziarono lo stesso processo ed il 2 agosto 1426 commissionarono al legnaiolo Bartolomeo di Giovannino d'Angelo l'esecuzione di una struttura lignea per un polittico da dipingersi su entrambe le facce e dotato di pilastri laterali che si allungavano fino a terra [17]. La costruzione di questa carpenteria era probabilmente già terminata, quando il 28 giugno 1428 la confraternita della Misericordia seguì l'esempio dei francescani e commissionò allo stesso legnaiolo un polittico, anch'esso con pilastri laterali che andavano fino a terra, anche se, in questo caso, è detto esplicitamente che l'opera doveva essere dipinta su un'unica faccia [18].

Nel 1430 i francescani chiamarono Antonio d'Anghiari, che si fece affiancare dal giovane Piero, per dipingere la loro struttura d'altare [19]. Comunque, questa impresa non andò oltre lo stadio dell'ingessatura e nel 1437 il Sassetta prese il posto dei due artisti nella commissione [20]. L'artista senese non utilizzò la struttura lignea eseguita da Bartolomeo di Giovannino d'Angelo: a Siena ne fece predisporre una nuova, esemplata su quella rifiutata, e lì eseguì il suo lavoro [21].

Nel frattempo, nella chiesa della Misericordia, Bartolomeo di Giovannino d'Angelo aveva istallato sull'altare la struttura lignea da lui costruita, ma il progetto anche qui si arenò. Sappiamo che il pittore Ottaviano Nelli da Gubbio aveva fornito al legnaiolo un disegno e quindi avrebbe potuto essere stato lui il prescelto dalla confraternita anche per l'esecuzione della parte pittorica; tuttavia questo progetto non venne mai portato a compimento [22].

Il 2 giugno del 1444 il Sassetta installò sull'altare di San Francesco il suo polittico opistografo (**figg. 1, 3, 4**) [23]. Sul fronte era dipinta la Vergine in trono fra una schiera di angeli, affiancata da santi e un beato e con quattro scene della Passione nella predella, mentre sul retro era raffigurato un San Francesco con le braccia aperte, come *alter Christus*, affiancato da scene della sua vita ed accompagnato, nella predella, da scene della leggenda del Beato Ranieri. Il polittico del Sassetta non poteva che alimentare il desiderio della confraternita della Misericordia di portare a compimento il suo progetto interrotto e sostituire alla carpenteria non dipinta, una tavola figurata [24]. Subito dopo il completamento del polittico francescano, i confratelli si rivolsero a Piero della Francesca e gli commissionarono un polittico, simile per forma e dimensione alla struttura già esistente nella loro chiesa (che anche in questo caso, venne dismessa) [25]. La scelta, caduta sul pittore biturgense, sembra naturale alla luce degli stretti legami che esistevano fra la famiglia di Piero e la confraternita [26]. Nel 1445, Piero, poco più che trentenne, era tornato per un breve periodo nella sua città natale, ricco dell'esperienza maturata a Firenze e in procinto di spostarsi verso Ferrara, Loreto, Rimini, Roma e

Arezzo. Nove anni dopo, nel gennaio del 1454, la confraternita insoddisfatta doveva sollecitare Piero «pro faciendi et edificandi tabulae» [27]: non solo l'intera commissione non era conclusa, ma evidentemente non era stata ancora realizzata nemmeno la nuova carpenteria. Sulla base della distribuzione cronologica dei pagamenti, James Banker ha ipotizzato che Piero abbia concentrato il suo impegno pittorico negli anni 1460-1461 [28], mentre in questo volume, su base di esami tecnici, viene formulata una diversa ricostruzione del lavoro, più diluito nel tempo.

I documenti che abbiamo non sono precisi circa la definizione del soggetto del Polittico della Misericordia da parte della confraternita. Il disegno di Ottaviano Nelli, menzionato nel contratto per la carpenteria del 1428, riguardava la struttura ed è improbabile che il programma iconografico fosse già stato articolato nel dettaglio. Allo stesso modo, il programma dettagliato per il polittico del Sassetta fu stabilito non al momento della firma del contratto, ma solo nel 1439, quando due frati raggiunsero il pittore a Siena per esporre i loro desideri e per definire un programma, esplicitato in un documento noto come la *scripta*, in cui le indicazioni sono così precise da presupporre che i frati avessero avuto davanti agli occhi la struttura lignea terminata [29]. Quando Piero ricevette l'incarico della commissione, nel 1445, il priore della confraternita ed i suoi consiglieri promisero di far conoscere al pittore i loro desideri in un momento successivo: «cum illis ymaginibus et figuris et ornamentis sicut sibi expressum fuerit per suprascriptos priorem et consiliarios vel per suos successores in officio et per dictos alios supra electos». A quanto pare di capire dall'esame dell'opera così come è arrivata fino a noi, il programma iconografico del Polittico della Misericordia si definì in effetti in modo preciso solo negli anni successivi.

Come è stato ripetutamente notato, l'inserimento della figura di San Bernardino, dipinta da Piero al posto d'onore, fu successivo, poiché il grande predicatore, morto l'anno precedente alla stipula del contratto di commissione, fu canonizzato solo nel 1450 [30]. Bernardino godeva una sicura popolarità a Borgo San Sepolcro, come attesta la sua raffigurazione, precedente alla canonizzazione, come beato, nel bordo dello stendardo dipinto da Pietro di Giovanni d'Ambrogio per la confraternita di Santa Caterina, realizzato tra il 1444 e il 1445 [31]. Ma certo intorno al 1445, persino a Siena, città in cui la sua devozione era molto sentita, sarebbe sembrato eccesivo riservargli un posto d'onore nel registro principale di una pala d'altare [32].

L'inserimento di San Bernardino nel Polittico della Misericordia, oltre a fornire un'indicazione cronologica, rivela l'interesse della confraternita verso l'ambiente francescano. Mentre la scelta dell'inserimento dei Santi Agostino, Domenico e Benedetto da Norcia nei pinnacoli è un omaggio nei confronti degli ordini di cui erano fondatori [33], la presenza di almeno tre francescani (Bernardino nello scomparto centrale, Francesco nella cuspide soprastante e Antonio da Padova nel pilastro sinistro) riflette una profonda vicinanza ai frati minori. Si consideri che l'oratorio e l'ospedale di Santa Maria della Misericordia erano situati nello stesso quartiere del convento francescano [34]; e che ogni domenica e ogni giorno festivo un francescano celebrava la messa nell'oratorio della confraternita [35]. La vicinanza topografica dette verosimilmente l'avvio ad una propensione sia spirituale che artistica, da parte della confraternita, verso i frati minori.

La Misericordia era una confraternita maschile di flagellanti, non di laudesi [36]. I suoi membri svolgevano attività di misericordia, seppellendo i morti troppo poveri per permettersi una degna sepoltura, assistendo i derelitti ed i malati nel loro ospedale; i confratelli, inoltre, si autoflagellavano per rinnovare nella loro carne le sofferenze di Cristo. Nel suo studio sulle pratiche devozionali delle compagnie laiche, Carla Bino osserva come queste associazioni trasformassero la pietà per il Cristo sofferente «incarnandola nelle azioni di cura, agendola nella misericordia chiesta e fatta per sé e verso gli altri» [37]. Essi condividevano questa *imitatio Christi* con i francescani, il cui fondatore rappresentò l'incarnazione dell'ardente spirito di identificazione con il Cristo sofferente culminante nel momento in cui San Francesco ricevette le stigmate [38].

La famiglia Pichi, che finanziò ampiamente il polittico di Piero, aveva legami sia con la confraternita ed il suo ospedale che con i francescani, come si evince chiaramente dal testamento di Ludovico di Vico Pichi del 6 gennaio 1438, in cui le prime indicazioni riguardano un letto per l'ospedale della Misericordia ed il cui beneficiario maggiore è una cappella privata nella chiesa di San Francesco [39]. Inoltre, in aggiunta all'artigiano Bartolomeo di Giovannino d'Agnolo e a Piero della Francesca, il legame fra le due commissioni nella cittadina è confermato da tre personalità che ebbero un ruolo in entrambe le situazioni:

Andrea di Giovanni di Tano, Malatesta Cattani e Bernardino da Siena.

Andrea di Giovanni di Tano e Cristoforo di Francesco di ser Feo erano i due operai, o sorveglianti laici, che i francescani impiegarono dal 1430 fino al completamento della loro pala d'altare [40]. Andrea inoltre fece parte di una commissione di confratelli, formatasi nel 1428, incaricata di sovrintendere alla costruzione del Polittico della Misericordia, ed aveva ancora un ruolo istituzionale quando si giunse al pagamento finale di Piero della Francesca, nel settembre del 1461 [41]. Insieme ai due fratelli era banchiere e commerciante di prodotti di cera e guado, (una pianta le cui foglie venivano usate per tingere i panni di un pregiato colore blu) [42], un abile intermediatore finanziario che avrebbe potuto mettere a frutto l'esperienza maturata durante le vicende relative al polittico francescano anche nel caso della commissione della confraternita della Misericordia e viceversa.

Il giurista Malatesta Cattani (morto nel 1461), membro di una delle maggiori famiglie locali, fece da testimone nel contratto del Sassetta con i francescani del 1437 [43]. La sua figura può essere stata fondamentale nel raccomandare l'artista senese per l'impresa. Nel 1434, infatti, egli si era iscritto all'Università di Siena, della quale fu poi nominato rettore nel 1438, ruolo che abbandonò quando accettò l'incarico di lettore in diritto canonico due mesi dopo [44]. A Siena, le allora recenti realizzazioni del Sassetta devono averlo entusiasmato: pochi anni prima il Sassetta aveva installato la *Madonna della Neve* (realizzata tra il 1430 e il 1432) su un altare laterale della cattedrale, e aveva dipinto l'*Assunzione*, su richiesta di Bernardino da Siena, per la chiesa dell'Osservanza [45]. Malatesta Cattani sarebbe stato poi Funzionario della cancelleria papale, pronunciando l'orazione funebre per Papa Eugenio IV [46]. Vescovo di Camerino a partire dal 26 marzo 1449, fu festosamente ricevuto al ritorno nella città natale all'inizio dell'autunno del 1460 [47]. E c'era una buona ragione: Malatesta Cattani non era solamente un cittadino della cui carriera poter essere fieri: egli, fra il giugno e il luglio del 1460, era riuscito ad ottenere l'assegnazione di un'indulgenza per la confraternita della Misericordia da parte di Papa Pio II, promulgata il 1 luglio 1460 [48]. Come appare da un documento appena scoperto da James Banker, Malatesta Cattani era anche un confratello della Misericordia di Borgo San Sepolcro: "Malatesta de Chactani nostro dilectissimo citadino e de la nostra Conpania" [49]. Egli era referendario di Pio II ed in questo suo ruolo può aver incontrato di nuovo il concittadino e coetaneo Piero della Francesca, al lavoro negli appartamenti vaticani nel 1459 [50]. La posizione di Malatesta Cattani alla corte papale era tale da poter favorire la causa di Borgo San Sepolcro. Sfruttando l'occasione, la confraternita potrebbe aver sollecitato la concessione dell'indulgenza nel desiderio di attrarre devoti, adesso che stava per avere una tavola d'altare da offrire alla venerazione dei fedeli. In occasione della venuta di Malatesta a Borgo San Sepolcro, nell'autunno del 1460, il ruolo di maestro delle cerimonie civiche fu svolto dall'abate camaldolese, mentre la città offrì un pranzo festoso ed un dono dal valore complessivo di trenta fiorini [51]. L'arrivo del Malatesta può anche esser stata l'occasione per cui, il 4 settembre 1460, la confraternita della Misericordia chiese al monaco camaldolese e pittore Giuliano Amidei di dipingere delle "armi" [52]. Uno stemma vescovile, probabilmente del Cattani, ed una iscrizione lapidea poste sulla facciata della confraternita commemorano ancora oggi l'indulgenza ed il ruolo svolto da Malatesta Cattani nell'ottenerla [53].

Oltre all'attiva partecipazione di Andrea di Tano e Malatesta Cattani in entrambe le commissioni, l'influenza e la memoria di Bernardino da Siena lasciarono la loro impronta nella storia del Polittico della Misericordia. Il predicatore e riformatore francescano era stato un mecenate del Sassetta, avendogli commissionato alla metà del quarto decennio del secolo la già nominata *Assunzione della Vergine* per la sua chiesa conventuale dell'Osservanza a Siena [54]. Essendo un predicatore con un profondo interesse per le arti visive, che usava come esempi durante i suoi sermoni [55], ed egli stesso ideatore delle famose tavole con il simbolo "IHS" [56], possiamo affermare che Bernardino ammirava il Sassetta, il cui Polittico dell'Arte della Lana è l'unica opera contemporanea menzionata nelle sue prediche [57]. Dopo la morte di Bernardino, Sassetta ne avrebbe dipinto il ritratto almeno due volte [58]. La commissione francescana a lui indirizzata per Borgo San Sepolcro fece seguito più o meno immediatamente all'*Assunzione* dipinta per Bernardino ed è probabile che la scelta del pittore senese da parte del convento biturgense avesse ricevuto l'approvazione del predicatore. Anche se il convento di San Francesco a Borgo San Sepolcro rimase conventuale, negli anni 1430-1440 si era avvicinato allo spirito osservante, e Bernardino nel 1441 ne riformò la casa madre amministrativa (la "custodia") a Città di Castello [59]. Un amico di Bernardino, Angelo di Filippo Buoninsegni, mercante e diplomatico di spicco, fu uno degli intermediari

che consegnarono dei pagamenti dai francescani dell'Alta Valle del Tevere a Siena [60]. Il grande predicatore francescano deve esser stato un personaggio chiave nelle ragioni che determinarono la chiamata del Sassetta a Borgo San Sepolcro; egli può anche aver seguito il lavoro del pittore a Siena, così come aver ispirato i frati di Borgo San Sepolcro nella scelta del programma.

Bernardino ebbe anche un posto privilegiato tra le devozioni della confraternita della Misericordia, che fu la prima a rappresentarlo in scala monumentale a Borgo San Sepolcro. Frank Dabell ha sottolineato una propensione verso il francescanesimo osservante all'interno della compagnia, manifestato in un testamento del marzo 1457 di una certa donna Clarina, cognata di Gioacchino Pichi, un confratello che fece parte del comitato che assegnò la commissione a Piero nel 1445 [61]. Tre personalità rilevanti, il banchiere Andrea di Giovanni di Tano, il prelato Malatesta Cattani, ed il defunto predicatore Bernardino da Siena, fornirono quindi rispettivamente un collegamento organizzativo, diplomatico e spirituale fra due commissioni che si svilupparono su linee parallele: quella del polittico del Sassetta per i francescani e quella del polittico di Piero della Francesca per la confraternita della Misericordia.

L'Iconografia del Polittico della Misericordia di Piero e le riminiscenze bernardiniane

Nel programma del Polittico della Misericordia, che per certi versi si rivela anche come grammatica obbligatoria, diversi santi e diverse scene contribuiscono a collegare strettamente l'opera al contesto civico. San Giovanni Evangelista è il patrono della città [62], e Piero, come Sassetta, ma contrariamente a Niccolò di Segna nel polittico della locale abbazia camaldolese, lo rappresenta secondo l'iconografia del vegliardo, autore dell'*Apocalisse* che annuncia la seconda venuta di Cristo ed il giorno del giudizio universale. San Giovanni Battista, in posizione d'onore, è raffigurato come precursore di Cristo e patrono di Firenze, la città che dal 1441 aveva annesso Borgo San Sepolcro ai suoi territori. I santi Arcano ed Egidio, rappresentati nei pilastri, erano i leggendari fondatori della città, i pellegrini che avrebbero portato delle reliquie (fra le quali una pietra del Santo Sepolcro) dalla Terra Santa, e che in seguito ad un segno divino si fermarono nella Val Tiberina [63]. In tre delle scene della Passione, in cui la narrazione si svolge intorno alla tomba, si può leggere un riferimento al nome della città [64].

La Vergine della Misericordia, nello scomparto centrale, è un richiamo più diretto alla confraternita e al suo ospedale. Sotto il suo manto aperto, offre riparo al povero e all'ammalato, posti sotto la sua protezione [65], come si vede in altri ospedali, per esempio al Bigallo di Firenze [66]. Anche a Siena, Domenico di Bartolo dipinse un'immagine della Vergine della Misericordia, datata 1444, nell'ospedale della Scala, in cui la Vergine ("lor avocata") intercede presso il Figlio ("'l soccorso") per la popolazione che le sta sotto il manto e chiede protezione [67]. Un altro ospedale senese, la Casa della Misericordia, aveva un affresco del tardo Trecento della Vergine che apriva il suo manto ai bisognosi [68], che Malatesta Cattani non può non aver visto, perché la Casa della Misericordia divenne sede dell'Università, o Casa della Sapienza, poco prima della sua iscrizione ad essa [69]. Anche la Vergine di Piero era emblema delle opere di misericordia prodigate dai membri della confraternita e avrebbe innalzato il loro spirito e rappresentato il loro zelo al mondo esterno. Nella Madonna della Misericordia di Piero, così come in altre del primo Quattrocento, i committenti hanno inoltre colto l'occasione autorappresentiva offerta dall'iconografia; anche se gli individui radunati sotto il manto delle varie Vergini ora risultano di difficile identificazione, pare chiaro l'intento di rappresentare il gruppo committente ed il pubblico dell'immagine sacra.

Nell'Annunciazione del Polittico della Misericordia, la Vergine indossa una semplice cintura, ma nello scomparto centrale questa è arricchita di quattro corde annodate, pendenti dal nodo. È un motivo inconsueto, presente in altre Madonne della Misericordia, come quella di Niccolò di Segna per Vertine (Pinacoteca Nazionale, Siena) che ha in vita una corda bicolore. Non essendo una semplice corda di castità, come quella dell'abito monacale, può esser stata usata per sottolineare il tema della concordia. Come ha argomentato Christa Belting-Ihm, la Vergine della Misericordia deriva da antiche rappresentazioni votive della Pietà o anche della Concordia, che unisce le persone sotto il suo manto spalancato [70]. La corda significa concordia (forse sulla scia della falsa etimologia di "cum chorda"), anche nell'*Allegoria del Buon Governo* di Ambrogio Lorenzetti dipinta nel Palazzo Pubblico di Siena. Nelle *Laudi* della confraternita di Sant'Antonio Abate di Borgo San Sepolcro, redatte nel 1448, i confratelli si presentavano alla Vergine come «tutti quanti insieme de Concordia» [71]. La cintura della Vergine poteva quindi alludere alla devota unità della sua congregazione.

La Vergine della Misericordia di Piero indossa una spilla-gioiello ed una corona, insieme ad un costoso velo trasparente e ricamato, assente nell'Annunciata dello stesso polittico, elementi che la pongono come intercessore principale in quanto Regina del Cielo. Ella offre la sua intercessione alla confraternita, ai bisognosi curati nell'ospedale e ai fedeli della cittadina, che si radunavano nella chiesa ogni sabato ed il giorno dell'Annunciazione, per ricevere l'indulgenza [72]. L'indulgenza, assegnata alla chiesa solo un anno prima della collocazione del polittico, era esplicitamente rivolta sia agli uomini che alle donne, sia ai vecchi che ai giovani [73] e così Piero ha rappresentato la congregazione. Le donne elegantemente vestite alla sinistra della Vergine sono divise per età, c'è una giovane nubile con i capelli sciolti sulle spalle, donne sposate con i capelli raccolti, ed una vedova velata. Fra i giovani e gli uomini di mezza età sulla destra, c'è un membro della confraternita, con il suo cappuccio da flagellante, nero come i cappucci della confraternita della Misericordia [74].

L'immagine della Vergine era generalmente molto popolare, ma nella Toscana orientale Bernardino da Siena aveva fatto molto per incrementarne la diffusione. Alla fine del terzo decennio del Quattrocento aveva minacciato il fuoco eterno per Arezzo, con lo scopo di distruggere una fontana pagana oggetto di superstizioni popolari, la Fonte Tecta, e di sostituirla con una chiesa, poi intitolata a Santa Maria delle Grazie [75]. Nel 1429, egli chiese a Parri di Spinello di adornare questo nuovo edificio sacro con un affresco della *Madonna della Misericordia* [76]. Bernardino molto astutamente elaborò un'immagine già cara agli *aretini*; la loro Fraternita era difatti dedicata sin dal 1262 alla Vergine misericordiosa [77]. La specifica associazione di San Bernardino con la *Madonna della Misericordia* rimase forte ad Arezzo fino a tutto il settimo decennio del secolo. Fra il 1487 ed il 1498, Andrea della Robbia realizzò una cornice marmorea con la figura del santo per l'immagine di Parri [78]. Una cappella esterna – ora oratorio – dedicata al nuovo santo francescano fu aggiunta a Santa Maria delle Grazie e adornata nel 1456 con un polittico di Neri di Bicci rappresentante la Vergine della Misericordia e, nella predella, scene degli episodi aretini della vita di San Bernardino [79]. Nel 1463, nella cappella Carbonati in San Francesco ad Arezzo, un allievo di Piero, Lorentino d'Andrea, dipinse un ciclo di affreschi con la visita di Bernardino ad Arezzo, sovrastato da un'immagine della *Madonna della Misericordia* [80].

Come era successo ad Arezzo, anche a Borgo San Sepolcro, l'interesse per la Madonna della Misericordia si era innestato su una devozione precedente. Nel 1374 una certa Margherita fece un lascito alla chiesa biturgense di San Francesco per un'immagine della Vergine della Misericordia [81]. Diane Cole Ahl ha notato come verso il 1430 i confratelli della Misericordia usavano un'immagine della Vergine durante le celebrazioni del Giovedì Santo, che, come la studiosa suggeriva, potrebbe esser stata una statua lignea della Madonna della Misericordia [82]. Sebbene non ci sia possibilità di sapere che tipo di statua della Vergine fosse, può esser stata simile alla statua lignea policroma, toscana o umbra, dello stesso soggetto, databile al XV secolo, ora al Museo Nazionale del Bargello di Firenze.

L'abbinamento quindi fatto da Piero della Francesca fra la figura di San Bernardino da Siena e la Vergine della Misericordia potrebbe stare nello stesso ambito di idee verificatosi nei casi di Andrea della Robbia, Neri di Bicci e Lorentino d'Andrea ad Arezzo [83]. Questo poté accadere anche a Borgo San Sepolcro a causa dell'attrattiva esercitata da Bernardino verso i francescani locali e verso i vicini confratelli della Misericordia. La Madonna di Piero per la confraternita di Borgo San Sepolcro si avvicina alla tipologia usata da Parri di Spinello nell'opera realizzata per Bernardino, senza però il Bambino in grembo e senza angeli a reggere il mantello, ma con le braccia spalancate, quasi a forma di crocifisso, a sorreggere il suo mantello protettivo sulla congregazione. L'iconografia del San Francesco del Sassetta, rigorosamente frontale come un *alter Christus*, sul verso del polittico realizzato per i francescani (**figg. 1, 4**), sembra quindi aver influenzato Piero nel rappresentare la Vergine [84].

La predella del Polittico della Misericordia

Il polittico di Piero combina l'iconografia mariana della Misericordia con gli episodi della Passione di Cristo nella cuspide centrale e nella predella. L'appartenenza della predella al polittico è stata di recente oggetto di dibattito. Analizzeremo perciò la connessione strutturale, iconografica e narrativa dell'insieme alla ricerca di motivazioni che sciolgano i dubbi.

Varie contraddizioni sembrano esistere nei documenti per quanto riguarda la predella. Nel contratto per la carpenteria lignea stipulato con Bartolomeo di Giovannino d'Angelo del 1428, struttura che a sua volta dovette fungere da modello per la forma del polittico di Piero, al legnaiolo fu chie-

sto di seguire un disegno di Ottaviano Nelli, con l'aggiunta della clausula: «salvo quod non teneatur facere nisi unum scabellum in imo tabule». Questa sembra dover esser interpretata – come mi ha segnalato Louis Waldman – come «che il carpentiere avrebbe dovuto fare soltanto una predella [anziché le due disegnate?]». Charles Hope, invece, ha evidenziato che nel 1445 a Piero fu chiesto di dipingere «ymaginibus et figuris et ornamentis» ed egli ne dedusse, poiché non erano menzionate delle scene, che non era stata prevista alcuna predella di tipo narrativo [85]. La clausola del contratto di Piero che gli imponeva di dipingere di sua propria mano tutta la pala («quod nullus alius pictor possit ponere manum de penello preter ipsum pictorem») fu di sicuro non rispettata. Mario Salmi attribuì le scene della predella e le figure sui pilastri a Giuliano Amidei, monaco camaldolese e miniaturista, formatosi nella bottega del convento di Santa Maria degli Angeli a Firenze [86]. James Banker trovò conferma a questa attribuzione quando scoprì che l'Amidei era stato impiegato dalla confraternita nel settembre del 1460 [87], cioè nello stesso periodo in cui Piero lavorava al polittico. Sarebbe stato comodo per Piero ed i suoi committenti servirsi dell'artista più giovane, allora residente nell'abbazia camaldolese della città, fornendogli il programma e, forse, i disegni preparatori.

L'ambiguità nei documenti e la diversità nell'esecuzione pittorica, come pure problemi inerenti alla lettura dei dati tecnici della carpenteria e particolarità rilevate nell'iconografia, sono stati interpretati da Hope e da Creighton Gilbert come indizi che il polittico che Piero dipinse originariamente non aveva una predella [88]. Tuttavia, le parti inferiori non dipinte, alte circa 12,5 cm, della tavola principale di Piero devono essere state originariamente nascoste da una struttura, in basso, quale una predella. La venatura continua del legno di supporto dei singoli scomparti, visibile dall'esame dei retro ed in radiografia, conferma che la predella della Passione fosse dipinta su un'unica asse. Nella carpenteria dei frammenti della predella della Passione non sopravvivono segni di rompitratti interni, che sarebbero stati necessari se si fosse trattato di una predella a scatola, secondo la tipologia toscana, con la funzione di sostenere il polittico. Invece, la predella della Passione avrebbe potuto essere una struttura non portante, o un'unica asse posta di fronte al registro principale del polittico, a coprire la parte inferiore dei pannelli principali, ingessati ma non dipinti (ora la parte ingessata è alta solo 12,5 cm, ma poteva essere più ampia, dato che probabilmente i panelli sono stati resecati in basso) [89]. Una tale struttura di predella può essere stata suggerita a Piero dalla conoscenza dei polittici di area adriatica (una vicinanza segnalata per primo da Ciro Castelli in questo volume), che l'artista può aver visto per esempio a Ferrara, Rimini, o Loreto. I polittici adriatici sono caratterizzati da una struttura indipendente che incornicia e sostiene i pannelli dipinti, inseriti separatamente al suo interno; lì dove vengono nascosti dalle cornici, i bordi dei pannelli sono coperti dall'ingessatura, ma non dalla pittura.

Il diametro delle ghirlande d'alloro dei pilastri, con il trigramma "MIA", abbreviazione per "Misercordia", alla base dei panelli superstiti dei pilastri del polittico, corrisponde all'altezza dell'area dipinta delle singole scene della predella della Passione, cosa che conferma che la predella è stata concepita per stare di fronte al registro principale all'altezza di queste ghirlande. Allineare i pilastri ponendo le ghirlande in continuità con la predella è inoltre il solo modo per ottenere che il bordo inferiore della superficie dipinta dei santi del registro principale risulti allineato con il bordo inferiore della superficie dipinta dei santini inferiori dei pilastri. Inoltre in questo modo anche l'imposta dell'arco sopra le figure del registro principale risulta allineata con la modanatura originale fra le superfici dipinte dei santini più alti dei panelli superstiti dei pilastri. Le ghirlande sono dipinte sulla stessa tavola dei santi del pilastro e perciò i pilastri della pala erano "piatti"; non avevano cioè un dado sporgente al livello della predella. La predella sovrapposta ed i pilastri erano dunque poco articolati in profondità. In origine, i pilastri dovevano correre lungo tutta l'altezza dell'intero polittico e poi scendere ai lati dell'altare, fino al suolo, per garantire una maggiore solidità dell'insieme [90]. Queste parti essenziali e strutturalmente integrate del polittico nella loro suddivisione presuppongono la presenza di una predella *ab origine*. Visto inoltre che l'Amidei sembra essere stato l'esecutore sia dei pilastri che della predella (con maggiore o minore partecipazione di Piero), pare plausibile che sia le figure nei pilastri che le scene della predella siano coeve all'opera di Piero [91].

Oltre alla testimonianza strutturale, ci sono indicazioni iconografiche che la predella fosse stata un elemento essenziale del polittico di Piero. L'accostamento fatto da Piero fra la *Madonna della Misericordia* e la Passione non è casuale. Lo si può trovare nello stesso periodo in una tavola imponente di un pittore toscano attivo fra il sesto ed il set-

2. Pittore toscano, *Visione apocalittica della Croce e Madonna della Misericordia*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

timo decennio del secolo, probabilmente eseguito per una confraternita che si radunava nella chiesa di Sant'Agostino a Perugia, dove fu descritto per la prima volta nel Settecento (**fig. 2**) [92]. Vi sono rappresentate due mandorle, di cui la sinistra contiene una visione della Croce (con flagelli ed una corona di spine) sopra al libro dell'Apocalisse e all'agnello sul monte Sion, con le stelle che cadono dal cielo, riferimento questo all'apertura del sesto sigillo (Apocalisse, 6, 12-17), che annunciava il Giudizio Universale. Le iscrizioni sui sigilli del libro alludono alla Passione di Cristo. L'iscrizione sul bordo di questa mandorla è una supplica alla misericordia di Cristo crocifisso, l'Agnello di Dio, rivoltagli dalle anime nel giorno del Giudizio: «† Ihesu . crucifixe . angnus . dei . qui . tollis . peccata . mundi . per . santa(m) . crucem . tuam . miserere . mei … sante . dues . sante . fortis . sante . et . immortalis . miserere . nobis . amen». L'altra mandorla contiene una raffigurazione della Vergine della Misericordia seduta, che protegge una congregazione dalle frecce scagliate dal Cristo giudice soprastante. Il testo sulla cornice di questa mandorla recita: «† misericordia . virgo . pia . a mala . morte . et . peste . in via . prega . ihe … . che . non . sia . [flag]ello . della . sua . ira … protégé . nos . santa . maria». Queste parole appaiono anche nel laudario della confraternita di Sant'Antonio Abate di Borgo San Sepolcro, datato 1448. La compresenza della croce dell'Apocalisse e della Vergine misericordiosa sviluppa il tema della salvezza ottenuta attraverso la Passione di Cristo e l'intercessione della Vergine nel giorno del Giudizio [93]. Il tema dell'intercessione della salvezza è elaborato in modo non convenzionale in un dipinto d'altare su tela, datato al primo decennio del quindicesimo secolo e attribuito a Lorenzo Monaco, che era esposto in una cappella della controfacciata della Cattedrale di Firenze (ora ai Cloisters di New York). La Vergine, mostrando il seno con una mano, coll'altra presenta al figlio un gruppo di persone con le parole: «Dolciximo figliuolo, pel lacte ch'io ti die, abbi misericordia di chostoro». Cristo a sua volta, toccandosi la ferita del costato, presenta una supplica a Dio Padre, che invia lo Spirito Santo: «Padre mio sieno salvi chostoro pe quali tu volesti ch'io patissi passione» [94].

Invece delle parole, nel Polittico della Misericordia di Piero è la sequenza narrativa che sembra guidare verso una lettura dell'iconografia combinata della Passione e della misericordia, ancorando il tema della Passione redentrice a quello dei poteri di intercessione della Vergine nei confronti del Figlio [95]. Quando gli scomparti della predella del polittico di Piero vengono di nuovo allineati seguendo le venature del legno, il loro *iter* narrativo risulta andare da destra a sinistra. Nel 1824, due secoli dopo lo smembramento del polittico, quando i singoli elementi di esso erano stati inseriti in una struttura barocca, il *Noli me tangere* e le *Marie al Sepolcro* si trovarono tuttora a sinistra per l'osservatore e l'*Orazione nell'orto* e la *Flagellazione* a destra [96]. Ma quando nel 1901 l'opera fu esposta nella Pinacoteca Civica (oggi Museo Civico) di Sansepolcro, i pannelli della predella furono ordinati cronologicamente da sinistra a destra [97]. Questo fu probabilmente l'esito della rimozione della struttura barocca e del restauro del 1892 eseguito da Giuseppe Parrini di Firenze [98].Convenzionalmente la narrazione della Passione nelle predelle procedeva da sinistra a destra. Nel polittico di Niccolò di Segna (databile circa al 1340-1350), per l'abbazia camaldolese di San Giovanni Evangelista di Borgo San Sepolcro, la *Resurrezione* al centro del registro principale costituiva il culmine del racconto della Passione, disposto cronologicamente da sinistra a destra nella predella [99]. Quest'ordine è valido anche per altre predelle tuttora intatte, fra cui quelle del polittico per la cattedrale di Montepulciano di Taddeo di Bartolo (del 1401) [100], della pala d'altare di Giorgio di Andrea di Bartolo per la cattedrale di Tuscania (del primo Quattrocento) [101], e della pala di Santa Bonda di Sano di Pietro (della fine degli anni quaranta del secolo) [102].

Posizionare la Crocifissione al centro delle predelle sopra menzionate serviva a sottolineare la centralità eucaristica della pala d'altare in quanto sfondo per la Messa. Più enfatico, Ugolino di Nerio dipinse la Crocifissione nella cuspide centrale: nel suo polittico per l'altare maggiore di Santa Croce a Firenze, del 1325-1326, oggi smembrato e disperso (Gemäldegalerie, Berlino; National Gallery, Londra; Los Angeles County Museum; Lehman Collection, The Metropolitan Museum of Art, New York; Johnson Collection, Philadelphia Museum of Art) il racconto della Passione scorreva ininterrottamente da sinistra a destra nella predella, ad eccezione della Crocifissione della cuspide centrale, la cui lettura era da collocarsi fra la quarta e la quinta scena della predella [103]. Questa sottolineatura della Crocifissione, conferita tramite la sua posizione fisica nel polittico, avrebbe indotto la generazione seguente a riordinare la sequenza di lettura narrativa della Passione. Sassetta nella sua pala d'altare dipinta su entrambe le facce, eseguita per i francescani di Borgo San Sepolcro, fu fra i primi a cogliere l'occasione. L'ordine di lettura delle scene della Passione nella predella della faccia anteriore è emerso grazie agli studi di Serena Urry sui pannelli che ne sono sopravvissuti (Detroit Institute of Arts) e dalla ricostruzione del polittico del Sassetta, coordinata dalla scrivente [104]. Da sinistra a destra, la predella del Sassetta era formata dall'*Orazione nell'orto*, la *Cattura*, uno scomparto centrale ora mancante, l'*Andata al Calvario*, ed una quarta scena, perduta (**fig. 3**). Poiché il programma iconografico del 1439 parlava di quattro sole scene [105], il centro della predella del Sassetta probabilmente non conteneva una rappresentazione figurativa, ma forse un repositorio per l'Eucaristia, o un'apertura per permettere ai monaci seduti nel coro retrostante di essere in contatto visivo con la celebrazione liturgica che si svolgeva dalla parte del polittico prospiciente la navata della chiesa [106].

Nella predella, la scena dell'*Andata al Calvario*, è stata dipinta dal Sassetta suggerendo che Cristo sia in movimento da destra verso sinistra, come se si dirigesse verso la scena della Crocifissione, narrativamente seguente, posta nella cuspide centrale, quindi al livello superiore ma comunque alla sua sinistra [107]. È quindi lecito pensare che la quarta scena, perduta, che trovava posto all'estrema destra della predella, dovesse rappresentare una storia precedente cronologicamente all'*Andata al Calvario* nel racconto biblico [108]. Inoltre, nell'*Andata*, Cristo ha una corona di spine e non indossa il mantello rosso con cui è dipinto nelle prime due scene della predella: da un punto di vista narrativo, ciò sembra implicare la necessità di una scena intermedia, quale la *Flagellazione*, la *Derisione* o l'*Incoronazione di spine*. Nella pala del Sassetta, la sequenza di lettura era perciò centripeta, cioè dai laterali verso l'interno. Sulla sinistra e da sinistra il racconto si apriva con l'*Orazione nell'orto* e la *Cattura*, continuando sulla destra e da destra con la scena mancante, poi l'*Andata al Calvario*, e infine culminava nella cuspide centrale con la Crocifissione.

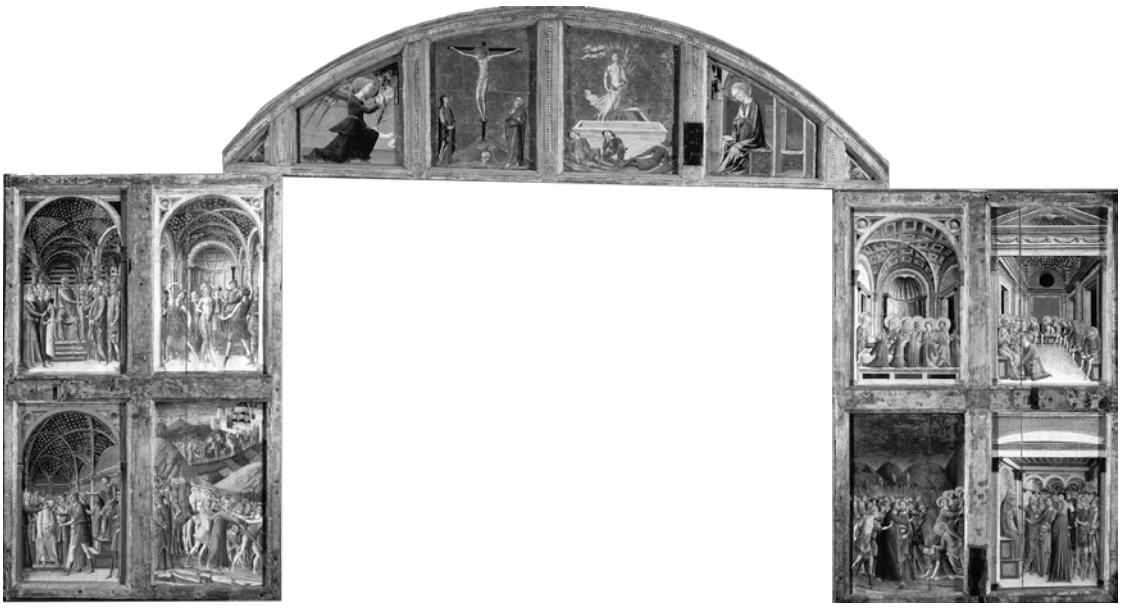
La sperimentazione del Sassetta suscitò un immediato apprezzamento nella sua città natale. Nel 1445, Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta dipinse il pannello frontale a sportelli di un armadio nella parete principale della sacrestia dello Spedale

3. Stefano di Giovanni detto il Sassetta, Polittico per San Francesco a Borgo San Sepolcro, fronte. Ricostruzione di Machtelt Israëls, James R. Banker, Roberto Bellucci, Rachel Billinge, George Bisacca, Ciro Castelli, Cecilia Frosinini, Christa Gardner von Teuffel, Babette Hartwieg, Elisabeth Ravaud, Andrea Santacesaria, Carl Brandon Strehlke, Dominique Thiébaut, Serena Urry et al. Disegno di Andrea Santacesaria, Opificio delle Pietre Dure, Firenze. Rendering di Giacomo Tenti, Culturanuova, Arezzo. (© Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies)

di Santa Maria della Scala. Quest'armadio, noto come l'Arliquiera, doveva accogliere delle reliquie in preziosi reliquiari, specialmente il chiodo ed il legno della Croce, acquistati a Costantinopoli nel 1359 e concessi allo Spedale con una indulgenza del 1443 [109]. La parte frontale del panello è decorata con santi e beati locali, e nella lunetta soprastante vi sono l'*Annunciazione*, la *Crocifissione* e la *Resurrezione*. Nei pannelli interni degli sportelli ci sono otto scene della Passione di Cristo. Il panello a sportelli dell'Arliquiera del Vecchietta è ora staccato dalla nicchia entro alla quale si trovava ed è collocato nella Pinacoteca Nazionale di Siena, con le ante chiuse, visibili da entrambi i lati. È nel momento in cui si realizza che i fedeli del Quattrocento potevano vedere l'interno degli sportelli

4. Stefano di Giovanni detto il Sassetta, Polittico per San Francesco a Borgo San Sepolcro, retro. Ricostruzione di Machtelt Israëls, James R. Banker, Roberto Bellucci, Rachel Billinge, George Bisacca, Ciro Castelli, Cecilia Frosinini, Christa Gardner von Teuffel, Babette Hartwieg, Elisabeth Ravaud, Andrea Santacesaria, Carl Brandon Strehlke, Dominique Thiébaut, Serena Urry et al. Disegno di Andrea Santacesaria, Opificio delle Pietre Dure, Firenze. Rendering di Giacomo Tenti, Culturanuova, Arezzo (© Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies)

solamente quando l'armadio veniva aperto, che la sequenza di lettura del ciclo della Passione del Vecchietta mostra la sua eccezionalità (**fig. 5**). La sequenza biblica comincia in alto a destra nello sportello destro dove il percorso di lettura prende la forma di una C con (1) la *Lavanda dei Piedi*, (2) l'*Ultima Cena*, (3) la *Cattura*, e (4) *Cristo di fronte ad Anna*. Il racconto continua nello sportello sinistro dall'alto a sinistra seguendo la forma di una Z con (5) *Cristo difronte a Caifa*, (6) la *Flagellazione*, (7) la *Derisione*, e (8) l'*Andata al Calvario*. Nell'ultima scena, Cristo sta portando la croce verso il centro, dirigendo lo sguardo dell'osservatore verso le ultime due scene, (9) la *Crocifissione* e (10) la *Resurrezione*, dipinte da sinistra a destra nella lunetta sopra l'armadio aperto.



5. Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta, *Arliquiera*, ricostruzione digitale per mostrare l'armadio a sportelli aperti, Siena, Pinacoteca Nazionale

Il resoconto del Vecchietta comincia da destra e obbliga l'occhio dell'osservatore ad incrociare il centro dell'armadio due volte, portandolo al *climax* narrativo in alto al centro. La disposizione centripeta corrisponde al desiderio di concentrare l'attenzione sulla *Crocifissione* e la *Resurrezione* in alto, e soprattutto sull'importante contenuto dei reliquiari, visibili dentro l'armadio una volta che questo era aperto. In seguito, il Vecchietta affrescò le pareti della sacrestia con gli *Articoli del Credo,* accompagnati da prefigurazioni veterotestamentarie, che cominciavano sulla parete di fronte all'armadio delle reliquie e si svolgevano in senso orario sulle pareti della sacrestia [110]. L'ordine di lettura della Passione, dipinta all'interno dell'armadio, interrompeva il flusso narrativo del ciclo affrescato e forniva un'isola di meditazione focalizzata, al centro.

Nel 1438 Domenico di Bartolo dipinse una pala d'altare per il convento di Santa Giuliana a Perugia [111], con una predella a scatola ancora intatta che mostra in cinque episodi la vita di San Giovanni Battista, rappresentato in posizione d'onore nel registro principale. Da sinistra a destra il racconto si sviluppa con *San Giovanni Battista nel deserto* e *San Giovanni Battista in preghiera* [112]. Poi la storia continua all'estrema destra della predella, dipanandosi da destra verso il centro con il *Battesimo di Cristo* [113], la *Cattura di San Giovanni* [114], e infine, proprio al centro un'ampia scena rappresentante il *Banchetto di Erode* e la *Decollazione del Battista* [115]. Quando Domenico di Bartolo firmò la sua opera, le monache erano impegnate in una feroce disputa con il comune di Perugia ed i frati di San Francesco al Prato. La disputa riguardava la giurisdizione spirituale e finanziaria sul castello di Sant'Egidio al Colle, fuori Perugia. Carl Strehlke ha notato come la scenografia del registro centrale del polittico rifletta la posizione delle suore come legittime proprietarie: la Vergine al centro protegge la badessa, committente dell'opera, il Bambino, sul grembo della Vergine, regge una sfera con la rappresentazione del castello, e Santa Giuliana trionfa sul maligno in una rara rappresentazione che la mostra con un diavolo al guinzaglio. Per di più, quando si presta attenzione all'ordinamento che Domenico di Bartolo ha fatto delle scene della predella, sembra che il pittore e le monache abbiano formulato la questione della colpa mettendo al centro dell'attenzione e della narrativa la scena del martirio del Battista per mano del re corrotto.

Verso il 1450, Giovanni di Paolo aggiunse una predella al polittico, realizzato cinquant'anni prima da Andrea Vanni nella chiesa di Santo Stefano alla Lizza a Siena (**fig. 6**). Egli dipinse la vita e la morte, oltre ai miracoli postumi, del santo titolare della chiesa con al centro una *Crocifissione* fiancheggiata dalle figure di San Giacomo e San Bernardino da Siena. Come ha rimarcato Henk van Os, l'ordine di lettura è centripeto e procede da sinistra verso il centro, per poi ricominciare da destra verso l'interno [116]. Nella metà sinistra della predella, da sinistra a destra, un Santo Stefano fanciullo è allattato miracolosamente da una cerva; lo incontriamo di nuovo

6. Giovanni di Paolo, *Predella della pala per Santo Stefano alla Lizza*, Siena, in deposito presso la Pinacoteca Nazionale

nella scena seguente mentre affronta la morte per lapidazione, mentre la terza scena rappresenta la guarigione miracolosa degli ammalati che si recano in pellegrinaggio alla sua tomba. Nella parte destra della predella, Giovanni di Paolo ha dipinto la storia della scoperta del cadavere di Santo Stefano [117]. Da destra a sinistra: Luciano, un sacerdote di Gerusalemme, ha una visione in cui un certo Gamaliele lo esorta ad aprire la sua tomba per riesumare e poi seppellire di nuovo i corpi che contiene; Luciano fa richiesta al vescovo di Gerusalemme della riesumazione; Luciano, sua moglie(?) e quattro vescovi riesumano e riconoscono i cadaveri.

Grazie all'adozione di un ordine centripeto, Giovanni di Paolo può collocare le due scene riguardanti la tomba di Santo Stefano al centro e conferire un'enfasi particolare sia alla Crocifissione sia al luogo del riposo eterno del Santo. E, in effetti, la chiesa che ospitava il polittico si trovava lungo la via Francigena ed era molto frequentata dai pellegrini in viaggio verso Roma, dove, in San Lorenzo fuori le Mura, potevano visitare la vera tomba di Santo Stefano, che conteneva anche le spoglie di San Lorenzo. L'interesse intorno alla tomba si riaccese quando, nel 1447, Papa Eugenio IV ne ordinò la riapertura per sedare una disputa per il possesso delle reliquie da parte dei francescani di Santa Maria in Aracoeli.

Nel suo *The Place of Narrative* del 1990 Marilyn Aronberg Lavin ha esemplarmente studiato la narrazione dei grandi cicli murari della pittura italiana. Le narrazioni ad andamento inconsueto delle predelle, invece, sono un campo tutto da studiare, con importanti conseguenze per chi vuole ricostruire una pala d'altare smembrata [118] o capire la poesia tortuosa della narrazione pittorica quattrocentesca, giocata anche tramite ritmi visivi e iconografici e non solo per mera cronologia lineare. Un ulteriore esempio – fiorentino questa volta – è la pala ancora integra del Maestro di Signa degli anni settanta del Quattrocento nella Collezione Berenson a Firenze, dove il racconto mariologico prende inizio con la *Natività della Vergine* nella posizione destra nella predella, continua con la *Presentazione della Vergine al tempio*, nella posizione sinistra, sempre nella predella, culmina nell'*Annunciazione* della pala stessa e si conclude al centro della predella con la *Natività di Cristo* [119].

Il Vecchietta, Domenico di Bartolo, e Giovanni di Paolo usarono il racconto centripeto per attirare l'attenzione sulla parte centrale, particolarmente significativa, delle loro opere, che consisteva rispettivamente in una raccolta di reliquari, nel martirio del Battista con tutte le sue implicazioni etiche, e nella raffigurazione della Crocifissione collegata ad una tomba molto venerata. Il resoconto centripeto della Passione del Sassetta sul fronte del suo polittico a doppia faccia dirigeva l'attenzione sulla *Crocifissione* nel pinnacolo centrale, ma inoltre dava la chiave per la rappresentazione di San Francesco, sul retro, come l'imitatore del Cristo crocifisso (**figg. 1, 4**).

La narrazione inconsueta della Passione fatta dal Sassetta fu apprezzata dai flagellanti della confraternita della Misericordia e accese verosimilmente l'immaginazione di Piero nel proporre anche lui una narrazione insolita. Diversamente dal Sassetta, ma come il Vecchietta nell'Arliquiera, Piero cominciò da destra. Questo può esser stato determinato dalla posizione del polittico all'interno della chiesa originaria dell'oratorio, che non conosciamo [120], e poteva quindi dipendere dalla direzione secondo la quale ci si avvicinava ad esso. Comunque, anche se in genere nell'Europa occidentale la sinistra denota il passato e la destra il futuro, non era inusuale nel Rinascimento italiano cominciare una sequenza narrativa da destra. C'erano due esempi importanti: il ciclo dipinto sulle pareti della navata della vecchia basilica di San Pietro a Roma e gli affreschi della chiesa superiore nella basilica di Assisi: entrambi cominciano il loro racconto a destra dell'altare maggiore [121]. Marilena Caciorgna ha mostrato come nell'ultimo decennio del Quattrocento un altro artista senese, Francesco di Giorgio Martini, abbia dipinto due fronti di cassone con storie di Scipione l'Africano (Museo Nazionale del Bargello, Firenze) e storie di Coriolano (collezione privata), seguendo un andamento che va da destra a sinistra [122].

Il racconto nella predella del Polittico della Misericordia di Piero, unito alla Crocifissione nella

cuspide, fa sì che l'occhio nel leggere la sequenza incontri la Madonna della Misericordia e quindi la Crocifissione, scorrendovi poi sopra, di nuovo, in sequenza contraria, quando riprende a seguire la narrazione a sinistra in basso. Il collegamento è evidente anche nel ritmo visivo simile delle due scene centrali: Cristo sulla croce è frontale tanto quanto la Vergine, atteggiata saldamente in una posa cruciforme. La Vergine dolente nella *Crocifissione* stende le sue mani in un grido muto verso il figlio e trova un'eco sommessa nella giovane donna bionda in primo piano che indirizza le sue preghiere alla Madonna della Misericordia. Anche il San Giovanni dolente che apre le braccia in una posa di tre quarti trova la sua immagine speculare, anche se smorzata, ai piedi della Madonna della Misericordia nella figura maschile inginocchiata in primo piano a sinistra. Come Eugenio Battisti ha evidenziato, echi e richiami verticali di questo tipo sono presenti nella relazione di reciprocità fra tutti i santi principali e le cuspidi che li sovrastano: come Gabriele sopra di lui, San Giovanni Battista predica e annuncia la venuta di Cristo, indicando l'Agnello redentore, non nello scomparto centrale (poiché la Vergine non ha il Bambino), ma nella cuspide centrale con la *Crocifissione*. San Giovanni Evangelista porta un libro, e così la Vergine annunciata in alto. San Sebastiano è afflitto fisicamente, come la regola di San Benedetto da Norcia, che si trova sopra di lui, implicava; inoltre entrambi sono invocati come protettori dalla peste. Con un gesto da oratore, San Bernardino indica il fondatore stigmatizzato del suo ordine, come se fosse il soggetto di un suo sermone. L'andamento narrativo dal basso verso l'alto riceve un ulteriore impulso dalla gestualità di San Giovanni Battista e dagli sguardi di San Sebastiano e San Girolamo rivolti alla *Crocifissione* nel pinnacolo.

L'inconsueto andamento narrativo del Polittico della Misericordia di Piero e la sua rappresentazione iconologica dell'imitazione di Cristo furono dunque l'elaborazione di un esperimento introdotto dal senese Sassetta, la cui tavola d'altare per i francescani di Borgo San Sepolcro ebbe una genesi parallela a quella di Piero dal punto di vista delle influenti corrispondenze spirituali e personali fra il circolo dei frati e quello dei confratelli della Misericordia. Quella di Piero è la storia della salvezza che passa attraverso la Passione di Cristo e l'intercessione della Vergine, come veniva messa in pratica e predicata dai membri della confraternita attraverso le opere di misericordia e la autoflagellazione. È una storia raccontata attraverso rime visive e una mirata sequenza narrativa.

[1] Ringrazio di cuore Roberto Bellucci, Mariangela Betti, Ciro Castelli, Rossella Cavigli, Cecilia Frosinini, Andrea Gori e Paola Refice, per la grande generosità con cui hanno condiviso le loro ricerche; James Banker per il suo esemplare metodo di collegialità, scambio professionale e collaborazione e per aver letto una prima versione di questo contributo; Henk van Os per i suoi commenti; e Cecilia Frosinini e Giulia Raffaelli per la traduzione.

[2] Vedi il contributo di C. Castelli e A. Gori in questo volume. La sequenza alla quale alludono M. Israëls *et al*. (*The Reconstruction of Sassetta's Borgo San Sepolcro Altarpiece*, in *Sassetta: The Borgo San Sepolcro Altarpiece*, a cura di M. Israëls, Firenze e Leida, 2009, I, p. 175), si basò su una fase intermedia e erronea dei lavori di ricostruzione del polittico pierfrancescano.

[3] Matteo 26:36-46, Marco 14:32-42, Luca 22:39-46 e Giovanni 18:1-3.

[4] Matteo 27:26, Marco 15:15, Luca 23:16 e Giovanni 19:1.

[5] Matteo 27:33-44, Marco 15:22-32, Luca 23:33-43 e Giovanni 19:16-27.

[6] Matteo 27:57-61, Marco 15:42-47, Luca 23:50-56 e Giovanni 19:38-42.

[7] Matteo 28:9-10, Marco 16:9 e Giovanni 20:14-17.

[8] Matteo 28:1-7, Marco 16:1-6 e Giovanni 20:1-13.

[9] A. Czortek, *Eremo, convento, città: un frammento di storia francescana. Sansepolcro, secoli XIII-XV,* Assisi, 2007, pp. 129-131; D. Cooper-J.R. Banker, *The Church of San Francesco in Borgo San Sepolcro in the Late Middle Ages and Renaissance*, in Israëls, *Sassetta …* cit., I, pp. 54-56.

[10] Cooper-Banker, *The Church …* cit., pp. 58–59 (dove gli autori dimostrano pure che il cognome "Rasini" col quale il beato è spesso distinto è una interpolazione tarda); J.R. Banker, *Appendix of Documents Relating to the High Altarpiece, the High Altar, and the Tomb of the Blessed Ranieri in the Church of San Francesco in Borgo San Sepolcro*, in Israëls, *Sassetta …* cit., II, pp. 566-567, doc. IV. Per il culto del Beato Ranieri, vedi *Il Beato Ranieri nella storia del francescanesimo e della terra altotiberina*, Atti del convegno internazionale di studi (Sansepolcro, 14-15 Maggio 2004), a cura di F. Polcri, Sansepolcro, 2005.

[11] La confraternita della Misericordia è documentata per la prima volta nel 1338: J.R. Banker, *The Altarpiece of the Confraternity of Santa Maria della Misericordia in Borgo Sansepolcro*, in *Piero della Francesca and his Legacy*, a cura di M. Aronberg Lavin, Washington, 1995, p. 24. D. Cole Ahl (*The* Misericordia Polyptych*: Reflections on Spiritual and Visual Culture in Sansepolcro*, in *The Cambridge Companion to Piero della Francesca*, a cura di J.M. Wood, Cambridge 2002, p. 18), confonde la confraternita con un ospedale dallo stesso nome fondato nel 1303 da Jacomo di Domenico. Per l'ospedale vedi J.R. Banker, *Death in the Community: Memorialization and Confraternities in an Italian Commune in the Late Middle Ages*, Athens (Georgia) e Londra, 1988, p. 244, nota 49 e il testo di A. Gori in questo volume.

[12] In un testamento datato il 11 Novembre 1350, un lascito di 25 lire è elargito alla confraternita: «ecclesia sotietatis disciplinatorum Sancte Marie de Misericordia de dicto Burgo … convertendos in constructione altaris dicte ecclesie»: D. Cooper, *The Young Piero della Francesca*, in «Medievalia et Humanistica», new series XXX (2004), p. 128, nota 4.

[13] Secondo Vasari (*Giorgio Vasari: le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, 9 voll., a cura di R. Bettarini-P. Barocchi, Firenze, II [testo; 1967], p. 113), durante l'assedio del 1328, Piero Saccone Tarlati, confiscò una pala d'altare di Giotto, che F. Bologna (*I pittori alla corte Angioina di Napoli*, Roma, 1969, nos. 79-81; F. Bologna, *Novità su Giotto*, Torino, 1969, pp. 190, 229, nos. 79–81) ha tentato di associare, senza esito definitivo, con una pala d'altare posta in San Francesco: D. Gordon, *A Dossal by Giotto and his Workshop: Some Problems of Attribution, Provenance and Patronage*, in «The Burlington Magazine», CXXXI (1989), pp. 528–531.

[14] R. Lightbown (*Piero della Francesca*, Milano, 1992, p. 30) cita un documento del 1428 (Archivio Storico, Biblioteca Comunale, Sansepolcro, Archivio della Misericordia, Entrata e uscita, 1425-1447, fols. 3r, 37r), in cui lo stendardo della confraternita è documentato su un altare (probabilmente quello maggiore) della chiesa della confraternita. Nel 1470 Matteo di Giovanni dipinge un nuovo stendardo per una cappella attigua, che la confraternita aveva fatto costruire poco prima: Banker, *The Altarpiece …* cit., pp. 27-28, 32 doc. 14. Per gli stendardi processionali utilizzati come arredi stabili d'altare, vedi M. Bury, *Documentary Evidence for the Materials and Handling of Banners, Principally in Umbria, in the Fifteenth and Early Sixteenth Centuries*, in *The Fabric of Images: European Paintings on Textile Supports in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, a cura di C. Villers, Londra, 2000, pp. 21, 26-27; J.R. Banker, *The Culture of San Sepolcro during the Youth of Piero della Francesca*, Ann Arbor, 2003, pp. 168-169; A. Dehmer, *Italienische Bruderschaftsbanner des Mittelalters und der Renaissance*, Monaco di Baviera e Berlino, 2004, pp. 126-131; D. Franklin, *Signorelli's Banner and its Frame for the Confraternity of St Anthony Abbot in Sansepolcro*, in «The Burlington Magazine», CLII (2010), pp. 514-515.

[15] Cole Ahl (The *Misericordia Polyptych …* cit., p. 25) suggerisce che sull'altare poteva esserci stata una statua della Vergine.

[16] Testamento del 4 settembre 1422: E. Battisti, *Piero della Francesca*, Milano, 1971, II, p. 10; Banker, *The Altarpiece …* cit., p. 22.

[17] Banker, *Appendix …* cit., p. 568, doc. IX. Per la figura del legnaiolo, documentato dal 1413 e lui stesso figlio di legnaiolo, vedi Banker, *The Culture …* cit., pp. 170-171.

[18] Banker, *The Altarpiece …* cit., pp. 22-23, 28-29, doc. 2. Il legnaiolo dovette spianare ed ingessare il retro, ma non il fronte, cosa che può implicare che il retro dovesse essere protetto da uno strato di gesso (come è possibile rilevare spesso, sia nel caso di singoli pannelli che, talvolta, in pale d'altare, ad esempio quella dell'Arte della Lana del Sassetta: M. Israëls, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello: le arti a Siena nel primo Rinascimento*, a cura di M. Seidel *et al*., catalogo della mostra (Siena), Milano, 2010, p. 226), mentre il fronte dovette essere lasciato spoglio in attesa dell'ingessatura e della stesura del colore da parte del pittore.

[19] F. Dabell, *Antonio d'Anghiari e gli inizi di Piero della Francesca*, in «Paragone», 417 (1984), pp. 73-94 (in particolare 83-84); Banker, *Appendix …* cit., pp. 568-569, 570-571, docc. X, XII, XIX, XXI. Per il coinvolgimento di Piero, vedi J.R. Banker, *Un documento inedito del 1432 sull'attività di Piero della Francesca per la chiesa di San Francesco in Borgo San Sepolcro*, in «Rivista d'arte», VI (1990), pp. 245-247.

[20] Banker, *Appendix …* cit., pp. 569-570, doc. XV. Per la pala del Sassetta, vedi Israëls, *Sassetta …* cit.

[21] Si veda più recentemente e con varie spiegazioni A. De Marchi, *Antonio da Anghiari e gli inizi di Piero*, in *Arte in terra d'Arezzo: il Quattrocento*, a cura di L. Fornasari-G. Gentilini-A. Giannotti, Firenze 2008, pp. 99-100; R. Bellucci-C. Frosinini, *'Cum suis debitis proportionibus': Perspective and Geometry in Sassetta's Borgo San Sepolcro Altarpiece*, in Israëls, *Sassetta …* cit., I, pp. 360-361; C. Gardner von Teuffel, *Sassetta's Franciscan Altarpiece at Borgo San Sepolcro: Precedents and Context*, in Israëls, *Sassetta …* cit., I, p. 219; M. Israëls, *Polyptychs Without Painting: Sassetta, Piero della Francesca, and the Rejection of Unpainted Altarpieces*, in Israëls, *Sassetta …* cit., I, pp. 252-253.

[22] Il legnaiolo, secondo il contratto del 1428, doveva eseguire il lavoro «secundum formam designi dicte tabule quod dimiserunt penes me asserentes habuisse a Magistro Optaviano pictore de Eugubio»: Banker, *The Altarpiece …* cit., p. 28, doc. 2. Che la struttura fosse istallata nella chiesa della confraternita, lo si deduce dal contratto di Piero del 1445; vedi nota 24.

[23] I documenti riguardanti l'istallazione sono stati scoperti da Frank Dabell (K. Christiansen in *Gothic to Renaissance: European Painting 1300-1600*, catalogo della mostra [Colnaghi], Londra e New York, 1988, p. 41); Banker, *Appendix …* cit., p. 573, doc. XXXI.

[24] Il contratto di Piero del 1445 stabilisce: «ad faciendum et pingendum unam tabulam in oratorio et ecclesia dicte Societatis ad foggiam eius que nunc est», e «dictam tabulam facere et pingere et ornare et ponere ad latitudinem et altitudinem et foggiam prout est illa que nunc est ibi de ligno»: Battisti, *Piero della Francesca* … cit., II, p. 220 doc. XX. Per il fenomeno delle pale d'altare installate ma non dipinte, vedi Israëls, *Polyptychs Without Painting* … cit., e per il processo spesso molto protratto dell'arredamento di un altare a Borgo San Sepolcro nel Rinascimento, si veda ora pure Franklin, *Signorelli's Banner* … cit.

[25] Battisti, *Piero della Francesca* … cit., II, p. 220, doc. XX.

[26] Un fratello di Piero, il monaco camaldolese Francesco, aveva servito la confraternita come cappellano nel 1443 ed un altro fratello era stato amministratore dell'ospedale della confraternita l'anno precedente. Banker, *The Altarpiece* … cit., pp. 23-24. Cole Ahl, *The* Misericordia Polyptych … cit., pp. 19-20; Banker, *The Culture* … cit., pp. 101-102, 151-152. Suo nonno aveva lasciato 20 fiorini alla chiesa della Misericordia nel 1390 e suo padre era stato camerlengo della confraternita: Lightbown, *Piero della Francesca* … cit., p. 30.

[27] Battisti, *Piero della Francesca* … cit., II, p. 221, doc. XXXIV. Per la data di questo documento, si veda T. Ito, *L'interpretazione di un documento relativo a Piero della Francesca*, in «Ricerche di storia dell'arte», 87 (2005), pp. 65-66.

[28] Banker, *The Altarpiece* … cit., p. 25.

[29] Banker, *Appendix* … cit., pp. 571-572, doc. XXIV; Israëls *et al.*, *The Reconstruction* … cit., p. 167.

[30] Come sottolineato per primo da R. Longhi, *Piero della Francesca*, Roma, 1931 [prima edizione 1927], pp. 11-32.

[31] F. Dabell, *Un Senese a Sansepolcro: documenti per Pietro di Giovanni d'Ambrogio*, in «Rivista d'arte», XXXVII (1984), pp. 361-371.

[32] Per le immagini senesi di Bernardino prima della sua canonizzazione, vedi M. Israëls, *Absence and Resemblance: Early Images of Bernardino da Siena and the Issue of Portraiture (With a New Proposal for Sassetta)*, in «I Tatti Studies», XI (2007), pp. 77-114.

[33] È plausibile che in origine ci fossero altre due figure poste in cima ad ogni pilastro e che esse siano adesso perdute.

[34] Gli edifici della confraternita sono sicuramente documentati nella loro ubicazione attuale sin dalla ricostruzione della metà del sedicesimo secolo e possono essere stati situati lì sin dall'inizio. A. Tafi (*Immagine di Borgo Sansepolcro*, Cortona, 1994, pp. 397-398) afferma che essi si spostarono là da una precedente collocazione, meno sicura, fuori dalle mura cittadine nelle vicinanze della Fortezza, probabilmente confondendo la confraternita con l'ospedale omonimo discusso in nota 11. Si veda a questo proposito il saggio di A. Gori in questo volume.

[35] Lightbown, *Piero della Francesca* … cit., p. 30, riferendosi a Archivio Storico, Biblioteca Comunale, Sansepolcro, Archivio della Misericordia, l. 8, fols. 79r, 86v, 95r, 114v, 124r. In occasioni particolari poteva essere invitato l'abate camaldolese di San Giovanni Evangelista o uno dei suoi monaci.

[36] «Societate disciplinatorum Sancte Marie de Misericordia» (15 febbraio 1436); «societatis hominum fustigatorum Sancte Marie de Misericordia» (4 maggio 1462): Banker, *The Altarpiece* … cit., rispettivamente pp. 29 doc. 3, 31 doc. 11, e vedi nota 39. Si è supposto che la confraternita della Misericordia fosse una confraternita di laudesi (ad esempio Lightbown, *Piero della Francesca* … cit., p. 30), ma, come sottolineato da Banker (*The Culture* … cit., p. 43, nota 34) questo è successo a causa dell'erronea associazione con un laudario del XV secolo (*Laude di Borgo San Sepolcro*, a cura di E. Cappelletti, Firenze, 1986) conservato nell'archivio della confraternita, che in realtà fu redatto nel 1448 per la confraternita di Sant'Antonio, anch'essa di Borgo San Sepolcro.

[37] C. Bino, *Dal trionfo al pianto: la fondazione del "teatro della misericordia" nel Medioevo (V-XIII secolo)*, Milano, 2008, p. 401.

[38] S. Da Campagnola, *L'Angelo del Sesto Sigillo e l'"Alter Christus": genesi e sviluppo di due celebrazioni francescani nei secoli XIII-XIV*, Perugia, 1971; C. Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate: una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Torino, 1993.

[39] «Quod in primis amore Dei reliquit et legavit societati et hospitali fustigatorum Sancte Marie de Misericordie de Burgo in servitium pauperum in dicto hospitali dugentum libras quinquaginta denariorum cortonensium pro lecto fiendo»: ASF, NA 7051 (notaio Mario di Matteo Fedeli), fol. 18r-v. Cooper e Banker, *The Church* … cit., p. 101.

[40] Banker, *Appendix* … cit., pp. 568 doc. X, 569 doc. XIV, 569-570 doc. XV, 570 docc. XVI, XVIII, 571 docc. XX, XXII, 572 doc. XXIV, 573 doc.XXIX, 573 doc. XXX, 574 doc. XXXII, 574 doc. XXXIV.

[41] Banker, *The Altarpiece* … cit., pp. 28-29, doc. 2, 30, doc. 10.

[42] Banker, *The Culture* … cit., pp. 178-179. I fratelli di Andrea di Giovanni di Tano erano Tano e Paltone, l'ultimo dei quali fu l'intermediatore finanziario per i francescani quando si occuparono del legnaiolo Bartolomeo nel 1426 e fu il rappresentante di Andrea durante il pagamento finale del polittico del Sassetta: Banker, *Appendix* … cit., pp. 568 doc. IX, 574 doc. XXXII.

[43] Banker, *Appendix* … cit., p. 569 doc. XV.

[44] P. Denley, *Commune and Studio in Late Medieval and Renaissance Siena,* Bologna, 2006, pp. 130 nota 45, p. 316, nota 123, p. 343.

[45] *L'Assunzione*, già al Kaiser Friedrich Museum a Berlino, fu distrutta nel 1945. M. Israëls, *Sassetta's Madonna della Neve: An Image of Patronage*, Leiden, 2003; M. Israëls, *L'Assunzione del Sassetta e la fortuna del Trecento: un caso senese?*, in *La Presenza del Passato: Political Ideas e modelli culturali nella storia e nell'arte senese*, Atti del convegno internazionale, (Siena, 4 maggio 2007), Roma e Siena, 2008, pp. 225-232; M. Israëls, *Painting for a Preacher: Sassetta and Bernardino da Siena*, in Israëls, *Sassetta* … cit., I, pp. 121-139.

[46] P. Scapecchi, *Tu celebras burgi iam cuncta per oppia nomen:* appunti per Piero della Francesca, in «Arte cristiana», 72 (1984), pp. 209-221; P. Scapecchi, *Malatesta Cattani*, in *I Da Varano e le Arti,* atti del convegno internazionale (Camerino, Palazzo Ducale 4-6 ottobre 2001), a cura di A. De Marchi-P.L. Falaschi, Ripatransone (Ascoli Piceno), 2003, I, pp. 197-201; Banker, *The Culture* … cit., p. 246, nota 91.

[47] La delibera del Consiglio Generale del 22 settembre 1460 e la sua menzione nella cronaca di Bercordati sono stati pubblicati da Scapecchi, *Tu celebras burgi* … cit., p. 217, nota 10. Vedi anche L. Coleschi, *Storia della città di Sansepolcro*, Città di Castello, 1886 [ristampa Bologna, 1986], p. 194.

[48] Cole Ahl, The *Misericordia Polyptych* … cit., p. 21. Vedi l'Appendice di J.R. Banker in questo volume, doc. 22.

[49] Appendice di J.R. Banker in questo volume, doc. 22.

[50] Battisti, *Piero della Francesca* cit., vol. I, pp. 107–112, vol. II, pp. 86-87, 224, docc. LVIII, LIX. È probabile che l'invito di Papa Pio II a Piero fosse stato promosso da Malatesta Cattani.

[51] Vedi nota 47. Piero Scapecchi ha suggerito che l'uomo di mezza età vestito di rosso sotto il manto della Vergine sia un ritratto di Malatesta Cattani. Questa spiegazione, sia pur affascinante, lascia qualche perplessità poiché la veste del personaggio sembra più da magistrato che non da vescovo.

[52] Banker, *The Altarpiece* … cit., pp. 27, 30 doc. 7.

[53] Per una trascrizione dell'iscrizione consunta, vedi Scapecchi, *Tu celebras burgi* … cit., p. 210.

[54] Israëls, *L'*Assunzione *del Sassetta* … cit., pp. 225-232; Israëls, *Painting for a Preacher* … cit., pp. 121-126.

[55] Ad esempio B. Nirit-D. Aryeh, *The Preacher as Goldsmith: The Italian Preacher's Use of the Visual Arts*, in *Preacher, Sermon and Audience in the Middle Ages*, a cura di C. Muessig, Leida, Boston e Colonia, 2002, pp. 135-145.

[56] E. Longpré, *S. Bernardin de Sienne et le nom de Jésus*, in «Archivum Franciscanum Historicum», XXVIII (1935), pp. 443-476; XXIX (1936), pp. 142-168, 443-477; XXX

(1937), pp. 170-192; D. Arasse, *Entre dévotion et hérésie: la tablette de saint Bernardin ou le secret d'un prédicateur*, in «Res», XXVIII (1995); L. Bolzoni, *The Web of Images: Vernacular Preaching from its Origins to St Bernardino da Siena*, Aldershot e Burlington, 2004, pp. 168-177.

[57] S. Bernardino da Siena, *Le prediche volgari: predicazione del 1425 in Siena*, a cura di C. Cannarozzi, 5 voll., Firenze, 1940-1958, II (1958), p. 321, nota 6; K. Christiansen, *Three Dates for Sassetta*, in «Gazette des beaux arts», CXXXI (1989), pp. 263-264.

[58] Israëls, *Absence and Resemblance* … cit., pp. 83-84, 87-93.

[59] Bolla del 10 settembre 1440, pubblicata da F. Donati, *Notizie su S. Bernardino con un documento inedito*, in «Bullettino Senese di Storia Patria» I (1894), p. 65, e da B. Bughetti, *Documenta inedita de S. Bernardino Senensi, O.F.M. (1430–1445)*, in «Archivum Franciscanum Historicum», XXIX (1936), pp. 492-493. Per la situazione dell'ordine francescano a Borgo San Sepolcro intorno al 1440, vedi J.R. Banker, *The Conventual and Observant Franciscans and Sassetta's Altarpiece in San Francesco in Borgo San Sepolcro*, in Israëls, *Sassetta* … cit., I, pp. 141-146.

[60] Israëls, *Painting for a Preacher* … cit., p. 126.

[61] F. Dabell, *Piero della Francesca e la committenza francescana: appunti per un'indagine*, in *Piero della Francesca: il polittico di Sant'Antonio*, a cura di V. Garibaldi, Perugia, 1993, p. 77.

[62] Come stabilito negli statuti cittadini del 1441: M. Sensi, *Arcano e Gilio, santi pellegrini fondatori di Sansepolcro*, in *Vie di pellegrinaggio medievale attraverso l'alta valle del Tevere*, Atti del convegno (Sansepolcro, 27-28 settembre 1996), a cura di E. Mattesini, Sansepolcro, 1998, p. 43.

[63] Sensi, *Arcano e Gilio* … cit., pp. 17-58.

[64] Gardner von Teuffel, *Niccolò di Segna* … cit., p. 179.

[65] Così come faceva il protettore della peste, San Sebastiano, nel registro principale del polittico di Piero**.**

[66] C. Belting-Ihm, *"Sub matris tutela": Untersuchungen zur vorgeschichte der Schutzmantelmadonna*, Heidelberg, 1976; A. Gianni, *Iconografia della Madonna della Misericordia nell'arte senese*, in *La Misericordia di Siena attraverso i secoli: dalla Domus Misericordiae all'Arciconfraternità di Misericordia*, a cura di M. Ascheri-P. Turrini, Siena, 2004, pp. 95-111.

[67] C.B. Strehlke, in *Painting in Renaissance Siena: 1420-1500*, catalogo della mostra (Metropolitan Museum of Art), a cura di K. Christiansen-L. B. Kanter-C. B. Strehlke, New York, 1988, pp. 254-257, cat. 42.

[68] Gianni, *Iconografia* … cit., p. 97.

[69] P. Brogini, *La trasformazione della Casa della Misericordia in Casa della Sapienza*, in *La Misericordia di Siena* … cit., pp. 122-124.

[70] Belting Ihm, *"Sub matris tutela"* … cit., pp. 14-37 in particolare p. 18 e Tafel IIIa.

[71] Cappelletti, *Laude* … cit., lauda XIX, in particolare v. 23.

[72] L'*Annunciazione* nelle cuspidi (anche se elemento convenzionale di molti polittici, visto che il tema dell'incarnazione può essere visto come corrispondente al mistero della transustanziazione che avviene sull'altare durante la Messa) poteva essere anche un rimando alla festività che Malatesta Cattani aveva voluto celebrare con la concessione di una indulgenza.

[73] «el die de la Nuntiatione de la gloriose vergine Maria nostra advochata la quale è del mese de marzo che qualunque persona maschio o femina picholo o grande entra la detta Ghiexa in lo dicto die confesso e contrito recievarà de vera indulgentia sette anni e sette quarantine confaciendo qualche elemosina al dicta ghiexa de Santa Maria della Misericordia del Borgo Santo Sepolcro e continuamente homni sabato de tutto l'anno quaranta die de vera»: doc. 22 dell'Appendice di J.R. Banker in questo volume.

[74] Il colore nero era proprio dei membri della confraternita della Misericordia: Banker, *Death in the Community* … cit., p. 150. Il punto in merito è stato fatto da Cole Ahl, *The* Misericordia Polyptych … cit., p. 22.

[75] D. Pacetti, *La predicazione di S. Bernardino in Toscana, con documenti inediti estratti dagli atti del Processo di Canonizzazione*, in «Archivum Franciscanum Historicum», XXXIV (1941), pp. 261-269; G. Rimbotti, *S. Bernardino da Siena ad Arezzo*, in «Bullettino di Studi Bernardiniani», IX (1943), pp. 64-68; M. Salmi, *Santa Maria delle Grazie ad Arezzo e il suo piazzale*, in «Commentari», XX (1969), pp. 37-51; A. Tafi, *Santa Maria delle Grazie ad Arezzo: capolavoro di fede e di arte*, Arezzo, 1973; Israëls, *L'*Assunzione *del Sassetta* … cit., pp. 232-235.

[76] F.M. Delorme, *Une esquisse primitive de la vie de S. Bernardin*, in «Bullettino di Studi Bernardiniani», I (1935), p. 14; Bettarini-Barocchi, *Giorgio Vasari* … cit., III, p. 116; M.J. Zucker, *Parri Spinelli: Aretine Painter of the Fifteenth Century*, Ph.D. Columbia University, New York, 1973, pp. 92-93.

[77] *L'archivio della fraternita dei laici di Arezzo: introduzione storica e inventario*, a cura di A. Antoniella, 2 voll., Scandicci, 1985, I, pp. X-XI.

[78] F. Dabell, *Andrea della Robbia e l'opera di S. Maria delle Grazie*, in *La Vergine cortese: committenze rinascimentali della Fraternita dei Laici*, a cura di E. Agnolucci-I. Droandi-L. Carbone *et al*., catalogo della mostra (Arezzo, chiesa dei Santi Lorentino e Pergentino, 30 maggio-30 settembre 2007), Arezzo, 2007, pp. 49-51; per i documenti, pp. 52-55 (pubblicati da F. Dabell-L. Carbone).

[79] Ora al Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna, Arezzo, inv. 23. M.A. Pavone, *L'iconografia bernardiniana dal 1444 alla metà del XVI secolo*, in *Enciclopedia Bernardiniana*, 4 voll., a cura di M. A. Pavone-V. Pacelli, II, *Iconografia*, Salerno, 1981, p. 44, figg. 69-72.

[80] A. Rorro, *Lorentino d'Arezzo discepolo di Piero della Francesca*, Roma, 1996, pp. 12, 31-34 schede 13-15. Un gran numero di notizie riguardanti il pittore, sono state trovate da N. Baldini (*La bottega di Bartolomeo della Gatta: Domenico Pecori e l'arte in terra d'Arezzo fra Quattro e Cinquecento*, Firenze, 2004, pp. 151-153, nota 641).

[81] Lightbown, *Piero della Francesca* … cit., p. 44.

[82] Cole Ahl, *The* Misericordia Polyptych … cit., p. 25.

[83] L'associazione fra Bernardino e la *Madonna della Misericordia* di Piero fu già sottolineata da Battisti (*Piero della Francesca* … cit., II, p. 15) e da autori seguenti.

[84] Come evocato poeticamente da Longhi (*Piero della Francesca* … cit., pp. 11-13).

[85] C. Hope nel *Times Literary Supplement*, no. 4667 dell'11 settembre 1992, p. 16; citato da Banker, *The Altarpiece* … cit., p. 33, nota 17. C. Gilbert (*Piero at Work for the Confraternity of Mercy*, in *Città e corte nell'Italia di Piero della Francesca*, atti del Convegno Internazionale di studi, (Urbino, 4-7 ottobre 1992), a cura di C. Cieri Via, Venezia, 1996, pp. 69-84) ha proposto che la predella possa essere appartenuta ad un altro polittico presente nella chiesa della confraternita. Questa interpretazione è basata su una lettura sbagliata del documento del 1454 (vedi nota 27).

[86] M. Salmi, *Piero della Francesca e Giuliano Amedei*, in «Rivista d'Arte», 24 (1942), pp. 26-44. Vedi anche G. Damiani, *Intorno a Piero* e le voci da lei scritte (cat. 11 e 12) in *Nel raggio di Piero: la pittura nell'Italia centrale nell'età di Piero della Francesca*, catalogo della mostra (Casa di Piero, Sansepolcro), a cura di L. Berti, Venezia, 1992, pp. 66-70, 84-87. Longhi, *Piero della Francesca* … cit., p. 32, fu il primo ad attribuire la predella insieme ai pilastri ad un'altra mano, fiorentina.

[87] Banker, *The Altarpiece* … cit., pp. 27, 30 doc. 7.

[88] Vedi nota 85.

[89] Ugualmente, nel polittico di Piero per Sant'Antonio a Perugia (ante 1468), la cimasa era giustapposta ai pannelli della tavola principale, ma non era né inchiodata né incollata ad essi. Uno strato di gesso copre parte dei pannelli della tavola centrale retrostante la cimasa: *Piero della Francesca: il polittico di Sant'Antonio*, a cura di V. Garibaldi, Perugia, 1993, figg. 2-4, 91.

[90] «unam tabulam de ligno pro altare dicte societatis quantum tenet altare cum pedibus dicte tabule qui veniunt extra altare quod includi debet inter dictos pedes»: Banker, *The Altarpiece*

… cit., p. 28, doc. 2. Per questo tipo di pala d'altare, vedi C. Gardner von Teuffel, *The Buttressed Altarpiece: A Forgotten Aspect of Tuscan Fourteenth Century Altar Design*, in «Jahrbuch der Berliner Museen», XXI (1979), pp. 21-65.

[91] Lightbown (*Piero della Francesca* … cit., pp. 27, 47) identifica due mani diverse nei pilastri e nella predella e identifica la figura della vedova alla destra della *Deposizione nel sepolcro* della predella come il possibile ritratto di una donatrice. Queste ipotesi non sono comunque conclusive circa l'ipotesi che la predella non facesse parte del polittico, così come Piero lo consegnò.

[92] F. Santi, *Dipinti, sculture e oggetti dei secoli XV–XVI: Galleria Nazionale dell'Umbria*, Roma, 1985, pp. 20-22, cat. 7

[93] Nei libri delle confraternite della Misericordia di Bologna (un inventario del 1329) e di Venezia (una mariegola del 1335) sono miniate rappresentazioni accostate della *Madonna della Misericordia* e del *Cristo in Pietà* (o Crocifisso). In un affresco del 1398 nel Battistero di Parma, una *Crocifissione* è assialmente allineata con una *Madonna della Misericordia*: Belting-Ihm, *"Sub matris tutela"* … cit., pp. 71-73.

[94] T. Verdon, *The* Intercession of Christ and the Virgin *from Florence Cathedral: Iconographic and Ecclesiological Significance*, in *The Fabric of Images: European Paintings on Textile Supports in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, a cura di C. Villers, London, 2000, pp. 43-54.

[95] Per una lettura cristologica dei vari aspetti della Vergine della Misericordia di Piero, vedi C. Cieri Via, *Il polittico della Madonna della Misericordia di Piero della Franceca: tradizione iconografica e tradizione cultuale*, in *Città e corte nell'Italia di Piero della Francesca*, Atti del convegno internazionale di studi (Urbino, 4-7 ottobre 1992), a cura di C. Cieri Via, Venezia, 1996, pp. 167-182. Per una lettura eucaristica, vedi T. Verdon, *The Spiritual World of Piero's Art*, in Wood, *The Cambridge Companion* … cit., pp. 37-43.

[96] Il polittico fu smembrato ed inserito in una nuova struttura intorno al 1630. In occasione del suo spostamento nel 1824 dalla chiesa della confraternita (divenuto corsia d'emergenza dell'ospedale) alla più piccola cappella adiacente all'oratorio, le scene della predella ne furono descritte così: «le due a Cornu Evangelii [*sinistra per l'osservatore*] rappresentano Gesù Risorto quando apparve a S. Maria Maddalena in forma d'ortolano e le tre Marie alla visita del Sepolcro, e le altre due a Cornu Epistolae [*destra per l'osservatore*] rappresentano la Flagellazione alla Colonna e l'Orazione all'Orto»: Battisti, *Piero della Francesca* … cit., II, p. 12. Per le vicissitudini del polittico durante il diciassettesimo secolo, vedi A. Piroci Branciaroli, *La storia del Polittico della Misericordia: aggiunte e inediti*, in *Piero della Francesca: il Museo Civico di Sansepolcro*, a cura di A. Brilli-F. Chieli, Sansepolcro e Milano, 2002, pp. 95-103.

[97] Una fotografia Alinari databile al 1901, anno dell'inaugurazione del Museo, documenta questa ricostruzione: Piroci Branciaroli, *La storia* … cit., p. 98.

[98] Si veda il saggio di P. Refice in questo volume.

[99] Da sinistra a destra: la *Flagellazione*, l'*Andata al Calvario*, la *Crocifissione*, la *Deposizione* e la *Sepoltura*.

[100] Da sinistra a destra: l'*Entrata a Gerusalemme*, l'*Ultima Cena*, la *Cattura*, l'*Andata al Calvario*, la *Crocifissione*, la *Sepoltura*, la *Resurrezione*, la *Discesa nel Limbo* e la *Via di Emmaus.* Cattedrale di Montepulciano. G. Solberg, *Taddeo di Bartolo: His Life and Work*, Ph.D. New York University, 1991, pp. 525-541.

[101] Da sinistra a destra: l'*Ultima Cena*, la *Cattura*, l'*Andata al Calvario*, la *Crocifissione*, la *Deposizione*, la *Sepoltura* e la *Resurrezione*. L.B. Kanter, *Giorgio di Andrea di Bartolo*, in «Arte Cristiana», LXXIV (1986), p. 19, figg. 6-8.

[102] Da sinistra a destra: l'*Ultima Cena*, la *Cattura*, *Cristo di fronte a Caifa*, un ricettacolo centrale per l'Eucarestia, *Cristo di fronte a Pilato,* la *Flagellazione* e l'*Andata al Calvario*. Pinacoteca Nazionale, Siena, inv. 226. P. Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena: i dipinti*, Genova, 1990, pp. 194-195.

[103] Da sinistra a destra: l'*Ultima Cena*, la *Cattura,* la *Flagellazione*, l'*Andata al Calvario* (scena centrale), una *Crocifissione* perduta nella cuspide centrale, la *Deposizione*, la *Sepoltura* e la *Resurrezione.* S. Weppelmann, *Geschichten auf Gold in neuem Licht: Das Hochaltarretabel aus der Franziskanerkirche Santa Croce*, in *Geschichten auf Gold: Bilderzählungen in der frühen italienischen Malerei*, catalogo della mostra (Gemäldegalerie, Staatliche Museen), a cura di S. Weppelmann, Berlin, 2005, pp. 26-50.

[104] S. Urry, *Technical Evidence for the Construction of the Predella of Sassetta's Borgo San Sepolcro Altarpiece in the Panels of the* Passion of Christ *in the Detroit Institute of Arts*, e M. Israëls *et al.*, *The Reconstruction of Sassetta's Borgo San Sepolcro Altarpiece*, in Israëls, *Sassetta* … cit.

[105] «Nella predella del canto dinanze le sto[r] ie della pasione quelle che sono più devote et sono quatro»: Banker, *Appendix* … cit., p. 572, doc. XXIV.

[106] Per l'idea di un'apertura, vedi D. Cooper, *Franciscan Choir Enclosures and the Function of Double-Sided Altarpieces in Pre-Tridentine Umbria*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LXIV (2001), p. 44, e per l'idea di un possibile tabernacolo, vedi Gardner von Teuffel, *Niccolò di Segna* … cit., p. 182. Vedi anche Israëls *et al.*, *The Reconstruction* … cit.

[107] Che il *Cristo in Croce* fosse la cuspide centrale della faccia anteriore del polittico, emerge dal programma iconografico: Banker, *Appendix* … cit., p. 572, doc. XXIV.

[108] Israëls *et al.*, *The Reconstruction* … cit., pp. 173-175, anche per altre idee.

[109] H.W. van Os, *Vecchietta and the Sacristy of the Siena Hospital Church: A Study in Renaissance Religious Symbolism*, La Aia, 1974, pp. 16-30 (pp. 5-6, 82-83 per le reliquie); D. Gallavotti Cavallero, *Lo Spedale di Santa Maria della Scala in Siena: vicenda di una committenza artistica*, Pisa, 1985, pp. 173-179; Torriti, *La Pinacoteca* … cit., pp. 240-253. Per le reliquie, vedi anche I. Gagliardi, *Le reliquie dell'Ospedale di Santa Maria della Scala (XIV-XV secolo)*, in *L'oro di Siena: il tesoro di Santa Maria della Scala*, a cura di L. Bellosi, Milano, 1996, pp. 49-66.

[110] Van Os, *Vecchietta* … cit., pp. 31-46.

[111] C.B. Strehlke, *Domenico di Bartolo*, Ph.D. Columbia University, New York, 1986, pp. 69-75, 195-197.

[112] Matteo 3:1-12; Marco 1:1-8; Luca 3:1-17; Giovanni 1:6-8.

[113] Matteo 3:13-17; Marco 1:9-11; Luca 3:21-22; Giovanni 1:32-34.

[114] Matteo 14:1-5; Marco 6:17-20.

[115] Matteo 14:6-12; Marco 6:21-29; Luca 9:7-9.

[116] H.W. van Os, *From Rome to Siena: The Altarpiece of San Stefano alle Lizza*, in «Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome», 43 (1981), pp. 119–202; H.W. van Os, *Sienese Altarpieces 1215-1460: Form, Content, Function*, II, *1344-1460*, Groningen, 1990, p. 42.

[117] J. de Voragine, *The Golden Legend: Readings on the Saints*, edizione e traduzione a cura di W. Granger Ryan, Princeton (New Jersey), 1993, II, pp. 40-44.

[118] Come dimostra la venatura del legno, le scene mariologiche di tre frammenti superstiti di una predella dello senese Bernardino Fungai nella Collezione Berenson a Firenze furono disposte, da sinistra a destra, in senso non-cronologico: *Annunciazione*, *Sposalizio della Vergine* e (al centro) *Cristo in Pietà*.

[119] F. Russoli, *The Berenson Collection*, Milano, 1964, fig. XXXIX. Agli esempi di predelle con narrazioni insolite qui citati e venuti fuori di un primo sondaggio, se ne potranno aggiungere sicuramente altri.

[120] Piroci Branciaroli, *La storia* … cit., p. 95.

[121] Aronberg Lavin, *The Place of Narrative: Mural Decoration in Italian Churches, 431-1600*, Chicago, 1990, pp. 23, 36.

[122] M. Caciorgna, *Struttura e moduli narrativi nell'arte senese del Rinascimento: fonti, tradizione classica, iconografia*, in *La Presenza del Passato* … cit., pp. 209-212. Per il cassone di Coriolano, vedi anche M. Caciorgna-R. Guerrini, *La virtù figurata: eroi ed eroine dell'antichità nell'arte senese tra Medioevo e Rinascimento*, Siena, 2003, pp. 139-143.

Ai margini del Polittico della Misericordia

Matteo Ceriana

Argomentare [1] quale fosse l'aspetto e la struttura della cornice perduta del polittico approntato da Piero per l'altare dell'ospedale della Misericordia a Borgo Sansepolcro sembra un'impresa disperata – ed in parte la è davvero – poiché della macchina lignea rimangono tracce minime [2]. Questo non è d'altronde un caso isolato ed anzi è la situazione più comune di molti complessi simili e, per ironia del destino, spesso proprio di quelli nei quali l'architettura del complesso e l'intelaiatura spaziale delle rappresentazioni risultavano più eclatanti. Si pensi, per citare un caso per tutti, al polittico masaccesco di Pisa.

Inutile sottolineare, tuttavia, che è indispensabile porsi la domanda di che aspetto potesse avere la macchina d'altare nel suo complesso, tentare di congetturarne l'assetto e verificare fin dove possano arrivare delle ragionevoli argomentazioni: impresa tanto più necessaria trattandosi dell'opera di un artista quanto altri mai fortemente, verrebbe da dire ferocemente, dedito alla ragione spaziale delle sue immagini.

Nonostante siano andate perse la maggioranza delle incorniciature originali delle opere di Piero, da quel che rimane – quella parzialmente conservata del Polittico di San Giovanni in Val d'Afra e di Perugia, e quelle a fresco del *San Sigismondo riminese*, della *Maddalena*, e della *Resurrezione,* oltre che all'impaginato della cappella Bacci in San Francesco ad Arezzo – si può toccare con mano quanto l'elemento che racchiude il campo visivo di una raffigurazione, l'incorniciatura, sia cruciale per intenderne le scelte spaziali del pittore. È più che possibile che, come avveniva già per il *Battesimo*, l'architettura della cornice ancora largamente di gusto tardogotico, dunque contemporanea allo spettatore, fosse una sorta di filtro, una soglia culturale che introduceva a una sintassi spaziale altra, una regola assoluta e coerente che disegnava un mondo a sé per la luce – sia naturale che dell'oro – per le misure, le proporzioni, il rigore geometrico, i riferimenti figurativi e via dicendo. Una architettura contemporanea che serviva a marcare la distanza davvero incolmabile tra la pacificata umanità raccolta sotto il manto della Vergine e quella assai più alterna e turbata, ma viva e tangibile, dei confratelli riuniti nella cappella dell'ospedale.

Sono note le complesse vicende della carpenteria del polittico, vicende ripercorse anche in questa sede [3]: qui si tenterà di visualizzare solo alcuni aspetti dell'altare e dell'incorniciatura entro cui si inserirono allo scadere degli anni cinquanta del Quattrocento, le tavole del polittico, a conclusione di una lunga storia progettuale ed esecutiva.

Impossibile, intanto, chiarire le precise dimensioni originali dell'ancona, e del relativo altare al di là delle scarne indicazioni fornite dalla predella, alle cui misure bisognerà aggiungere l'alea del reale aspetto dei pilastri e delle modanature dei relativi plinti.

Né può aiutare la struttura dell'altare [4]. Nulla sembra, infatti, sopravvissuto di quello antico nell'attuale che a sua volta fu già posto nell'aula ricostruita nel XVII secolo seguendo un progetto di Antonio Mechini [5] ed ancora in seguito spostato nella collocazione attuale. Forse potrebbe essere stata riutilizzata soltanto la parte centrale della mensa (**fig. 1**), che infatti è diversa dai segmenti laterali nella finitura del sottosquadro della cornice (composta di listello, gola e gocciolatoio) piano anziché incavato come in quelle più tarde. Bisogna ricordare, quanto a questo, che nel 1648 il visitatore Dionisio Bussotti consigliava di ampliare l'altare di pietra considerato «valde angustum» [6]. Ugualmente potrebbero essere state riutilizzate alcune pannellature di pietra serena di un vecchio altare decorate da un riquadro delimitato da una modanatura con listello e doppia gola: tale lavorazione è tuttavia troppo generica per fornire alcuna certezza. Il fronte dell'attuale paliotto lapideo

1. Mensa dell'altare, Sansepolcro, oratorio della Misericordia

2. Fronte dell'altare con il Cristo benedicente, Sansepolcro, oratorio della Misericordia

3. Architrave trecentesco della chiesa, Sansepolcro, oratorio della Misericordia

è invece certamente risultato di un rimaneggiamento. Il tondo con *Cristo benedicente* [7] (**fig. 2**), che sembra potersi situare cronologicamente allo scadere del XV secolo, appartiene ad uno scalpellino modesto ma di formazione fiorentina, per i vaghissimi ricordi desideriani, ed appartiene ad una lunetta, come è emerso con chiarezza dai saggi operati sull'intonaco. Verosimilmente fu in origine sul portale della chiesa, precedente a quello rusticamente paludato voluto da Bernardino di Alessandro (o Alessandri), datato 1524 e ora rimontato nella facciata dell'oratorio [8]. Forse, nella chiesa primitiva, la lunetta sormontava il vecchio architrave trecentesco (datato 8 giugno 1348) della porta della chiesa (**fig. 3**) come avviene in un esempio analogo – ma ancora conservato nella sua integrità – ovvero il portale della chiesa ospedaliera di Sant'Antonio Abate, istituzione biturgense del tutto analoga a quella della Misericordia [9] (**fig. 4**). Qui il Salvatore con un libro in mano ma con il medesimo gesto benedicente svetta tra il titolare dell'ospedale e San Biagio con due donatori. Del portale originario della Misericordia poterono far parte anche i due tondi con il monogramma dell'istituzione che appaiono molto simili a quelli che Piero dipinge nei pilastri del suo polittico. L'intaglio delle ghirlande li direbbe coevi al tondo con il Cristo benedicente [10].

La perdita dell'altare originale è tanto più strana in quanto nel ricostruire la chiesa, i confratelli si preoccuparono di traslare le più significative tra le pietre antiche trecentesche, quattrocentesche e

4. Lunetta del portale trecentesco, Sansepolcro, oratorio della Misericordia

cinquecentesche. Un'operazione per nulla scontata e che testimonia un notevole attaccamento alla propria storia pur nello spostamento e nel rifacimento, in parte forzoso e in parte, forse, condiviso, della propria sede. Se i documenti relativi alla vendita delle pietre della vecchia costruzione nel 1552 possono lasciare qualche margine di ambiguità [11], lascia molti meno dubbi la testimonianza assai chiara del memorialista Francesco Bercordati, che con grande sicurezza afferma come la chiesa fosse distrutta nel 1554 per fare posto a un nuovo assetto delle fortificazioni [12]. Comunque si chiarirà in futuro la storia dell'edificio, le sue vicende e i suoi rifacimenti, né il sommario ricordo grafico della fabbrica anteriore all'attuale [13], né le descrizioni delle visite pastorali, né tanto meno gli edifici attuali ci possono illuminare sull'originario assetto e sull'originario contesto architettonico del polittico.

In tutte queste prime peregrinazioni la pala mantenne probabilmente la sua cornice originale che infatti è, seppur cursoriamente, ricordata nelle visite pastorali [14]. Nel menzionarla per l'ultima volta in questo stato Filippo Salviati del 10 dicembre 1629 parla di ornamenti dorati e colorati e di un apposito lampadario [15]. Appena più tardi, già nel 1630, le tavole pierfrancescane sono già fornite della grandiosa ancona seicentesca dalla bottega dei Binoni, registrata con compiacimento nel 1648 [16]. Naturalmente il grande interrogativo riguarda gli ornamenti "aurei seu depicti": è probabile che questi ultimi, per una mentalità ormai abituata a considerare un'ancona come l'unità dei due elementi radicalmente distinti di dipinto e cornice e non più come un insieme paratattico e gerarchico di varie autonome figurazioni, includessero tutte le figurazioni della cornice, anche i santini dei pilastri, gli stemmi della Misericordia, e perfino le storiette della predella. Tra queste immagini annesse all'incorniciatura è possibile – come è stato supposto – ci fosse anche un Dio Padre benedicente: un elemento certamente congruo alla figurazione ma che manca in due importanti esempi aretini del tema come quello di Parri di Spinello e quello di Bernardo Rossellino [17].

Le difficoltà maggiori sono, tuttavia nell'immaginare gli elementi più strettamente decorativi ed architettonici dell'insieme, specie che cosa completasse nella parte superiore la vasta zona ora a legno delle tavole maggiori e l'aspetto delle centine, dei margini della zona dipinta. È evidente come questo fosse un punto cruciale per tutta l'impalcatura spaziale dell'immagine, poiché il fondo oro delle tavole è inteso come vero spazio tridimensionale e, seppur ultraterreno, soggetto alle regole dei corpi che contiene, adatto a render per-

5. Piero della Francesca, Polittico della Misericordia, particolare con i nimbi del San Sebastiano e del San Giovanni Battista, Sansepolcro, Museo Civico

6. Piero della Francesca, Polittico della Misericordia, particolare con i nimbi del San Giovanni evangelista e San Bernardino, Sansepolcro, Museo Civico

cepibili solidi messi in prospettiva da una ragione matematica che è "vera scientia" [18]. Il boccascena, costituito dalle centine e dai pilastri, non doveva che aumentare tale effetto. Nonostante che probabilmente molta parte della cornice fosse preesistente alla pittura e dunque obbligata, qualche ripensamento in corso d'opera, proprio sul rapporto tra figura e limite della tavola, il pittore biturgense lo dovette avere. Le tre tavole maggiori mostrano, infatti, personaggi di proporzioni leggermente diverse che sottendono pensieri progettuali, momenti di esecuzione diversi tra loro e una diversa strategia spaziale. I santi del laterale di sinistra, San Sebastiano e il *Battista* giganteggiano rispetto al campo loro concesso riempiendone lo spazio, tanto che l'aureola del San Sebastiano ne resta resecata e quella del Battista tangente se non lievemente diminuita pur essa (**fig. 5**). Il disco del nimbo del giovane martire – nel quale si intravede un riflettersi appena incongruo della zazzera bruna – è, inoltre, impostato secondo una sorta di compromesso tra quello tradizionale usato nei santini dei pilastri – complanare alla superficie – e il disco in tralice, reso più coerente dai precisissimi riflessi cromatici che ne accertano la natura metallica e specchiante, della Madonna e dei Santi Giovanni evangelista e Bernardino. La rappresentazione dei nimbi nella loro verità materica, sia dal punto di vista degli effetti di riflessione che da quello del codice prospettico, è uno degli elementi cruciali della modernità di Piero, del suo apprendistato fiorentino gomito a gomito con Paolo Uccello, con Domenico Veneziano e con Andrea del Castagno, quasi una sorta di dichiarazione di appartenenza [19] che non a caso non poté essere sottoscritta dall'esecutore delle figure nei pilastri ben più a suo agio nel seguire quanto preparato dal battiloro nel modo tradizionale, cioè dei piccoli nimbi bidimensionali, incisi o punzonati come se dovessero accogliere santini venuti direttamente da Siena [20].

È da chiedersi pertanto come quest'effetto di taglio del campo visivo nelle tavole maggiori fosse assecondato e accresciuto dalla centina. È assolutamente ragionevole pensare che la carpenteria originale prevedesse anche una ghiera di archetti come quella delle parti superstiti del Polittico di San Giovanni in Val d'Afra o come la *Maestà* tifernate di Giovanni di Piamonte del 1457 che mostra

7. Giovanni da Piamonte, *Madonna delle Grazie*, Città di Castello, Santa Maria dei Servi

di discendere strettamente dalle opere di Piero della Francesca in questo momento [21]. In tale, bellissimo, dipinto, dove la modernità del linguaggio è tanto esibita quanto impacciata, la trina marginale delle centine appare aggiornata in forme di una essenzialità quasi michelozziana, rispetto a esempi più ornati e tardogotici (**fig. 7**). Forse non sarà un caso se anche lo stesso Lorentino, in San Francesco ad Arezzo non si trovi affatto imbarazzato a ripetere il prototipo pierfrancescano della Vergine della Misericordia dietro il merletto, questo veramente tardogotico, del baldacchino marmoreo nella cappella Carbonati [22]. Se Piero abbia mantenuto o meno questa ghiera come verosimilmente lo fece già nel *Battesimo* non è possibile dire, ma è probabile che una simile cerniera servisse a magnificare la presenza di figure tanto imponenti da essere contenute a stento nella finestra dello scomparto.

La leggera costrizione del San Sebastiano svanisce significativamente nella successiva riedizione a fresco del soggetto nella Pieve di Gricignano (**fig. 8**) dove la figura è inserita in uno spazio analogo a quello del polittico agostiniano, con tanto di balaustra a marmi mischi e cielo teneramente celestrino; l'agio della figura – tuttavia ripetuta quasi inalterata come era anche l'uso di Piero che, messa a punto una forma soddisfacente per una certa immagine, la ripete senza ansia di aggiornamento tipologico – indica un momento più maturo nell'attività della bottega, forse a ridosso di quel 1468 quando anche l'artista è documentato nei suoi possedimenti limitrofi alla pieve per sfuggire alla peste che flagellava Sansepolcro e quando, dunque, un simile ex voto avrebbe avuto un sua ragione devozionale [23].

L'impostazione dello scomparto destro mostra chiaramente che il pittore ha fatto scelte diverse, non solo nella stesura pittorica [24]. Le figure si sono abbassate, o piuttosto si sono allontanate dal boccascena e dunque appaiono diminuite, e più a loro agio tanto in altezza quanto tra di loro in larghezza. Una ghiera di archetti non intralcerebbe più la lettura dei nimbi (**fig. 6**) perfettamente tirati in prospettica e provvisti del loro riflesso entro il quale si riconosce il cranio pelato delle teste venerande. Non solo ma anche il reciproco disporsi delle masse corporee è assai più sottile perché meno assoggettato alla metrica prestabilita delle archeggiature: la rotazione del San Giovanni spinge in primo piano il grande panneggio del braccio sinistro superando la linea di divisione ideale dei due campi e dimostrando, se ce ne fosse mai bisogno, che ben difficilmente la presenza di una colonnina centrale, per quanto esile, sarebbe stata compatibile con la metrica dell'insieme. Ma su questo si ritornerà tra breve.

Nella tavola di sinistra la ghiera avrebbe coperto parte dell'aureola, suggerendo che il santo continuasse dietro la cornice, mentre in quella di destra gli archetti avrebbero più sommessamente aiutato il recedere dello spazio dipinto dal limitare della cornice. Come infatti succede nei santi Pietro e Paolo di Matteo di Giovanni che pure avanzano prepotentemente con i piedi fino a uscirne dal gradino. Questo di "tagliare" un corpo con il limite del campo figurativo è un trucco conosciuto fin dal XIV secolo per rendere più monumentali le figure, accreditandone le dimensioni sovrabbondanti; ma un trucco del quale nei protagonisti del polittico agostiniano e nella *Maddalena* del duomo, Piero non avrà più bisogno perché oramai, per la loro intrinseca natura strutturale, i suoi personaggi sono giganti solitari ed inattingibili.

Come il pittore risolvesse l'ampia zona al di sopra delle centine non è possibile dire dato che le tracce di colore e di motivi decorativi a tempera documentate dalle vecchie foto anteriori al restau-

8. Bottega di Piero della Francesca, *San Sebastiano*, affresco staccato dalla Pieve di Gricignano, Sansepolcro, Museo Civico

ro dell'ICR furono apposti per adeguare i dipinti alla cornice seicentesca. Tale parte poteva essere lavorata in pastiglia e dorata con motivi non troppo diversi da quello dei baldacchini marmorei delle cappelle in San Domenico o in San Francesco ad Arezzo o anche dipinta, e di nuovo l'esempio del Polittico di San Giovanni in Val d'Afra è decisivo.

Una decorazione organizzata secondo un linguaggio che a noi potrebbe apparire, con il senno di poi, assai più stridente con lo stile della figurazione di quanto non fosse in verità. Si pensi, per visualizzare una simile decorazione, ai completamenti foliacei, di acanti grassi e sinuosi in stucco, dell'ordine antichizzante all'interno del tempio Malatestiano. La cornice contemporanea, volutamente contemporanea, poteva anzi far gioco tagliando di netto la continuità tra lo spazio storico dello spettatore e il mondo solennemente sacro, remoto ancor prima che antico, della raffigurazione devota.

Come si è visto in precedenza una colonnina interposta tra i santi delle tavole laterali avrebbe interferito piuttosto pesantemente con l'impostazione spaziale della figurazione e, infatti, di un simile elemento non si è trovata alcuna traccia fisica sulla superficie dipinta. Nella predella, tuttavia, la notevole porzione di legno risparmiato dalla preparazione a fianco di ogni scenetta, lascia intendere che anche tra i due scomparti che corrispondono allo spazio di un laterale ci fosse una membratura applicata e piuttosto sviluppata. Lo spazio sembra poter accogliere un risalto simile a quelli, quasi dimezzati, che alle estremità delle tavole fungevano da basi per i tortiglioni. Anche questo elemento – il plinto vuoto al centro delle tavole laterali –, che apparentemente sembra incongruo, pare attestato nella pala di Giovanni di Piamonte dove al centro della predella si trova un simile risalto probabilmente originale e, comunque, precedente alla più tarda iscrizione continua che vi si dipana (**fig. 9**), di sicuro destinato a non reggere alcun elemento verticale poiché, in caso contrario, quest'ultimo cadrebbe esattamente al centro del campo unico dipinto [24].

Gli elementi indispensabili alla ricostruzione del Polittico della Misericordia sono particolarmente carenti quanto alla zona basamentale, salvo che per la peculiare sequenza originale delle scene che è stato possibile restituire grazie alla struttura materiale del legno di supporto. È praticamente certo che sopra la predella, figurata dall'Amidei su incarico di Piero stesso, vi fosse un'altra fascia di raccordo tra il gradino e il campo figurato, un elemento continuo e, probabilmente, con risalti: tale elemento è testimoniato nei polittici senesi trecenteschi e primo quattrocenteschi – anche in quelli illusionistici dipinti a fresco e dunque sicuramente affidabili – e perfino in quello di San Giovanni in Val d'Afra [26] (**fig. 10**). Se questa parte, nel polittico di Piero, fosse solo una membratura architettonica dorata o se invece ospitasse anche una scritta dedicatoria o identificativa dei santi non è possibile dire. Di certo lo spazio non dipinto – e dunque non destinato a vedersi – nella parte bassa degli scomparti dell'ordine principale è abbastanza esteso da assorbire una fascia applicata dal fronte anche considerando la parte che necessariamente doveva incastrarsi nella predella. Se è comprensibile che il polittico non abbia mai ospitato la firma di Piero,

9. Giovanni da Piamonte, *Madonna delle Grazie*, Città di Castello, Santa Maria dei Servi, particolare della cornice

10. Matteo di Giovanni e Piero della Francesca, Polittico di San Giovanni in Val d'Afra, Sansepolcro, Museo Civico, particolare dello zoccolo e del listello alla base delle tavole maggiori

pleonastica specialmente tra i borghigiani che non dovevano far fatica a riconoscere la sua mano confrontandola con le sue altre, inconfondibili, pitture disseminate in città, bisogna notare che tra le parti a noi giunte manca qualsiasi epigrafe. Non è affatto escluso che si volesse conservare il ricordo, con una iscrizione, del ruolo della compagnia, dei suoi priori, di Urbano di Meo Pichi e della sua famiglia finanziatori dell'impresa, delle volontà, insomma che avevano reso possibile la realizzazione della sacra immagine: se lo si sia fatto o meno, non lo sapremo, probabilmente, mai.

[1] Questo lavoro nasce dalla proficua e intelligente iniziativa di studio voluta da Paola Refice e Mariangela Betti intorno al riallestimento del Polittico della Misericordia. Non avrei mai potuto arrivare a formulare queste note senza l'aiuto costante e l'incoraggiamento degli amici Roberto Bellucci, Mariangela Betti, Ciro Castelli, Emanuela Daffra, Cecilia Frosinini, Andrea Gori. Sono grato a Franco Polcri, sindaco di Borgo Sansepolcro, per avermi consentito la verifica di alcuni documenti all'Archivio Arcivescovile.

[2] Nella letteratura passata E. Battisti, *Piero della Francesca* [1971], 2 voll., Milano, 1992, I, pp. 56-79, II, pp. 427-437; E. Agnoletti, *La Madonna della Misericordia e il Battesimo di Cristo di Pero della Francesca*, Sansepolcro, 1977; la più affidabile silloge dei documenti fino ad oggi è J.R. Banker, *The Altarpiece of the confraternity of Santa Maria della Misericordia in Borgo San Sepolcro*, in *Piero della Francesca and his Legacy*, a cura di M. Aronberg Lavin, Hanover (u.a.), 1995, pp. 21-35, del quale si veda anche il saggio nel presente volume; un corretto inquadramento generale in D. Cole Ahl, *The* Misericordia Polyptych: *Reflections on Spiritual and Visual Culture in Sansepolcro*, in *The Cambridge Companion to Piero della Francesca*, a cura di J.M. Wood, Cambridge University Press, 2002, pp. 14-20; più di recente i fatti sono stati argomentati da A. De Marchi, *Antonio da Anghiari e gli inizi di Piero*, in Arte *in terra d'Arezzo: il Quattrocento*, a cura di L. Fornasari-G. Gentilini-A. Giannotti, Firenze, 2008, pp. 99-106, pp. 100 e F. Dabbell, *Piero della Francesca e i pittori prospettici*, in Arte *in terra d'Arezzo* … cit., pp.107-130, pp. 111-113.

[3] Nota 1, e il saggio di J.R. Banker in questo volume.

[4] Battisti, *Piero della Francesca* … cit., II, p. 429.

[5] Purtroppo carente sul piano della precisione documentaria la monografia di G. Salvagnini (*Gherardo Mechini architetto di sua Altezza. Architettura e territorio in Toscana 1580-1620*, Firenze, 1983, pp. 151-152). L'autore accenna a una prima ricostruzione ante 1607. In quella data il Mechini avrebbe fornito un progetto del quale resta una descrizione ma che deve essere stato infine ancora modificato in costruzione. L'attuale facciata della chiesa presenterebbe, per il Salvagnini, elementi riconoscibili del lessico dell'architetto.

[6] «Altare ipsum, quando commode fieri potuerit, dilatatur, cum sit valde angustum in dimensione latitudinis». A.V.B.S.S., 1648 «Visitatio diocesana l'illustrissimi et reverendissimi D.F. Dionisii Bussoti», registro 5, c. 24v.

[7] Alla figura manca il libro dei vangeli spesso presente nelle rappresentazioni del Cristo, ma l'aspetto giovanile unito al gesto benedicente sembrerebbero non lasciare spazio ad altra lettura iconografica.

[8] L'iscrizione suona: «Bernardino de Alex. priore 1524 apt (?)\ Restaurata sexto aprilis 1620».

[9] A. Tafi, *Immagine di Borgo San Sepolcro, Guida storico-artistica della Città di Piero*, Cortona, pp. 345-350.

[10] Sotto allo stemma della Misericordia vi è a sinistra dell'ingresso lo stemma del vescovo Galeotto Graziani (E. Agnoletti, *I Vescovi di Sansepolcro, note di archivio*, Sansepolcro, 1972, pp. 17-21, lo stemma Fig. 1) e la sua indulgenza del 1522 per coloro che visitano la chiesa della confraternita (Agnoletti, *La Madonna …* cit., p. 9); sul lato opposto uno stemma Cattaneo, in ricordo dell'ambasceria a Pio II di Malatesta, vescovo di Camerino, a richiedere le indulgenze poi effettivamente concesse nel 1460: Battisti, *Piero della Francesca …* cit., II, p.429.

[11] Il documento in questione (*Libro dei Debitori e Creditori, 1521-1565*, Borgo San Sepolcro, Biblioteca Comunale) registra un contratto di vendita nel quale il priore della confraternita si era impegnato a «guastare tutti i muri eccetto che la l'ultime mura de la ciocha [ovvero della cloaca o fossato di scarico: S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana III Cert-dag*, voll. 21, Torino, 1961-2002, III, 1964, p. 81] li muri del la nostra ruina di S. Maria, la chiesa e sagrestia e horatorio»: difficile dire se «eccetto» si riferisca solo ai «muri de la ciocha» o anche al resto. Battisti (*Piero della Francesca …* cit., II, p. 429) intende che si dovesse disfare tutto *fino* al muro del canale di scolo e dunque probabilmente l'ospedale e non la chiesa che si sarebbe pertanto trovata, fin dall'origine nella zona salva *entro* le mura; di parere opposto Agnoletti, *La Madonna …* cit., 1977, pp. 11-12, n. 7; ora il saggio di A. Gori in questo volume. A favore dell'ipotesi di Battisti viene il fatto che nella fabbrica riportata in pianta dal rilievo cinquecentesco (D. Cinti, *Le mura medicee di Sansepolcro. La storia e il recupero di un sistema difensivo*, Firenze, 1992 p. 60), se fosse un resto parziale di quella quattrocentesca, si sarebbe potuta trovare nel lato destro della chiesa, prospiciente una strada, la finestra che avrebbe illuminato correttamente le figure delle politiche abbagliate da una fonte proveniente da questo lato e dall'alto. Si deve notare, infine, che la posizione in prossimità delle mura e delle porte urbane era canonica per istituzioni ospedaliere come quella della Misericordia.

[12] «[1554] I luoghi notabili che furono gettati a terra alla porta di San Nicolò e alla porta Fiorentina luoghi detti i Borghetti» «Alla porta di San Nicolò» «La *chiesa* [corsivo mio] di Santa Maria della Misericordia vicino alla fortezza. Et a detti Monasteri e Compagnie gli fu assegnate drento e hospitali gli fu assignato un sito drento de la città cioè [spazio bianco]»: F. Bercordati, *Cronaca di Borgo Sansepolcro*, Borgo Sansepolcro, Biblioteca Comunale, ms. (secolo XVI) c. 80 v.- 81. Con squisita gentilezza Mariangela Betti e Andrea Gori mi hanno inviato copia delle pagine del cronachista per poter verificare di persona il testo.

[13] Il rilievo è parte di una più ampia planimetria dei quartieri settentrionali di Borgo datata 1596: Cinti, *Le mura medicee di Sansepolcro …* cit., pp. 133-134, fig. 115 ma citato anche da A, Tafi, *Immagine di Borgo San Sepolcro, Guida storico-artistica della Città di Piero*, Cortona, 1994, p. 401. Si veda anche Banker e il saggio del medesimo in questo volume.

[14] Monsignor Angelo Peruzzi trova l'altare principale della chiesa "bene munitum": A.V.B.S.S., *Visitatio civitatis et diocesis Burgi Sancti Sepulcri*, 1583, in *Visite pastorali* 1563-1593, c. 289 v., Agnoletti, *La Madonna …* cit., 1977, p. 12. Per quale ragione sia stata cambiata la cornice originale dorata e colorata è facile da immaginare. Il prototipo aretino, la bella pala di Parri di Spinello in Santa Maria delle Grazie, era stata modernizzata da una sontuosa cornice robbiana di invetriate e di marmo già nell'autunno del 1487. Per il polittico di Piero, non era evidentemente questione di alterarne l'aspetto figurativo, ma di aggiornarne solo l'assetto architettonico. Infatti, ai possibili danni provocati dagli spostamenti, fa seguito la trasformazione radicale degli spazi della chiesa e il progressivo aggiornamento delle macchine devozionali nelle varie confraternite cittadine. In Sant'Antonio Abate lo stendardo signorellianolo ebbe la sua magnifica cornice già all'inizio del Cinquecento con una lunetta ricavata utilizzando il frammento di un vecchio apparato dipinto probabilmente ancora trecentesco.

[15] «Habet iconam in tabulis ante dictum Altare cum Imagine Mariae Virginis de Misericordia et aliorum sanctorum cum ornamentis aureis seu depictis et ante dictum Altare est lampadarium ligneum cum trilus lampadis vitreis», A.V.B.S.S., «Visitatio diocesana Illustrisimi et reverendissimi Philippi Salviati Episcopi Burgi S.Sep. Inchoata Anno 1623 et completa anno 1629», in *Visite pastorali*, registro 1, c 165 v.

[16] «Icon representat Imaginem Beatissimae Virginis de Misericordia ut poteque (?) sub pallio protectionis et genos recipit, et operta [sic!] serico sipario, conservatur, et opportune semel vel pluries aperit in anno. Circum ipsam est ornamentum ligneum honorificum, et amplum varijs celaturis incisum partim deauratum, et partim deaurando non sine magnifico sumptu»; A,V.B.S.S., 1648 «Visitatio diocesana Illustrissimi et reverendissimi D.F. Dionisii Bussoti», registro 5, cc. 24-24v.

[17] F. Chieli, in *La grecità antica e bizantina nell'opera di Piero della Francesca*, Firenze, 1993, pp. 106-107. M. Salmi (*La pittura di Piero della Francesca*, Novara, 1997, p. 26) pensava addirittura a un *Cristo saettante* per analogia con gli stendardi umbri.

[18] La definizione della prospettiva si trova all'inizio del III libro: *Piero della Francesca*, *De prospectiva pingendi*, a cura di G. Nicco Fasola, 2 voll., Firenze, 1984, I, p. 129.

[19] La peculiarità delle aureole non è sfuggita, seppur con una citazione fugace al Battisti, *Piero della Francesca …* cit., p. 81 e p.472, nota 109. Per la scoperta fiorentina delle aureole prospettiche: F. Hartt-G. Corti-C. Kennedy, *The Chapel of the Cardinal of Portugal 1434-1459 at San Miniato in Florence*, Philadelphia, 1964, p. 109.

[20] Si noti che la medesima alternanza è nelle parti laterali del polittico di Matteo di Giovanni in San Giovanni in Val d'Afra.

[21] M. Ceriana, in *Leon Battista Alberti e l'architettura*, catalogo della mostra a cura di M. Bulgarelli-A.Calzona-M. Ceriana-F.P. Fiore, Cinisello Balsamo, 2006, pp. 277-279.

[22] Gli affreschi sono del 1463: Dabbell, *Piero della Francesca …* cit., pp. 121-122.

[23] La chiesa di Gricignano è vicina a Bastia dove Piero aveva dei possedimenti e dove il 7 novembre 1468 andarono i confratelli dell'Annunziata di Arezzo a ritirare il gonfalone: Battisti, *Piero della Francesca …* cit., II, pp. 227-228 (il documento), p. 81. Il medesimo cartone di Gricignano e del polittico è usato rivoltato per il San Sebastiano di Lorentino di Arezzo nella cappella de'Giudici a San Francesco (sul quale ma senza notare la derivazione: Dabell, *Piero della Francesca …* cit., p. 123).

[24] Si veda il saggio di R. Bellucci e C. Frosinini in questo volume.

[25] La scritta dedicatoria del comune di Città di Castello, forse dettata intorno al 1481 (L. Piccardini, *Memorie sopra la prodigiosa immagine della Madonna delle Gtrazie, principale patrona dei Tifernati*, Città di Castello, 1886, p. 9) fu dipinta sopra una cornice esistente non senza evitare qualche precaria interruzione delle parole in prossimità del risalto centrale. Tutta la cornice della tavola deve aver subito nei secoli qualche smontaggio e rimontaggio, almeno parziale.

[26] Tra i polittici senesi del Trecento, che dovevano corrispondano bene all'ideale di polittico come potevano averlo in mente i committenti, si possono osservare quello in San francesco a Siena di Lippo Vanni (ad affresco), quello di Andrea Vanni in Santo Stefano alla Lizza, e il polittico di Taddeo di Bartolo nlla Pinacoteca di Volterra dove le tavole laterali a due archeggia ture non hanno colonnina centrale: H. van Os, *Sienese Alarpieces 1215-1440. Form, content, function*, voll. 2, Groeningen, 1984-1990. Per il polittico completato da Matteo di Giovanni: A. De Marchi, *Matteo di Giovanni ai suoi esordi e il polittico di San Giovanni in Val d'Afra*, in *Matteo di Giovanni e la pala d'altare nel senese e nell'aretino, 1450-1500*, Atti del convegno internazionale di studi (Sansepolcro, 9-10 ottobre, 1998) a cura di D. Gasparotto-S. Magnani, Montepulciano, 2002, pp. 57-76.

Storia e identità civile e religiosa del Polittico della Misericordia

Franco Polcri

Il Polittico della Misericordia ha una sua unità di contenuti e di messaggi che non possono non essere considerati in riferimento alle problematiche politiche, culturali, economico-sociali della città di Sansepolcro del secolo XV. Realtà di ampia e ben radicata popolarità, questa, dove Piero della Francesca trovò le più sollecitanti condizioni per eseguirvi un dipinto pervaso e "guidato" dalla spiritualità francescana, che si identificò con le aspirazioni e le problematiche più comuni della gente; una palestra morale, che volle il polittico dandogli il contrassegno della carità e del servizio attraverso l'esaltazione dell'umiltà, della fratellanza e della giustizia.

Nel dipinto si testimonia l'incontro dell'anima francescana e di tradizioni popolari, che si espressero seguendo l'esempio del cammino di grandi personaggi del momento, come i Pichi di Sansepolcro soprattutto, i quali si mostrarono in grado di valorizzare una tradizione di rapporti non occasionali anche con l'Oriente e Gerusalemme [1].

Nell'ambito dell'Osservanza, inoltre, a Sansepolcro si adottarono repertori iconografici ispirati al magistero dei francescani trascinati dalle suggestioni procurate da San Bernardino con le sue prediche rivolte a un pubblico vasto e seguite nelle piazze, come a Sansepolcro, oppure dalle prediche di Giacomo della Marca, ispiratrici degli Statuti di varie città, che risposero alle attese di forti domande di una restaurazione della vita comunitaria, particolarmente attraverso un sistematico impegno contro il malcostume e, soprattutto, l'usura [2].

Altri ordini religiosi affiancarono a quello dei francescani il loro impegno pastorale in Sansepolcro, ricevendo sostegno da altre famiglie religiose importanti della città, in particolare dagli Agostiniani [3] e dai Serviti [4]. Ma si deve dare rilievo anche al ruolo esercitato dai Camaldolesi, che per gran parte del Quattrocento si tennero in una posizione di controllo e anche di guida della vita civile di Sansepolcro secondo il convinto progetto, mai trascurato, di giungere a dare maggiore forza non solo al loro impegno spirituale, ma anche a prospettive di una definitiva autonomia dal dominio del vescovo di Città di Castello nel territorio di Sansepolcro [5], attraverso il progetto di farne una sede vescovile, come alla fine avvenne nel 1515.

Dal punto di vista civico-politico, a Sansepolcro si incontrarono e convissero, non senza difficoltà, questioni civili e morali, di costume e culturali, soprattutto quando vi giunsero le politiche del papa e di Firenze, oltre che di Milano e di Federico di Urbino. La città fu orientata inoltre verso percorsi civili nuovi tra la fine del secolo XIV e la metà del Quattrocento, anche grazie ai Malatesta, che sollecitarono e favorirono la formazione di figure di governo (funzionari amministrativi da assegnare ai centri sottoposti alle loro aree di dominio) e il radicarsi di una mentalità di favore verso i pubblici poteri.

La città del Polittico della Misericordia

Nel 1371 Sansepolcro era diventata terra malatestiana. I Malatesta consegnarono alla città le regole e gli strumenti di una gestione di governo che alla fine risultò non di sottomissione, ma di coinvolgimento e di promozione civile e culturale. Ciò avvenne anche attraverso una politica di valorizzazione delle tradizioni imprenditoriali e culturali e, particolarmente, di varie professionalità locali, come notai e gente di legge, da avviare a responsabilità amministrative anche in altre città del dominio malatestiano. In tal modo Sansepolcro cominciò a definirsi come luogo di nuovi progetti politici, strategici e militari, oltre che economici e culturali: può dimostrarlo, ad esempio, Carlo Graziani, cittadino del Borgo, "fedele di casa Malatesta", come lo definisce Gino Franceschini, e podestà di Rimini, che, nel 1385, nella navata destra dell'abbazia camaldolese della sua città, nel vano di un antico altare, accanto alla porta destra

d'ingresso, fece dipingere a fresco una Vergine in trono con in braccio il Bambino Gesù fra San Tommaso Becket e Santa Caterina d'Alessandria: un'opera ancora ben visibile.

Altra figura malatestiana della città di Piero fu Giacomo Anastagi, personaggio di gran rilievo per essere stato segretario e amico di Sigismondo Malatesta, di cui fu ambasciatore in alcune corti italiane. L'Anastagi fu proprietario di una preziosa biblioteca descritta in un testamento di cui fu beneficiaria la moglie, l'aretina Amata Terenzi, che, trasferitasi a Sansepolcro dopo la morte del marito, avvenuta per impiccagione per volere di Isotta degli Atti moglie di Sigismondo, ebbe la tutela e il patrocinio della chiesetta della Madonna della Reglia, situata al di fuori delle mura, appena sopra l'area del convento dei Francescani [6].

Piero della Francesca eseguì l'opera in un periodo in cui il Borgo e l'Alta Valle del Tevere toscana e umbra diventarono quasi all'improvviso scenari, spesso turbolenti, in cui si incontrarono e si scontrarono alcune delle politiche più accese dell'Italia mediana del Quattrocento, non ultimi certi aspetti della vita religiosa, che in quel momento fu investita dal popolare e penetrante fenomeno dell'Osservanza francescana. Il polittico può anche essere letto come "luogo" significante di tutto ciò, specchio di convinte aspirazioni a una vita terrena guidata dalla sapienza, trascinata dalla forza della preghiera (ora silenziosa, ora corale e tuttavia sempre coinvolgente), dalla carità, ma soprattutto da una profonda consapevolezza della dignità umana in una condizione civile che avrebbe potuto diventare la più democratica essendo illuminata dalla fede. Per le implicazioni di carattere morale, oltre che civile e sociale, che lo investirono, per il suo evidente magistero, il Polittico della Misericordia dovette condurre i fedeli a considerare, oltre che spiritualmente, anche nelle dimensioni di una razionalità quotidiana – e con lealtà – la dignità della vita e le speranze di ogni uomo nell'attesa del suo riscatto morale e civico.

Si trattava di un momento certamente non facile della storia di Sansepolcro, che, dopo settanta anni di positivo governo malatestiano, passando nel 1441 sotto il dominio fiorentino, vide senz'altro cambiare e allargarsi i suoi orizzonti politici, in un clima di problematiche che si aprirono a scenari ben più complessi rispetto al passato e di portata nazionale.

Oltre modo significativi furono i contrasti e le diversità delle politiche di Federico di Montefeltro, di papa Sisto IV e Lorenzo dei Medici (per citare coloro che furono più presenti nel territorio dell'Alta Valle del Tevere), i quali misero a confronto le loro forze anche nell'assedio di Città di Castello del 1474. Tra questi progetti ci fu anche quello di costruire la nuova chiesa e l'oratorio della Misericordia, dopo la demolizione degli edifici antichi, che erano situati nello spazio aperto verso la Fortezza malatestiana [7].

Ci furono anche contatti – e in questo caso ne furono artefici gli abati e le personalità più in vista della chiesa locale – che non esitarono (soprattutto i Graziani) a prendere posizione di fronte alla Cancelleria fiorentina affinché intervenisse contro il vescovo di Città di Castello, che non teneva nascosto il suo progetto di sottomettere la realtà abbaziale ed ecclesiale di Sansepolcro impedendo che vi si radicasse il progetto di dare vita a una nuova diocesi nell'Alta valle del Tevere [8].

Anche se la diocesi non fu istituita subito (la Bolla relativa è del 1515), il senso dell'appartenenza fiorentina della città si affermò ben presto, sebbene gli ultimi due abati camaldolesi, appartenenti alla famiglia Graziani (Simone, penultimo abate, dotto e munifico mecenate, Galeotto, ultimo abate e primo vescovo) avessero condotto una politica che potremmo definire di autonomia nei confronti di Firenze.

Così facendo i Graziani confermarono il prestigio delle loro tradizioni familiari e affermarono quella "cultura abbaziale" che era già emersa quando, rispettivamente nel 1432 e nel 1433, Ambrogio Traversari, abate generale dei Camaldolesi, era intervenuto a difesa dell'autonomia di Sansepolcro dalle mire espansionistiche e di supremazia, non soltanto religiose, del vescovo di Città di Castello. La questione non ebbe soltanto risvolti giurisdizionali tra due zone confinanti, ma rispecchiò un contrasto di fondo nato all'interno del mondo ecclesiastico e si risolse in una contesa tra una corrente progressista e attenta a caldeggiare i fervori dello spiritualismo cristiano cosi come venivano espressi al momento dal mondo camaldolese e abbaziale, da una parte, e una corrente, quella tifernate, di tipo teocratico, dall'altra, desiderosa di comportamenti di taglio maggiormente politico per la gerarchia ecclesiastica, per impegnarla in una supremazia civile e territoriale oltre che religiosa.

Il Traversari mise i suoi buoni auspici per il raggiungimento di una soluzione equa e per questo suo intervento apparve come un tutore del popolo, che lo accolse con grande calore durante le sue visite ai monasteri locali.

Grazie a questo intervento la questione fu momentaneamente chiusa nel 1433 [9] con un sicuro ritorno di prestigio per l'ordine camaldolese, che in quell'occasione risolveva, con soddisfazione di tutta una comunità, una grave e lunga questione che aveva impegnato una tradizione civile e una primogenitura spirituale nel momento in cui le vicende politiche procuravano a Sansepolcro disorientamento istituzionale, economico e sociale. Il Traversari fu artefice anche di un altro gesto significativo quando, nel 1432, scelse Ugolino, abate di Sansepolcro, come membro della legazione da lui guidata, che avrebbe partecipato al Concilio di Basilea.

Dunque il mondo religioso di Sansepolcro, assieme a quello civile, ebbe da questo contatto con un personaggio tanto prestigioso come Traversari occasioni di arricchimento d'immagine importanti quanto quelle che contemporaneamente vi erano giunte ed erano procurate dalla presenza francescana e da quella agostiniana.

Pertanto, oltre all'incontro con il mondo francescano e agostiniano nella città, anche i rapporti con Traversari contribuirono, assieme a quelli con l'Osservanza, al definirsi di un'area di rinnovamento e di crescita, che necessariamente investirono e sollecitarono anche la sensibilità artistica orientandola, nel caso specifico, a scelte iconografiche ispirate a figure carismatiche del mondo religioso, in questo caso particolarmente camaldolese, ma anche alla ricerca di contributi di artisti ad esso appartenenti, come dimostra il caso di Giuliano Amidei, che lavorò al Polittico della Misericordia.

Si potrebbe dunque riconoscere al Traversari e al prestigio del suo ordine monastico la scelta di alcuni indirizzi iconografici ed artistici, cosi come alla cultura francescana dell'Osservanza, a quella agostiniana e a una tradizione civile capace di esprimersi in termini di accentuata autonomia, si devono altre sollecitazioni e contributi, che sembrano non avere nulla di occasionale, ma di essere prove di consapevolezze maturate nel costume cultuale di tutta una comunità.

Questa situazione si definì ancor meglio nei tre decenni che precedettero la metà del secolo XV, cioè nel periodo in cui Sansepolcro sembrò esser giunta al culmine di un processo evolutivo sostenuto e garantito: dall'esempio della trascorsa dominazione malatestiana; da una lunga militanza civile, diplomatica e armata in difesa e in affermazione dell'autonomia tipica di un popolo di confine esposto ad aggressioni sempre minacciate e talora tristemente realizzate; da una tradizione religiosa investita, in quegli anni, da un processo di risveglio in seguito alle infiammate parole e agli esempi dei "campioni" dell'Osservanza; dall'inizio dell'attività artistica di Piero della Francesca, che lasciò chiari segni interpretativi di queste complesse connotazioni nel Polittico della Misericordia.

Piero affida all'opera un messaggio di unità e di pace, sia esprimendo nella figura centrale e dominante della Vergine il senso di una forte sollecitazione alla concordia, all'unità e alla fratellanza dei fedeli adoranti, sia imprimendo nella monumentalità di tutta la composizione pittorica, nelle figure dei santi e dei devoti, un senso della storia che passa attraverso il magistero evangelico, sia pure in mezzo a quelle tensioni politiche che a metà Quattrocento e successivamente investirono la vita di Sansepolcro e del territorio altotiberino. Per affrontare questa situazione Sansepolcro scelse contatti costruttivi con Firenze inviando ambascerie politiche per ottenere aiuti utili a contenere e ad eliminare le contese tra le parti che i documenti amministrativi chiamavano ancora dei guelfi e dei ghibellini e a tenere in ordine la città [10]. Ne abbiamo testimonianza dalle riunioni in cui il Consiglio di Sansepolcro cercò la formula diplomatica e i giusti rappresentanti presso il governo fiorentino che fossero in grado di affrontare tale compito [11].

Tutto ciò accadeva anche secondo i caratteri di un cammino ispirato, per sua parte, agli insegnamenti dell'Osservanza: lo dimostrano in ordine le decisioni, adottate nel dicembre 1472 e nel gennaio 1473 dai Conservatori e dal Vessillifero di Giustizia, di chiamare il padre Fortunato Coppoli, francescano dell'Osservanza, affinché, assieme a sei cittadini, intervenisse per far cessare rivalità e discordie che si erano manifestate nel Borgo: i severi provvedimenti a cui si giunse tra l'aprile e il luglio1473, fecero porre termine alla pratica della fenerazione, cioè dell'usura.

Ma già nel Consiglio del 7 aprile 1469 i dodici Ottimati, i sessanta Consiglieri di Residenza, il Vessillifero di Giustizia, i Conservatori di Sansepolcro, rifacendosi ai *Capitoli* di Giacomo della Marca, avevano adottato un provvedimento contro gli ornamenti delle donne e sul costume urbano.

Per il persistere dei contrasti ideologici tra coloro che continuarono a chiamarsi "guelfi" e "ghibellini", cioè tra filo e anti fiorentini, la città si trovò a vivere un periodo certamente non facile, anche se non vi vennero a mancare responsabilità sempre maggiori nei confronti di una politica nuova del territorio dettata da Firenze. Ma soprattutto ciò accadeva in seguito a un magistero spirituale

assai diffuso tra la gente, tanto che riuscì a investire la vita a livello di comportamenti quotidiani, come dimostra la già ricordata politica di giustizia sociale adottata nei confronti dell'usura.

Il Polittico della Misericordia è da osservare nella sua interezza e da giudicare come una pagina aperta su questa storia di Sansepolcro, il luogo in cui la gente ebbe a disposizione anche un importante *Laudario* del secolo XIV [12], compilato da appartenenti alla confraternita di Santa Maria delle Laudi della Notte e forse anche da altri affiliati alla confraternita della Misericordia. Tra i venticinque componimenti, oltre che alle tematiche consuete di questo genere letterario popolare (l'Annunciazione, la Natività di Maria, le lodi di Cristo e della Madonna, la Purificazione di Maria, la Pentecoste, 1'Arcangelo Gabriele, l'Ascensione) ci riferiamo a due di particolare interesse per la nostra argomentazione: San Sebastiano e il Nome di Gesù.

Il santo, un soggetto assai diffuso nei Laudari, essendo invocato a tutela degli uomini dal pericolo della peste, fu frequentemente raffigurato in opere pittoriche a cominciare dal secolo XV: tra queste il Polittico della Misericordia di Sansepolcro, dove a San Sebastiano è destinato il primo scomparto di sinistra, forse uno dei primi eseguiti dall'artista. Questa figura, citata varie volte nel *Laudario* di Sansepolcro, rispondeva alle attese della fede popolare sulla protezione dalle punizioni del cielo: una difesa che gli uomini individuavano in Sebastiano come se fosse un cavaliere in tutela dal male. Per questo motivo si leggono nell'opera messaggi che trovano una sostanziale ragione nelle credenze diffusesi nel momento.

Così potremmo pensare anche della questione relativa alla devozione al Nome di Gesù diffusa tra i suoi seguaci da San Bernardino, pur tra le più forti reazioni di domenicani e agostiniani. La fortuna del Nome di Gesù non fu dovuta al caso, ma al dibattito che vi nacque attorno con toni tanto accesi da coinvolgere non solo uomini di chiesa, ma anche artisti e pubblici amministratori. Il *Laudario* di Sansepolcro dedica al Nome di Gesù la lauda diciottesima, che, dopo aver fatto riferimenti al valore sacrale del Nome e averlo contemplato come testimone della reale presenza del Signore di fronte all'adorante, esalta il Cristo come luce che dà beatitudine e libera dal peccato: chi desidera essere amato da Gesù deve liberarsi dalla colpa e portare il suo nome nel cuore; chi ha riposto fiducia nel Nome con vera costanza è salvato; ardente è il desiderio che Dio racchiuda il suo nome benedetto nel cuore dell'orante affinché lo renda puro e saldo nella fede. Sono questi i termini di un linguaggio che San Bernardino e l'Osservanza militante stavano diffusero in ogni luogo.

Tuttavia nel Polittico della Misericordia Piero della Francesca apparirà al di fuori dell'ambito bernardiniano poiché raffigura il santo senza il simbolo monogrammatico, con il quale tradizionalmente gli artisti lo rappresentarono nelle loro opere. Questa eccezione iconografica è comune a ben pochi altri artisti e fa pensare a una scelta fatta da Piero con motivazioni da prendere in considerazione.

Il fatto è senz'altro interessante e sollecita a indagarne le motivazioni anche perché sorprende che 1'artista non abbia tenuto in considerazione quel simbolo proprio nel momento in cui più accentuate e coinvolgenti risultavano le voci dell'Osservanza. A queste, infatti, si ispirava certamente anche la cultura testamentaria espressa da quei cittadini che disponevano lasciti per la chiesa di Santa Maria della Neve (o dell'Osservanza) e per compagnie di Flagellanti e di Francescani, oppure imponevano ai loro eredi 1'obbligo di utilizzare parte delle eredità per offerte devozionali a San Bernardino, o per andare in pellegrinaggio ad Assisi («ad veniam Sancti Francisci Assisii») e alla tomba del santo all'Aquila. Alla presenza dell'Osservanza e alla tradizione bernardiniana si riferivano anche le delibere approvate dai pubblici amministratori di Sansepolcro per stanziamenti di somme da utilizzare per un dono a Giovanni da Capestrano (il 25 settembre 1450), per far fronte alle spese del Comune per la riforma dei Capitoli cittadini secondo i consigli dati da Giacomo della Marca durante le prediche tenute da un "pergolo" appositamente costruito (27 agosto 1445), per 1'erezione di una cappella e di una statua di San Bernardino nella chiesa di San Francesco. Dunque Piero, pur avendo validi motivi per le sue scelte iconografiche, non le fece tutte sue, almeno per quanto riguarda il Nome di Gesù.

Un episodio assai significativo testimonia il legame del Capestrano con Sansepolcro: pochi mesi prima di lasciare l'Italia, il 15 agosto 1450, mentre predicava a Sansepolcro, avverti che 1'amico Alberto da Sarteano stava morendo poiché ne vide 1'anima salire al cielo: un episodio, questo, che non si esaurisce in una dimensione aneddotica, ma promuove la città ad essere scenario non solo di una frequentazione con un personaggio di alto carisma, ma anche di un evento che i due campioni dell'Osservanza (uno mentre predica, l'altro mentre scende e si purifica) vivono sacralmente come se fossero in una nuova Gerusalemme.

L'indagine sinora condotta prospetta dunque in Sansepolcro l'immagine di un centro cittadino che dalla sua storia trae codici culturalmente identificativi assai marcati e consapevolezze di sicura autonomia, tanto da porsi in una condizione di indipendenza culturale nei confronti dei più prestigiosi poli politici e culturali di un territorio nonostante la sua collocazione periferica rispetto ad altri, che, ovviamente, potevano contare su sistemi meglio organizzati nelle strutture civili e sociali. È possibile tuttavia immaginare che la committenza e gli artisti di più spiccata personalità fossero decisamente influenzati da questo contesto e lo avessero a loro volta meglio definito nella sua specificità con accenti e "segni" ancor più marcati.

Non è possibile assegnare a Piero della Francesca un'appartenenza politica essendosi egli sempre mantenuto nella condizione di intrattenere autonomamente rapporti con i Pichi e con i Graziani, due famiglie apertamente rivali come abbiamo già rilevato. I primi, essendo presenti nel priorato delle compagnie della Misericordia, commissionarono a Piero il polittico nel 1445; ciò accadeva quando i fiorentini erano a Sansepolcro da circa quattro anni e avevano trovato nei guelfi Graziani i sostenitori della loro politica. Potremmo cosi pensare che commissionando l'opera a Piero, i Pichi volessero affermare la loro ideologia e farne una specie di manifesto, pur nel rispetto della caratterizzazione religiosa del dipinto, che intendeva esaltare la madre di Cristo come protettrice degli uomini dal peccato e dai mali della vita. Con la sua rossa veste priorale la figura del Pichi si distingue a sinistra tra i confratelli colti in un atteggiamento devozionale a cui similmente, sulla destra, si associano quattro donne, una di spalle, iconograficamente assimilabile ad una Maddalena, e tre di profilo, le quali, ripetendosi in loro lo stesso volto, rappresentano probabilmente tre età della vita. Accettando l'incarico, Piero sarebbe entrato implicitamente in un gioco politico e ciò consentirebbe di supporre una sua deliberata adesione al progetto, che tuttavia non gli impediva di conservare buone relazioni anche con quelli dell'altra corrente dato l'alto valore della sua opera. In quel momento anche la rappresentazione dell'IHS avrebbe potuto significare adesione a un programma attorno al quale si era dibattuto a lungo e si stava dibattendo con toni aspri. Ricordiamo che c'era stato un atteggiamento assai critico verso San Bernardino e che i Domenicani erano persino giunti ad accusarlo non solo di rifiutare l'uso dell'immagine di Dio e di preferire a questa i segni delle lettere, ma di aderire, sia pure involontariamente, all'eresia ariana per la teorizzata separazione del divino dall'umano, cioè di Gesù da Dio, con la conseguente vanificazione del carattere sacro del papato. Tutto ciò potrebbe non essersi verificato a Sansepolcro, una città nella quale Bernardino e i suoi seguaci avevano ricevuto adesioni e apprezzamenti; tuttavia in quegli anni di transizione disattendere le obiezioni che da più parti erano mosse all'adorazione del segno monogrammatico, anche dopo la morte del grande predicatore (1444), avrebbe potuto essere rischioso in qualsiasi luogo. Ma è anche probabile che Piero abbia dovuto rispondere a una richiesta dei committenti, i quali, cambiando forse l'iniziale progetto, potrebbero avere improvvisamente chiesto che nel polittico fosse rappresentato Bernardino, soprattutto dopo la sua canonizzazione avvenuta nel 1450.

In ogni caso il polittico appare come il manifesto di una scelta equilibrata, il documento di una sapienza che attinge in profondità, alle radici di una tradizione che rifiuta improvvisazione e accoglie la novità con misura. Perciò l'ipotesi di una risposta a rinnovate attese della committenza appare la più attendibile, anche perché la scelta dell'iconografia bernardiniana cosi espressa si ripete vari anni dopo nella Pala di San Bernardino, che fu eseguita in un tempo in cui si era ormai esaurita la tensione dei contrasti sul Nome di Gesù. Cosi l'opera può trovare una sua più corretta collocazione nell'*humu*s culturale locale, soprattutto nel momento in cui in questo possiamo rilevare le più vive espressioni della religiosità di un popolo: il sacrificio di Cristo sulla Croce dà agli uomini l'unica e vera salvezza, quella che è stata annunciata dall'angelo a Maria; la Madonna misericordiosa custodisce gli uomini dal peccato e dai mali e suscita in loro devozione e purezza; i campioni della fede, (santi di carità e di sapienza) proteggono il gesto di amore della Madonna. Certamente al sentimento religioso popolare si ispirano anche le figure dei pilastri, che, sebbene non sembrino appartenere alla mano di Piero, esprimono una sensibilità di cui l'artista è partecipe. In particolare è da prendere in considerazione la figura di San Girolamo, che, come quelle analoghe delle due tavole di Berlino e di Venezia e del polittico dei Montefeltro, è rappresentata in una semplicità tipologicamente assimilabile all'Osservanza, che privilegia l'aspetto eremitico e umile di questo padre della chiesa. Nella tavola montefeltresca San Girolamo è collocato a sinistra in una triade di cui fanno parte San Bernardino (ancora una volta senza riferimenti al segno monogrammatico) e San Giovanni Battista: il gruppo

della militanza cristiana più ardente e popolare. In simmetria con questa osserviamo la triade di destra, che è costituita da figure simboleggianti le guide sapienti e capaci di illuminare e condurre all'obbedienza: Francesco d'Assisi, San Giovanni Evangelista e San Pietro Martire. Sapienza, umiltà e obbedienza fino al sacrificio di sé sono le virtù esaltate in questa tavola, che trova la sua parte più provocatoria nella veste lacera di San Gerolamo e nel suo atteggiamento di umiltà in apparente difficile accordo con la "corte celeste" in cui si sviluppa il racconto pittorico. Nel Quattrocento, da parte della cultura dell'Osservanza, avvenne un vero e proprio recupero di San Gerolamo perché il sostegno della sua presenza avrebbe facilitato la "renovatio" nella semplicità e nel rigore della rinuncia ai beni terreni e alla lettura dei classici, per arrivare, secondo quanto afferma Bernardino in una sua predica, a preferire le letture formative dei dottori santi e della scrittura sacra: «Nelle sante Scritture non v'è fuori quella scorza gentile come è nelle scritture de' poeti, ma evvi molto midollo, e ne' poeti non è nulla …». Anche in questo caso il Polittico della Misericordia, preannunciando una tematica che sarebbe ritornata nella Pala di San Bernardino, offre uno strumento di lettura di eventi e di scelte culturali di una città superando ogni tentativo di supremazia che potesse essere fatto da personaggi singoli o da gruppi ideologici.

La complessità di questa cultura civile e religiosa si confronta con la significativa esperienza vissuta a Sansepolcro, quando, come abbiamo già detto, vi fu fondato uno dei primi Monti di Pietà in Italia dietro la sollecitante spinta dell'Osservanza. II pensiero bernardiniano, attuando quasi un progetto di revisione di quello francescano e conventuale, puntava decisamente a un concreto coinvolgimento dei fedeli attraverso la chiamata a un solerte attivismo terreno e ricorrendo a una ricca casistica di esempi tratti dalla vita quotidiana. Così quello di Bernardino diventò un progetto che tendeva a valorizzare tutte le risorse umane, sia pure sotto la guida di un'autorità capace di coordinarle e orientarle alla realizzazione di fini spirituali. Per questo motivo la predicazione itinerante, entrando capillarmente nelle trame del tessuto sociale, vi suscitava rispetto verso l'autorità civile ed ecclesiastica indicandole come guide per la conquista di beni materiali comuni, da godere nella giustizia e per il raggiungimento della salvezza, sulle premesse di una filosofia che veniva dall'insegnamento dei padri: ad esempio, la diffusione del principio secondo cui il peccato non è soltanto un male dell'anima, ma anche della società, perché procura disgregazione dell'ordine; di qui – anche se non cercata – una sorta di concordanza del pensiero bernardiniano con la filosofia dei poteri cittadini e dei ceti mercantili che li sostenevano. Nella vivace situazione spirituale di Sansepolcro l'azione dell'Osservanza fu come un innesto di nuove forze spirituali e di rinnovamento. Infatti i suoi rappresentanti, entrando in questa realtà, ne fecero emergere le energie migliori creando un positivo contatto con tutti i ceti sociali, grazie alla diffusione di un più forte sentimento cristiano della vita, come dimostra il decisivo contributo dato per sanare uno dei più gravi mali del vivere quotidiano, quello dell'usura. Essi procurarono negli amministratori di Sansepolcro ferma convinzione a fondare il già ricordato Monte di Pietà nel 1466. Per la stesura del testo istitutivo gli amministratori furono guidati dal giurista Fortunato Coppoli, frate dell'Osservanza e fervido seguace dell'insegnamento di San Bernardino, il quale con il suo sostanziale contributo all'atto di fondazione, inaugurava a Sansepolcro una serie di interventi che lo avrebbero portato a fondare poi altri Monti in molti luoghi. Il prestigio del personaggio fa collocare Sansepolcro in una posizione di avanguardia garantita ancor di più dal ribadito collegamento con l'area umbra dell'Osservanza. Non sfuggirà certamente il significato di questo evento per la forte valenza ideologica che lo ispirò. Il fatto poi che esso si sia verificato entro l'ambito temporale, abbastanza ristretto, nel quale si aprirono quelli della prima fase (1458-1470) e il fatto che i primi Monti siano stati di ambito umbro-marchigiano, inducono a concludere che Sansepolcro recepì prima e meglio di altri centri i messaggi di San Bernardino e dei suoi seguaci.

[1] La presenza di un Pichi in Terra Santa è attestata da un atto notarile, un codicillo di un testamento a favore di una figlia, che Angelo Pichi fece rogare il 14 Luglio 1336 al notaio Cristoforo Fedeli di Sansepolcro, che lo seguiva a Gerusalemme: un documento che dà prova di contatti non occasionali della famiglia anche con luoghi assai lontani da Sansepolcro. Cfr. F. Polcri, *Viaggi di devozione nella Valle del Rodano e in Italia; "passagium" d'oltre mare per Gerusalemme: un'indagine nella tradizione testamentaria altotiberina dei secoli XIII-XV*, in A. Czortek-F. Polcri, *Sansepolcro e la Terra Santa*, Diocesi di Arezzo Cortona e Sansepolcro, 2006, pp. 61-91, alla p. 61. Vedremo i Pichi impegnati nel progetto di committenza del Polittico della Misericordia.

[2] Fu un male sociale, quello dell'usura, che per la sua natura ostacolò spesso e gravemente le relazioni tra i cittadini, particolarmente tra coloro che erano impegnati in attività di impresa e commerciali; un male contro il quale predicarono soprattutto i Francescani prospettando nelle loro prediche l'istituzione dei Monti di Pietà con il fine di garantire prestiti e aiuti finanziari non onerosi e vessatorii a chi si trovasse in stato di necessità. I Monti, dunque, per tali motivi e perché sollecitati dai religiosi francescani, diventarono strumenti di correttezza e di giustizia sociale essendo il loro scopo primario quello di arrestare il fenomeno dell'usura e di diffondere senso di giustizia tra gli uomini.

[3] Per gli Agostiniani e i loro rapporti con una famiglia di imprenditori di Sansepolcro (Angelo e Giovanni di Simone, mulattieri e di Giovanna) di fronte ad un progetto di committenza, cfr. F. Polcri, *Gli Agostiniani e il polittico di Piero della Francesca. Documenti di committenza*, in *Il polittico agostiniano di Piero della Francesca. Quaderno di studi e restauri del Museo Poldi Pezzoli*, a cura di A. Di lorenzo, Milano, 1996, II, pp. 73-100; F. Polcri, *Regesto dei documenti*, in *Il polittico agostiniano* … cit., pp. 143-151.

[4] I Serviti di Sansepolcro nel secolo XV, rispetto agli altri ordini, sembrano essersi tenuti in una condizione un po' distaccata dalla vita cittadina. Le loro scelte di committenza furono espresse attraverso il sostegno di un numero ristretto di famiglie impegnate soprattutto nel patrocinio di altari. Nella chiesa dei Servi fu impegnato Matteo di Giovanni, che vi lasciò un importante polittico ligneo con la scena dell'*Assunzione della Vergine e Santi*.

[5] La politica del vescovo di Città di Castello osteggiò decisamente l'autonomia di Sansepolcro, particolarmente esercitando un controllo rigoroso della chiesa locale, in modo tale che non vi si creassero i presupposti di un distacco dalla diocesi tifernate. Cfr. in ordine cronologico E. Agnoletti, *Le memorie di Sansepolcro*, Sansepolcro, 1986, p. 76; F. Polcri, *Il Volto Santo di Sansepolcro: storia di una devozione*, in *Il Volto Santo di Sansepolcro. Un grande capolavoro medievale rivelato dal restauro*, a cura di Anna M. Maetzke, Cinisello Balsamo, 1994, pp. 100-123, alla p. 116.

[6] La piccola chiesa di Santa Maria della Reglia fu demolita, ma è ben visibile nella rappresentazione di Sansepolcro in una tavola votiva di autore ignoto del primo Cinquecento esposta nel Museo Civico.

[7] Conseguentemente a questa decisione, alla nuova chiesa fu destinata un'area compresa tra l'antica via di Santa Maria (poi della Misericordia) e quella parallela, che era più a monte, ai piedi delle mura cittadine, in antico chiamata via delle Cerchie: una strada non secondaria, che scorreva parallelamente al muro della città ed avrebbe assunto una notevole importanza poiché vi si sarebbe affacciata, affiancandola con un suo lato, la chiesa destinata al servizio della Misericordia. Un segnale dell'antica struttura sacra nella via delle Cerchie è probabilmente il concio in pietra di un arco di porta con il monogramma della Misericordia conservato e ancora visibile sul lato sinistro della via. In questa chiesa Piero della Francesca eseguì un affresco, che gli fu pagato nel 1478 (cfr. Registro di dare e avere del 1478, nell'Archivio della Compagnia) e che fu visto e documentato da F. Corazzini (cfr. F. Corazzini, *Appunti storici e filologici su la Valle Tiberina Superiore*, Sansepolcro, 1874, p. 62). Anche il Polittico della Misericordia seguì questo percorso di trasferimento fino a quando non avvenne la sua collocazione finale nella chiesa nuova (quella che si affaccia nella via della Misericordia), dopo essere stato smontato e adattato nella "macchina" lignea che nella prima metà del Seicento fu eretta dai fratelli Binoni.

[8] Per il rapporto politico tra l'Alta Valle del Tevere e la Cancelleria fiorentina e per il sostegno dato da questa a Sansepolcro per conservare la sua autonomia ecclesiale, cfr. F. Polcri, *Il Volto Santo di Sansepolcro: storia di una devozione*, in *Il Volto Santo di Sansepolcro* … cit., pp. 100-120; Per la contesa tra l'abate di Sansepolcro e il vescovo di Città di Castello si veda A. Traversari, *Hodoeporicon*, a cura di V. Tamburini, con presentazione di E. Garin, Firenze, 1985.

[9] Per l'impegno di Ambrogio Traversari, padre generale dei Camaldolesi, e di Malatesta Cattani, cittadino di Sansepolcro e referendario della Curia romana in difesa dell'autonomia di Sansepolcro dal vescovo di Città di Castello, si veda la lapide, che lo ricorda, affissa sulla facciata dell'ospedale in via della Misericordia. Si veda: Traversari, *Hodoeporicon* … cit., pp. 69, 92, 104 per la visita del padre generale dei Camaldolesi Ambrogio Traversari a Sansepolcro del 1432, dove, oltre ad alcuni approfondimenti attorno alla difficile questione del rapporto tra Sansepolcro e Città di Castello, fu preparata anche la partecipazione dell'abate del Borgo al Concilio di Basilea.

[10] I due termini non ebbero, ovviamente, l'impronta e l'irruenza ideologica del passato, anche se vi si indirizzarono le correnti più decisamente schierate in città nel nome di una tradizione familiare più o meno vicina alla chiesa: i Pichi furono ghibellini, i Graziani, al contrario, guelfi.

[11] Si veda, ad esempio, ASCS (Archivio Storico Comunale Sansepolcro), filza 7, c. 160 v.

[12] Ad una spiritualità di popolo diventandone significativi e insostituibili manifesti, attingono i componimenti di un ispirato *Laudario* del secolo XIV (ma con testi anche del 1448 e 1449) compilato da appartenenti alla confraternita di Santa Maria delle Laudi della Notte e forse anche da altri affiliati alle Confraternite della Misericordia e di San Bartolomeo. I venticinque componimenti, oltre le tematiche tipiche di questo genere letterario popolare (l'Annunciazione, la Natività di Maria, le lodi di Cristo e della Madonna, la Purificazione di Maria, la Pentecoste, 1'Arcangelo Gabriele, l'Ascensione) ne trattano due di particolare interesse per la nostra argomentazione: San Sebastiano e il Nome di Gesù. Il santo, un soggetto diffuso nei Laudari, essendo invocato a tutela degli uomini dal pericolo della peste, fu frequentemente raffigurato in opere pittoriche a cominciare dal secolo XV; tra queste è il Polittico della Misericordia di Sansepolcro, dove San Sebastiano occupa il primo scomparto di sinistra, forse uno dei primi eseguiti dall'artista. Questa figura, citata varie volte nel laudario di Sansepolcro, rispondeva alle attese della fede popolare che si fondava sulla convinzione del collegamento tra epidemia e castigo. Così potremmo pensare anche della questione relativa alla devozione al Nome di Gesù, diffusa tra i credenti di San Bernardino, pur tra le più forti reazioni di domenicani e agostiniani. La fortuna del Nome di Gesù non fu dovuta al caso, ma al dibattito che vi nacque attorno con toni tanto accesi da coinvolgere non solo uomini di chiesa, ma anche artisti e pubblici amministratori. Il laudario di Sansepolcro dedica al Nome di Gesù la lauda diciottesima, che, dopo aver fatto riferimenti al valore sacrale del Nome e averlo contemplato come testimone della reale presenza del Signore di fronte all'adorante, esalta il Cristo come luce che dà beatitudine e libera dal peccato: chi desidera essere amato da Gesù deve liberarsi dalla colpa e portare il suo nome nel cuore; chi ha riposto fiducia nel Nome con vera costanza è salvato; ardente è il desiderio che Dio racchiuda il suo nome benedetto nel cuore dell'orante affinché lo renda puro e saldo nella fede.

Indagini e restauro

Piero e la storia del restauro

Marco Ciatti, Francesca Martusciello

La teoria del restauro italiana ha da tempo dimostrato che il punto di partenza del restauro stesso risiede prima di tutto nell'assegnazione del valore di opera d'arte di rilevante importanza ad un qualche manufatto prodotto dall'uomo, il momento battezzato da Brandi come il "riconoscimento" dell'opera d'arte come tale. Tale apprezzamento si è sempre verificato nella storia del rapporto tra gli uomini e le opere del passato, anche se i risultati dell'incontro con esse e del conseguente processo di conoscenza tra soggetto ed oggetto, hanno fornito nel tempo esiti diversi a seconda del contesto culturale coevo. Da Vasari sino alla nascita della concezione storica dell'Ottocento si reputava corretto conservare e tramandare al futuro solo gli esempi migliori della produzione artistica, valutati tramite un giudizio sulla loro qualità in rapporto ad un modello di bellezza ideale.

Il ruolo avuto da Piero della Francesca nella cultura artistica del Quattrocento e il precoce riconoscimento della sua importanza sin dalla storiografia rinascimentale, dalle *Vite* vasariane in poi, può dunque ben farci comprendere come le sue opere siano state quasi sempre oggetto di interesse e, conseguentemente, di provvedimenti conservativi. Essi dunque non erano solo determinati dalla necessità di perpetuare nel tempo l'uso strumentale delle opere per la loro funzione liturgico-religiosa, ma erano rivolti proprio al valore artistico che si riconosceva a Piero. Nel Novecento, poi, la forte ripresa di studi sull'artista, a partire dal fondamentale saggio di Roberto Longhi del 1927, preceduta dalla definizione del suo ruolo nel disegno generale della storia dell'arte italiana del Quattrocento compiuta da Giovan Batista Cavalcaselle (1864) e poi da Adolfo Venturi (1911), è evidentemente all'origine della forte attenzione conservativa rivolta alle sue opere [1]. Sembra quasi che ognuno di questi momenti di studio possa essere in qualche modo collegato ad un'attività di restauro. Si prenda il caso del suo più celebre ciclo di affreschi, la *Leggenda della Vera Croce* in San Francesco ad Arezzo: il primo restauro di Gaetano Bianchi, avvenuto tra il 1858 ed il 1861, era evidentemente in relazione al momento di grande impulso per la riscoperta e valorizzazione della pittura italiana medievale e quattrocentesca, necessaria per la costruzione dell'edificio complessivo della moderna storia dell'arte [2]. Anche se, in questo caso non si può parlare di una vera e propria riscoperta, come nel caso degli affreschi di Giotto della cappella Bardi compiuta dallo stesso Bianchi, in quanto le pitture aretine non erano state scialbate in precedenza, ma certo ad esse non si era prestata molta attenzione e cura, come è risultato dallo studio degli eventi connessi soprattutto con l'occupazione francese. Non abbiamo una documentazione visiva completa degli esiti del restauro del Bianchi, il quale fu compiuto seguendo l'impostazione allora prevalente del ritorno ad uno stato di completezza, secondo la metodologia del restauro di ripristino, segnato da una piena e totale unità stilistica. Alcuni frammenti di queste reintegrazioni in stile sono affiorate al di sotto dei neutri usati dai successivi restauratori durante l'ultimo restauro curato dalla locale Soprintendenza in collaborazione con l'Opificio delle Pietre Dure, per il quale purtroppo si deve ancor oggi lamentare l'assenza di una esauriente pubblicazione dei dati e dei risultati. Tale assenza è quasi incredibile se si confronta l'importanza dell'opera e la complessità dell'intervento con la quantità di pubblicazioni d'occasione oggi esistenti. Gaetano Bianchi può essere considerato uno dei veri fondatori della scuola fiorentina di restauro delle pitture murali. Infatti, a differenza del pratese Antonio Marini, che interveniva quasi solo esclusivamente con il pennello secondo i criteri del più devoto purismo, e che sicuramente tanti rilevanti incarichi ebbe nella Firenze degli inizi degli anni quaranta dell'Ottocento grazie

al sostegno del letterato cattolico Cesare Guasti, ideologo del neo-guelfismo del tempo, il Bianchi aveva competenze tecniche di tutto riguardo ed un'abilità superiore anche nell'imitare lo stile delle pitture antiche. La tradizionale preferenza della cultura del restauro fiorentina del tempo per la tecnica dello stacco invece dello strappo del solo colore, propagandato dal Secco-Suardo con il corso del 1864 che aveva però avuto l'incidente del non del tutto riuscito intervento sulle *Tentazioni di Sant'Antonio* del Bronzino della Badia fiorentina, si era rafforzata ed aveva trovato nella tecnica del Bianchi che prevedeva l'uso di un supporto rigido, ma leggero, a base di un incannicciato ricoperto di gesso, una rinnovata possibilità di applicazione. Così se nel cantiere del Duomo fiorentino del Baccani ci si era dovuti rivolgere all'emiliano Giovanni Rizzoli per il distacco tramite lo strappo dei due monumenti ai condottieri della repubblica fiorentina di Paolo Uccello e Andrea del Castagno per le loro esuberanti dimensioni, il Bianchi era riuscito ad impiegare lo stacco in un solo pezzo sulla *Trinità* di Masaccio durante il cantiere di rinnovamento neo-gotico di Santa Maria Novella. Quando Leonetto Tintori eseguì un restauro nel quale furono espunti i rifacimenti ottocenteschi dalle pitture di Giotto nella cappella Bardi di Santa Croce, per nostra fortuna il restauratore moderno volle gareggiare in abilità con quello antico. Così, le parti aggiunte di grandi dimensioni non furono demolite, ma strappate e conservate su di un nuovo supporto. Ancor oggi visibili, esse ci mostrano la notevole abilità di imitare lo stile giottesco da parte del Bianchi, il quale, ricordiamo, era anche riuscito a far credere originale la figura di San Ludovico di Tolosa da lui completamente inventata nientemeno che a John Ruskin in visita a Firenze, che la descrisse con molta enfasi nelle sue *Mattinate fiorentine*, nonostante conoscesse la pagina del Cavalcaselle che la denunciava come del tutto frutto del restauro.

Il successivo restauro sulla *Leggenda della Vera Croce* venne eseguito da Domenico Fiscali, per il quale si rimanda allo studio del tutto esauriente compiuto da Simona Rinaldi: fu eseguito con il parziale impiego dei neutri intonati già promossi da Cavalcaselle con le sue celebri circolari sui restauri, ed in particolare quella sulle pitture murali del 1879, il cui rigore filologico era stato in parte ammorbidito dalle successive presenze nella Direzione Generale al Ministero di Adolfo Venturi e Corrado Ricci [3]. L'eccessiva fiducia nei nuovi materiali, in questo caso le malte cementizie, e una certa sbrigativa applicazione pratica, che sembra essere talora il marchio di fabbrica dei Fiscali, hanno posto le basi per le negative considerazioni sulla parte tecnica di questo intervento, che provocherà a sua volta nuovi guasti. La sua disinvolta, ma esperta operatività manuale è ravvisabile nei lacerti distaccati e ricollocati in varie zone della pittura, dove era impossibile pensare ad un semplice consolidamento. Tuttavia la celebrità di Domenico Fiscali e la sua presunta competenza sull'artista fecero sì che la sua azione si fosse estesa subito prima e subito dopo il ciclo di San Francesco ad altre due opere del pittore: la *Santa Maria Maddalena* del Duomo di Arezzo, nel 1914 e la *Resurrezione* del Museo Civico di Sansepolcro nel 1916. Quest'ultimo intervento fu compiuto per riparare ai danni di un terremoto e veniva a seguire forse un antico distacco a massello subito dalla pittura per la necessità di cambiarne la collocazione, come sembrano indicare alcune fonti (ma la questione è ancora oggetto di studio e ricerca).

Di quest'ultimo intervento purtroppo, così come della successiva pulitura di Leonetto Tintori del 1951-52, non si hanno notizie dettagliate.

Sempre lo stesso Domenico Fiscali nel 1910-11 era intervenuto sulla *Madonna del Parto*, quando ancora si trovava nell'originale collocazione della cappella del Cimitero (sia pure dopo radicali modifiche architettoniche e strutturali), seguita da un ulteriore consolidamento al termine dei successivi impegni pierfrancescani, nel 1917 a seguito dei danni prodotti dal citato evento sismico, che provocò anche il temporaneo trasferimento dell'affresco nella Pinacoteca Civica di Sansepolcro, iniziando così le numerose peregrinazioni del dipinto, davvero in cerca, da allora sino ad oggi, di una sistemazione adeguata [4].

Domenico Fiscali aveva ereditato dal padre Filippo una delle principali botteghe di restauro dell'Italia unita. Filippo era stato uno dei restauratori di fiducia del Cavalcaselle, uno dei suoi operatori più fidati e disponibile a lunghe e faticose trasferte in giro per l'Italia. Nella sua lotta contro le Accademie e i restauri "artistici", aveva trovato in Filippo l'operatore tecnico abile che cercava, in grado di realizzare, come negli affreschi di Benozzo a Montefalco, anche quel nuovo tipo di integrazioni a neutro intonato, assolutamente non ricostruttive di una forma, secondo quanto prescritto nella sua circolare del 1879 [5]. La minore vicinanza di Domenico al Cavalcaselle l'aveva poi salvato dalla fase successiva in cui Filippo, del tutto inviso a Venturi e ad altri, cadde nettamente in disgrazia.

La stima di una serie di esponenti del Ministero e della Soprintendenza fiorentina, come soprattutto l'attivissimo Guido Carocci, per la sua abilità e flessibilità, gli consentì di ricevere nei primi decenni del secolo numerosi incarichi, alcuni dei quali sui casi più importanti di conservazione allora esistenti come, per esempio, le pitture di Paolo Uccello nel chiostro Verde di Santa Maria Novella e alcuni affreschi di Benozzo nel Camposanto pisano, uno dei costanti problemi di conservazione dell'era moderna.

Un'altra importante fase di attenzione alle esigenze conservative dei dipinti di Piero si ebbe nel dopoguerra, soprattutto negli anni cinquanta. Nel lasso intermedio di tempo la cultura italiana del restauro aveva compiuto grandi passi in avanti sotto ogni punto di vista: l'impostazione teorica, le metodiche tecniche e l'organizzazione. In particolare la nascita dell'Istituto Centrale del Restauro nel 1939 e la successiva opera di Cesare Brandi e dei suoi collaboratori portarono il restauro ad un livello molto più alto di consapevolezza e di qualità. Nel 1954 furono pubblicati sia sul «Bollettino dell'I.C.R.», sia, con una parte della documentazione fotografica prodotta, nel «Bollettino d'Arte» i risultati dei restauri eseguiti sulla *Flagellazione* e sulla *Madonna di Senigallia* della Galleria Nazionale di Urbino, e sul Polittico di Sant'Antonio della Galleria Nazionale dell'Umbria di Perugia [6]. È lo stesso direttore Brandi che ci racconta le principali problematiche e la metodologia seguita nei lavori. La *Flagellazione* presentava un grosso problema nel supporto ligneo composto da due tavole la cui indebolita giunzione era stata rinforzata con delle cambre a farfalla che, successivamente al loro incurvamento, avevano ricevuto delle traverse in ferro. L'insieme di tali provvedimenti, come è oggi ben noto, aveva innescato una serie di tensioni che avevano provocato due spaccature in corrispondenza della base delle code di rondine. L'intervento sul supporto può bene rappresentare l'evoluzione da una concezione tradizionale ad una moderna in tale settore, nonché la dimostrazione di come anche l'apparentemente oggettiva valutazione del degrado di un'opera è invece fortemente condizionata dal coevo contesto culturale. Legata al passato è infatti la valutazione, di tipo estetico e non tecnico, per cui la deformazione di una tavola era considerata un difetto, un danno al quale il restauro doveva cercare di porre rimedio. Ed esso consistette nel raddrizzamento per mezzo di una serie di tagli compiuti nella stessa direzione dell'andamento delle fibre nei quali furono inserite delle "sottilissime strisce cuneiformi di rovere di Slavonia". Rivolta al futuro fu invece la consapevolezza della necessità di una maggiore conoscenza del comportamento del legno, fin dall'analisi delle sue componenti anatomiche, conseguita prima grazie alla consulenza di esperti scientifici del settore e poi con una collaborazione internazionale offerta dall'ICOM. Le nuove traverse di tipo scorrevole furono eseguite dapprima in rovere di Slavonia, sostituite un anno dopo dal nuovo sistema nel frattempo messo a punto dall'Istituto, con l'impiego di scorrevoli metallici in duralluminio ancorati con ponticelli mobili di metallo. I risultati di questo intenso lavoro di studio e di sperimentazione confluì nel 1956 nel celebre articolo di Roberto Carità, dal quale è partita la moderna pratica in questo settore [7]. Per quanto concerne la fase di reintegrazione delle lacune, il restauro della *Flagellazione* ci fornisce uno dei migliori esempi delle possibilità del metodo basato su di un tratteggio sempre verticale che qui, con una esecuzione assai fine, bene in rapporto con la preziosità e le ridotte dimensioni della figurazione, interviene sia in maniera ricostruttiva delle forme sia in modo non ricostruttivo, come sola intonazione tonale. Tale tecnica, sorta come è noto dall'esigenza di ricomporre i frammenti degli affreschi di Lorenzo da Viterbo nella chiesa di Santa Maria della Verità di Viterbo colpiti dal bombardamento, ci mostra qui la sua flessibilità applicativa. Appare evidente, anche se Brandi non volle mai dedicare un supplementare approfondimento teorico rispetto a quello che aveva scritto nella sua *Teoria* [8] che peraltro non era ancora stata edita in volume ed esisteva parzialmente solo negli articoli apparsi nella rivista dell'Istituto, la necessità di poter disporre non di una, ma di due tecniche di intervento: ricostruttiva o meno delle forme a seconda delle dimensioni e del significato della lacuna. Solo Umberto Baldini si applicherà a questo lavoro partendo sempre, sull'esempio di Brandi, dall'analisi del "peso" della lacuna, mentre meno consistenti su tale punto sono state le successive considerazioni di Paul Philippot.

A proposito ancora dei supporti lignei, argomento sul quale l'intervento sulla *Flagellazione* consentì dunque un importante passo in avanti della ricerca, si deve precisare che da allora in poi l'elaborazione di più funzionali tecniche di intervento e di controllo è andata di pari passo con una sempre maggiore conoscenza delle antiche tecniche di realizzazione. In questo senso, così come è accaduto peraltro per molti altri temi, l'attività moderna del Laboratorio della

Fortezza dell'Opificio si è direttamente connesso con le geniali intuizioni dei colleghi dell'Istituto Centrale nei suoi "anni d'oro". Una lunga opera di ricerca e di approfondimento portò così nel 1999 alla pubblicazione di un apposito volume dedicato alla tecnica ed alla conservazione dei supporti lignei dei dipinti [9].

In questo contesto di grande interesse fu lo studio di un'altra importante opera di Piero, la Pala di San Bernardino. Essa rivelò una originale tecnica di ancoraggio non rigido delle traverse, ottenuto per mezzo di perni oscillanti che passavano le traverse e si ancoravano ad un anellino che fuoriusciva sul retro della tavola, in realtà un ferro a forma di omega maiuscola, inserito nelle tavole nel punto della loro giunzione. L'ampliamento della ricerca poté dimostrare che questo sistema, del quale in quest'opera sono conservati solo i ferri interni, era presente in una serie di opere provenienti dalla committenza della corte urbinate, tanto da poterlo considerare come caratteristico di una qualche bottega locale di legnaiolo. Analoghi sistemi, in alcuni casi del tutto completi sono stati infatti rinvenuti sul retro di varie tavole della serie degli *Uomini illustri* dello Studiolo di Federico (Parigi, Museo del Louvre), nonché sulle due *Muse* attribuite a Giusto di Gand dello Studiolo di Gubbio, oggi conservate alla National Gallery di Londra. Questo interessante sistema che rappresentava un superamento del collegamento rigido ottenibile con la tradizionale inchiodatura, si basava probabilmente sulla conoscenza di precedenti esperienze fiorentine degli anni trenta e quaranta, come quelle rinvenibili nella Pala di Annalena e nella Pala di San Marco del Beato Angelico, che presentano un apparato con analoghe modalità di funzionamento, ma con una diversa soluzione tecnica [10].

La *Madonna di Senigallia* presentò alcuni interessanti aspetti per lo studio della tecnica artistica, un campo di approfondimento sempre più importante per il restauro, tanto che Brandi aveva pochi anni prima coniato, a proposito della *Pietà* di Sebastiano di Viterbo, una delle sue più interessanti massime, secondo la quale: «La tecnica usata da Sebastiano del Piombo racchiudeva dunque il segreto del restauro delle sue opere» [11]. In questo caso diversi erano gli indizi per un rapporto tra Piero e la tecnica della pittura fiamminga, a cominciare dal sottile supporto in noce, che comportò un difficile intervento per ottenere il suo raddrizzamento, per proseguire con l'estrema sottigliezza rilevata negli strati pittorici, segnati poi da una marcata crettatura dovuta forse ad un ancora imperfetto impiego del legante oleoso, usato forse in quantità eccessiva, problema analogo a quello presente in alcune delle tavole del Polittico della Misericordia di Sansepolcro [12].

La pulitura, in rapporto alle diversità esistenti all'interno delle varie parti della complessa opera ed ai precedenti trattamenti di patinatura, era invece al centro del commento sul restauro del Polittico di Sant'Antonio di Perugia. Poche parole, ma dense e capaci di dare conto di una situazione difficile e dalla non agevole soluzione, che solo una mente lucida come quella di Brandi poteva così mirabilmente analizzare ed affrontare. Il successivo intervento del 1993 si trovò infatti a dover fare i conti con queste scelte e a dover faticosamente dimostrare la possibilità e l'opportunità di un più avanzato livello di pulitura [13].

Il Polittico della Misericordia del Museo Civico di Sansepolcro fu affrontato in anni successivi e non era ancora stato concluso quando nel 1961 Brandi lasciò la direzione dell'I.C.R., affidata a Pasquale Rotondi. È significativo notare che nel "verbale di trasmissione delle consegne d'ufficio tra il prof. Cesare Brandi e il prof. Pasquale Rotondi" il polittico risulta presente nei laboratori con una data di arrivo del 20 giugno del 1960. Ancora più interessante è che l'elenco delle opere presenti nei laboratori era davvero notevole per estensione (31 opere) e per importanza, con autori come Pordenone, Lorenzo da Viterbo, Garofano, Matteo di Giovanni, Piero della Francesca, Franciabigio, Ambrogio Lorenzetti, Antonello da Messina, Coppo di Marcovaldo e così via [14]. Questo dato non fa che rafforzare una considerazione che più volte si è avuto modo di trattare in relazione alle modalità di gestione di un Istituto di restauro, e cioè l'assoluta centralità della parte operativa. È fondamentale confrontarsi con le opere, ricevere da esse sollecitazioni e richieste che ci spingono a migliorare il nostro modo di intervenire, a sviluppare ricerche ben finalizzate che ci consentono di avere poi una positiva ricaduta nei vari settori della valorizzazione, tramite le pubblicazioni e le iniziative espositive, e della didattica, fornendo agli allievi insegnamenti costantemente aggiornati. Chiudersi in una presunta torre d'avorio discutendo astrattamente di restauro inaridisce e rende inutile il nostro lavoro, mentre solo confrontarsi con i problemi reali con il massimo impegno può consentirci di migliorare. Del restauro del Polittico della Misericordia abbiamo delle informazioni solo in un volume sull'artista pubblicato nel 1991 [15]. È

noto che le varie parti del polittico, già smembrato in epoca antica, erano state inserite in una monumentale macchina barocca in legno intagliato e dorato. La novità più sorprendente del restauro compiuto dall'I.C.R. fu forse rappresentata proprio dalla presentazione dell'opera priva delle parti originarie della carpenteria perdute (cornici, pilastri e così via), lasciando in vista il legno nudo, con le ante che si stagliano sopra semplici pannelli di color grezzo. Una presentazione che non concedeva nulla al gusto tradizionale delle ricostruzioni e che, invece, si imparentava bene con quello di quegli anni sessanta, dal campo dell'arte contemporanea con i materiali grezzi protagonisti, come in Burri, a quello degli arredi domestici, con i geometrici e privi di decorazione mobili scandinavi.

Nel frattempo Leonetto Tintori, imposto dalla soprintendenza fiorentina a scapito di Mauro Pelliccioli, proposto invece da Roberto Longhi, era stato il protagonista del terzo restauro storicamente documentato della *Leggenda della Vera Croce* ad Arezzo. Con la sua consueta abilità, riuscì a mediare tra le esigenze filologiche e il gusto degli storici dell'arte, consegnandoci le immagini sulle quali molti hanno studiato il grande artista borghigiano, contrassegnato da una equilibrata pulitura e dalle grandi lacune trattate con un neutro detto in gergo "spugnato", che tanta fortuna ha poi avuto nel campo del restauro delle pitture murali. Dal punto di vista tecnico, molti problemi di adesione furono risolti con il largo impiego delle resine sintetiche, che erano da poco arrivate in Italia dagli Stati Uniti e che dunque avevano il fascino delle novità provenienti da un paese più evoluto dal punto di vista scientifico. Come spesso succede nel mondo del restauro l'impiego di un prodotto non è sempre dovuto ad una attenta e critica valutazione delle sue caratteristiche e capacità in senso positivo e negativo, ma ad un fenomeno di adeguamento ad una nuova tendenza di moda. Le resine furono allora ritenute una sorta di toccasana per qualunque tipo di problema, e perciò molto ben accettate dai restauratori ai quali semplificava il lavoro, evitando loro di dover inventare complesse soluzioni per ogni caso specifico di conservazione, consentendo inoltre di ricevere un certo vantaggio di immagine dall'autorevolezza della provenienza americana. I problemi provocati nel tempo dalle resine, nelle pitture di Piero come in molti altri casi, sia di tipo strutturale sia di tipo estetico per il loro ingiallimento, sono stati successivamente alla base di numerosi nuovi interventi. Certo la figura di Tintori era per i suoi tempi assolutamente di grande rilievo per intelligenza tecnica e per sensibilità, ma è pur sempre un errore, cosa che qualcuno si ostina ancora a fare, non considerare la sua opera in senso storico, anzi assolutizzandola come un modello ideale di restauro. Così facendo si fa un torto soprattutto alle sue grandi doti tecniche ed umane che gli consentirebbero oggi di saper adoprare al meglio i nuovi materiali e le innovative tecnologie ora disponibili, non certo di fossilizzarsi su quelle in voga negli anni cinquanta.

Come si vede anche in questo sintetico *excursus* sui restauri compiuti alle opere di Piero, ogni periodo è stato sinceramente convinto di riservare a tali importanti opere il miglior trattamento possibile: ciò deve insegnarci a considerare con il beneficio del dubbio, e con la sicurezza della necessità di un continuo miglioramento, anche le nostre tecniche attuali d'intervento, delle quali non dobbiamo mai essere totalmente soddisfatti.

[1] I riferimenti sono ovviamente a R. Longhi, *Piero della Francesca*, I ed. Firenze, 1927 (con aggiunte fino al 1962), II ed. Firenze, 1963; G.B. Cavalcaselle-J.A. Crowe, *History of Painting in Italy*, London, 1864; A. Venturi, *Storia dell'Arte*, Milano, 1911, VII, I, pp. 434-486.

[2] Per tutti i riferimenti alla generale storia del restauro si vedano: A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, II ed. Milano, 1988, e M. Ciatti, *Appunti per un manuale di storia e di teoria del restauro. Dispense per gli studenti*, con la collaborazione di F. Martusciello, Firenze, 2009.

[3] Su Filippo e Domenico Fiscali si veda S. Rinaldi, *I Fiscali. Riparatori di dipinti. Vicende e concezioni del restauro tra Ottocento e Novecento*, Roma, 1998; sull'intervento agli affreschi di San Francesco si vedano la sua stessa relazione D. Fiscali, *Relazione sulle riparazioni ai dipinti murali di Pier della Francesca nel coro di S. Francesco in Arezzo*, in «Cronaca di Belle Arti», IV (1917), pp. 11-13, supplemento al «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», 11 (1917); e il riepilogo dei fatti storici compiuto da G. Centauro, *Dipinti murali di Piero della Francesca. La basilica di S. Francesco ad Arezzo: indagine su sette secoli*, Milano, 1990, e G. Centauro, *Ricerca storica*, in *Un progetto per Piero della Francesca*, Firenze, 1989, pp. 79-152.

[4] Per la documentazione d'archivio si veda G. Centauro, *La Madonna del Parto: le vicende storiche e i restauri precedenti, Appendice documentaria*, in *Piero della Francesca. La Madonna del Parto. Restauro e iconografia*, catalogo della mostra (Monterchi, 10 luglio-31 ottobre 1993), Venezia, 1993, pp. 41-56, 100.

[5] Si tratta della circolare n. 508 bis del 30 gennaio 1879, *Norme pei lavori di restauro dei dipinti a fresco*, in cui si afferma al punto VI: «Stender poi sul nuovo intonaco una tinta neutra addicevole per coprire il bianco del cemento onde sarebbe troppo offeso l'occhio del riguardante» ed all'VIII: «Non fare pur il minimo ritocco di pennello sul dipinto».

[6] C. Brandi, *Restauri a Piero della Francesca*, pubblicato sia sul «Bollettino d'Arte», 3 (1954), pp. 241-258, e, senza le fotografie, in «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro», 17-18 (1954), pp. 1-11.

[7] R. Carità, *Pratica della parchettatura*, in «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro», 27-28 (1956), pp. 101-131. Sulla situazione del tempo nel campo del restauro dei supporti lignei si veda M. Ciatti, *Dipinti su tavola: riflessioni sulla storia della produzione e della conservazione dei supporti*, in *Dipinti su tavola. La tecnica e la conservazione dei supporti,* a cura di M. Ciatti-C. Castelli-A. Santacesaria, Firenze, 1999, pp. 11-28.

[8] C. Brandi, *Teoria del restauro*, Torino, 1977.

[9] *Dipinti su tavola: la tecnica e la conservazione dei supporti*, a cura di M. Ciatti-C. Castelli-A. Santacesaria, Firenze, 1999.

[10] C. Castelli, *Tecniche di costruzione dei supporti lignei dipinti*, in *Dipinti su tavola* … cit., pp. 59-98, ed in particolare le pp. 90-91.

[11] C. Brandi, *The Restoration of the Pietà of Sebastiano del Piombo / La restauration de la Pietà de Sèbastien del Piombo*, in *The Care of Paintings / Le tritement des peintures*, Unesco, 1951, pp. 91-103; apparso anche in «Museum», III (1950), pp. 207-209.

[12] Su questo tema si veda R. Bellucci-C. Frosinini, *Piero della Francesca's process: panel painting technique*, in *Painting Techniques. History, Materials and Studio Practice*, I.I.C. Dublin Congress (7-11 September 1998), ed. by A. Roy-P. Smith, London, 1998, pp. 89-93.

[13] Si veda *Piero della Francesca. Il polittico di Sant'Antonio*, a cura di V. Garibaldi, Perugia, 1993.

[14] C. Bon Valsassina, *Restauro made in Italy*, Milano, 2006, doc. 8, pp. 217-218.

[15] C. Bertelli, *Piero della Francesca: la forza divina della pittura*, Milano, 1991, p. 174. L'intervento fu compiuto da Aldo Angelici e Nerina Neri.

Il Polittico della Misericordia: note tecniche al restauro dell'Istituto Centrale per il Restauro

Beatrice Provinciali

L'intervento sul Polittico della Misericordia si svolge alla fine degli anni cinquanta dopo gli importanti restauri di tre dipinti di Piero della Francesca, affidati all'Istituto Centrale del Restauro, la *Flagellazione* e la *Madonna di Senigallia* della Galleria Nazionale delle Marche nel Palazzo Ducale di Urbino, e la *Madonna col Bambino e Santi* della Galleria Nazionale Umbra. I trattamenti eseguiti su queste opere sono descritti in modo molto approfondito da Cesare Brandi, fondatore dell'Istituto Centrale per il Restauro, e diventano precisi resoconti della metodologia e della prassi operativa dell'Istituto da lui diretto [1].

Il restauro del Polittico della Misericordia è realizzato qualche anno dopo quello dei suddetti dipinti: la relativa documentazione, conservata nell'Archivio storico dell'ISCR, inizia nel giugno del 1959 col carteggio tra Cesare Brandi e Ugo Procacci, allora Soprintendente ai Monumenti di Firenze, e si conclude il 14 maggio 1964 con la riconsegna dell'opera a Sansepolcro. La restituzione dell'opera avviene in occasione della riapertura della sala della Pinacoteca dedicata a Piero della Francesca [2], quando a Cesare Brandi subentra un nuovo direttore.

La corrispondenza tra Brandi e Procacci testimonia delle aspettative e dell'importanza di un restauro che si rivela piuttosto complesso. Anche la lettera del 1 ottobre 1960, indirizzata a Roberto Longhi, in cui Brandi rinnova all'illustre studioso l'invito a vedere il restauro del polittico, sul quale erano stati eseguiti il consolidamento del colore e alcune prove di pulitura, indica tali complessità. Una delle maggiori difficoltà evidenziate da Brandi è il consolidamento della pellicola pittorica interessata da «una screpolatura allargata e scodellata» che implica la difficile scelta di un idoneo adesivo.

In una lettera del successivo 18 gennaio 1961, Brandi informa Longhi che «la pulitura riesce stupendamente, rivelando i colori più pierfrancescani che mai, malgrado qua e là la diminuzione subita per i vecchi restauri; ma specialmente impressionanti sono le figure piccole delle cimose, che sono emerse fresche e intatte dal sudicio e dalle vernici bruciate che le coprivano».

Mentre l'intervento è in corso, cambia la direzione dell'ICR affidata nel 1961 a Pasquale Rotondi e poco dopo si avvicendano anche gli Ispettori Storici dell'Arte coinvolti nella direzione dei lavori che passa da Carlo Bertelli – in Istituto fino al 1962 – a Giovanni Urbani, al quale Rotondi aveva affidato la direzione dei restauri delle opere dal Trecento in poi [3].

Nel 1967 l'interruzione della pubblicazione del «Bollettino», sul quale si rendevano noti i restauri più significativi dell'ICR, impedisce purtroppo un analogo resoconto del restauro del polittico, la cui conoscenza si può ora affidare alla sola documentazione d'archivio e alle immagini delle varie fasi operative dell'intervento.

Una *Relazione tecnica* e un *Preventivo di spesa per il restauro* [4] danno conto di alcuni elementi sui quali è possibile formulare osservazioni che riguardano la tecnica esecutiva, lo stato di conservazione dell'opera, i provvedimenti che si intendono adottare e le indagini scientifiche necessarie alla conoscenza della tecnica e alla definizione dei trattamenti ritenuti più idonei

1. Tecnica esecutiva

Brandi fa riferimento all'uso di una tecnica mista – tempera all'uovo e olio – il cui impiego sperimentale sarebbe stato tentato da Piero della Francesca per la prima volta in quest'opera, ne deriverebbero «alcune imperfezioni sul manto (azzurro) della devota in primo piano nel pannello centrale». Alcuni anni prima lo stesso Brandi aveva descritto un analogo caso di restringimento del colore nel risvolto azzurro (lapislazzuli) del manto della *Madonna di Senigallia* [5].

Le imperfezioni di cui scrive sono i così detti cretti *prematuri* o da *ritiro*, interessano solo lo strato di colore, non la preparazione, e non sono perciò da confondersi con le alterazioni da bruciature rilevate da Brandi sul lato destro del Polittico della Misericordia. Aggiungiamo che i cretti prematuri si vedono anche in altre zone della stessa opera, ad esempio in presenza di lacche.

Nel manto della devota il cretto appare molto largo nella parti in ombra, più piccolo in quelle più chiare dove presumibilmente all'azzurro è mescolato il bianco.

2. Stato di conservazione

Sono evidenti varie puliture, ritocchi, sollevamenti. Nella parte destra del dipinto, la vernice e il colore presentano gli effetti di una bruciatura.

3. Proposte per il restauro

Sul dipinto: «saldatura e fissatura» della pellicola pittorica, pulitura. La pulitura deve essere ponderata attentamente, stanti le diverse condizioni tra la parte sinistra del dipinto e la destra dove, «per effetto di una violenta fonte di calore da identificare, il colore – e non soltanto la vernice – risulta cotta dal fuoco».

Sul supporto: «disinfestazione con prodotti chimici»; consolidamento; parchettatura.

Nel preventivo si danno le caratteristiche generali della parchettatura, cosa possibile grazie all'esperienza maturata in quegli anni, era in Istituto dal 1954, l'Ispettore Storico dell'Arte Roberto Carità, il cui nome è legato alla progettazione e all'elaborazione dei nuovi sistemi di strutture di sostegno per dipinti su tela e tavola realizzati in quel periodo all'ICR (6)

4. Indagini e documentazione fotografica

Macro e microfotografie; cromatografie; analisi di laboratorio; radiografie, in particolare della predella e delle cornici laterali di cui Brandi non ritiene autore il Maestro aretino.

Scopo delle indagini, scrive Brandi nella relazione tecnica, è quello di «… accertare il procedimento tecnico seguito, sia per risolvere un problema scientifico di somma importanza per lo studio della pittura e della tecnica (che è appunto tra le finalità dell'Istituto), sia per definire i metodi per la pulitura e il consolidamento dei colori».

In considerazione della grande delicatezza dell'intervento, l'Istituto affida il restauro dell'opera a tecnici interni di grande esperienza che appartengono alla prima generazione di ex allievi diplomati alla scuola dell'ICR [7], Nerina Neri nel 1946 e Aldo Angelini nel 1949 e che, al

1. Polittico della Misericordia prima del restauro

loro attivo, hanno la partecipazione ai restauri della *Flagellazione* e del Polittico di Sant'Antonio di Perugia.

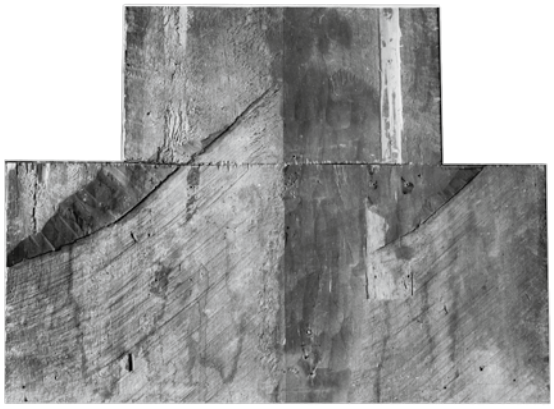
Sono restauratori di grande capacità, ancora legati a materiali di restauro più tradizionali rispetto a quelli che proprio in quegli anni si cominciano a diffondere ed usare in Istituto [8].

Il loro intervento è documentato da una relazione descrittiva dello stato di conservazione e delle operazioni di restauro eseguite dopo aver provveduto alla separazione delle parti del polittico, «arbitrariamente ricomposto in passato» (**fig. 1**).

Nella loro relazione tecnica i due restauratori rilevano la presenza di un annerimento e l'offuscamento di una patina a base di colla, di ridipinture e di parti velate; pongono attenzione soprattutto sulla craquelure della parte destra del polittico – già evidenziata da Brandi come soggetta a una bruciatura – che si presenta sollevata «falsando e frammentando l'aspetto della superficie pittorica».

Per l'operazione di fissatura del colore e della preparazione, i restauratori sostengono di aver fatto le prime prove su una parte marginale del dipinto che non presenta materia pittorica e, dallo stesso pittore, limitata alla sola preparazione; rinunciano al così detto "sistema Belga" che il restauratore Albert Philippot aveva impiegato nel famoso restauro dell'*Agnello Mistico* di Van Eick e che in Istituto, sulla base di quella esperienza è adottato nel consolidamento di dipinti fiamminghi [9].

L'adesivo Philippot, costituito da una mescolanza di cera, resina ed essenza di spigo, deve essere applicato a caldo mediante l'uso di raggi infrarossi. I due restauratori, nel timore di alterare il tono del



2. Retro della pala centrale e cuspide del Polittico della Misericordia prima del restauro

colore, scelgono invece di adoperare un adesivo proteico a base di colla di coniglio, facendolo penetrare negli strati pittorici con una miscela a base di essenza di petrolio rettificato e trementina veneta nella percentuale del 10%; la parte da spianare è scaldata ad una temperatura di 30°C.

Il procedimento adottato dall'ICR in quella occasione, suggerisce che si sia addivenuti ad una sorta di compromesso tra materiali tradizionali italiani, le colle, e il metodo belga, miscela trementina veneta-etere di petrolio. La miscela suddetta, ad una concentrazione diversa (20% di trementina veneta) è usata per il fissaggio dei sollevamenti della sola pellicola pittorica: l'esperta restauratrice Gabriella Serangeli, allora giovane allieva, ricorda la Neri insegnarle questa tecnica di fissatura.

In una delle due lettere a Longhi, Brandi scrive che la soluzione trovata sembra quella ottimale e verrà adottata per il consolidamento dell'intero polittico.

Nella pulitura della Crocifissione, così come nel resto del polittico, si esclude l'impiego di solventi allo stato liquido per evitare che questi possano penetrare in profondità e si adopera lo stearato puro (stearato d'ammonio) – usato all'ICR negli anni 1955-56 anche con l'aggiunta di solventi o basi – con cui vengono asportate sostanze non originali sovrapposte nel tempo al dipinto.

La pulitura è completata con dimetilformammide, miscelata in acetato di amile, solvente [10] da qualche anno in uso e messo a punto nella pulitura della *Maestà* di Duccio [11].

Nella reintegrazione, per porre rimedio ai danni di vecchie puliture, i restauratori eseguono un attento lavoro di "livellatura" (velatura) della patina originale. La reintegrazione delle lacune è eseguita con «il solito sistema in uso presso l'Istituto» ovvero il "tratteggio ad acquerello" messo a punto da Brandi molti anni prima.

La documentazione di archivio ICR mostra in sequenza le seguenti fasi del restauro: le riprese UV ed RX; la tavola centrale e quelle laterali con i problemi di cui si è parlato in precedenza; la Crocefissione – molto più danneggiata del resto – coperta da una patina grigia sotto la quale appaiono ridipinture e danni prodotti da una drastica pulitura e pesanti ritocchi che alterano i volti della Madonna e di San Giovanni; i laterali del polittico – non considerati opera di Piero – e ricoperti da «un denso strato di vernici e di sporco»; la cimasa dove le piccole figure «emerse fresche e intatte dal sudicio e dalle vernici bruciate che le coprivano» suscitano l'entusiasmo di Brandi; le cinque tavole della predella: tutte meno quella centrale, erano state allungate sui lati, nell'intervento si rimuovono le parti false e l'"ammanitura" (preparazione) rifatta, lasciando come era di regola, un tassello campione.

Sul retro, la vecchia parchettatura a traverse in legno scorrevoli su gattelli alternati, è sostituita da una struttura di tubolari in ferro zincato che scorrono entro ponticelli in alluminio avvitati su appoggi in legno.

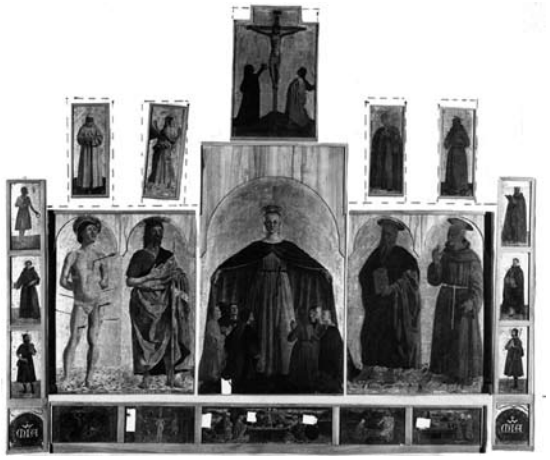
Della nuova parchettatura che funziona ad attrito radente tra i due metalli ferro-alluminio non esistono foto d'archivio all'ICR, esiste tuttavia una foto della struttura eseguita recentemente dalla Soprintendenza di Arezzo.

Tra le osservazioni della Neri e dell'Angelini, una riguarda lo strato grigio osservato a diretto contatto della tavola. Tale strato si rivela alle analisi essere colla e le sezioni stratigrafiche – fatte per avere la certezza che fosse effettivamente la prima mano di colla data come preparazione per l'ammanitura – sembrano confermarlo [12].

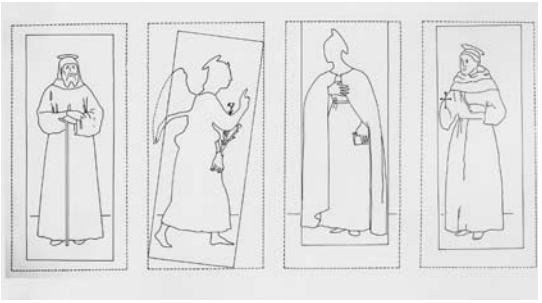
Un'altra loro osservazione interessa questioni e problemi relativi all'assemblaggio degli elementi del polittico che essi ipotizzano arbitrariamente ricomposto dal restauratore Giovanni Parrini.

La Crocifissione e le tavole sono state separate: la Crocifissione dalla tavola centrale e le tavole del secondo registro dalle tavole laterali del primo registro (**fig. 2**).

Nella ricostruzione che i due restauratori ritengono più probabile, la tavola con l'Angelo viene inclinata verso destra allo scopo di far coincidere la linea fondamentale dell'Angelo con quella delle tavolette laterali, già in orizzontale,



3. Ricostruzione del Polittico della Misericordia nelle sue dimensioni originali



4. Ricostruzione delle tavole superiori

deducendo inoltre che tutte le tavolette della cimasa avevano subito una certa riduzione nelle dimensioni (**figg. 3-4**).

Queste le scarne, essenziali, ma attente osservazioni archiviate oltre cinquanta anni or sono durante il restauro, le scelte e i problemi di ricomposizione del complesso polittico, le ipotesi avanzate sulla originaria conformazione, il periodo storico in cui l'intervento, tuttora valido, è avvenuto.

Oggi, in quelle notizie così lontane, riconosciamo la base su cui fondare ulteriori studi che auspichiamo possano portare ad una migliore comprensione della genesi e delle vicende conservative del polittico.

[1] C. Brandi, *Restauri a Piero Della Francesca* in «Bollettino d'Arte», XXXIX (1954).

[2] Archivio storico ISCR.

[3] Eugenio Battisti scrive a Giovanni Urbani, dopo che il polittico era stato ritirato dall'Istituto Centrale del Restauro, per avere notizie sul restauro (Archivio storico ISCR).

[4] Lettera di Brandi al Ministero con allegata *Relazione tecnica* e *Preventivo di spesa*, dopo il sopralluogo a Sansepolcro di Carlo Bertelli.

[5] Brandi 1954: «È questa una caratteristica, che già compare nel giovanile Polittico della Misericordia (…) che fa legittimamente supporre l'uso dell'olio di lino nella mestica, anche se non impiegato come mestica esclusiva, secondo che appunto si suppone anche per la pittura di Van Eick, e che scientificamente rimane ancora difficile da accertarsi per le frazioni minime di materia su cui possono esperirsi le analisi». Nella *Scheda di restauro* (archivio dell'ISCR) la superficie del manto della *Madonna di Senigallia* è descritta come «raggrumata e ritirata per eccesso di legante …». Abbiamo osservato analogo fenomeno in opere più tarde, quando la tecnica ad olio era di uso prevalente.

[6] Nel 1959 Carità chiede il trasferimento ad un'altra sede. Ideate da Carità sono, tra molte altre, le parchettature della *Maestà* di Duccio, del Maestro di *Santa Chiara*, alla Porziuncola (Assisi), della *Madonna della Clemenza* a Roma. Carità, contrario al sistema di attrito radente legno su legno, punta sui metalli, in specie leghe leggere in acciaio o in bronzo, per le parti della struttura sottoposte a notevole sforzo e reciproco movimento, allo scopo di agevolarne lo scorrimento.

[7] C. Bon Valsassina, *Il restauro made in Italy*, Milano, 2006.

[8] Ad esempio vari tipi di miscele solventi per la pulitura o gli adesivi sintetici per il consolidamento.

[9] BICR, fasc. 5-6 e sgg., 1951. Il metodo Philippot è comunque abbandonato a partire dagli anni sessanta.

[10] BICR, n. 31-32, 1957.

[11] Nella *Maestà* il retro con *Le storie* era stato pulito con stearato d'ammonio e morfolina. Lo stearato ricorda le attuali formulazioni dell'emulsione cerosa, messa a punto nei laboratori dell'Opificio delle Pietre Dure come supportante neutro: la differenza fondamentale è però nelle caratteristiche di neutralità della ricetta fiorentina, rispetto alla basicità dello stearato d'ammonio.

[12] Anche nel Polittico di Sant'Antonio di Perugia nella scheda tecnica relativa alla pulitura si segnala la presenza, sullo scomparto con la Madonna col Bambino, di uno strato preparatorio scurissimo che traspare dove il colore è abraso e svelato.

Il Polittico della Misericordia: indagini conoscitive e intervento conservativo

Ciro Castelli, Andrea Gori

Il supporto ligneo

Il Polittico della Misericordia, opera commissionata, come sappiamo, a Piero della Francesca nel 1445 dalla compagnia della Misericordia [1], oggi, si presenta senz'altro completamente modificato nella forma e nell'aspetto complessivo a seguito dei numerosi interventi determinati dalle mutevoli esigenze espositive, devozionali e di adeguamento alle diverse strutture che l'hanno ospitato nel corso dei secoli. Una di queste strutture è il grande altare ligneo dorato realizzato per la chiesa dell'ospedale della Misericordia. A ciò si devono aggiungere i vari lavori di restauro che si sono succeduti nel corso degli anni, a partire da quello del 1892 eseguito dal fiorentino Parrini in vista della mostra che celebrava il IV centenario anniversario della morte dell'artista. Altro importante intervento di restauro venne realizzato dall'Istituto Centrale per il Restauro negli anni sessanta, intervento che comprendeva anche una ricostruzione filologica finalizzata all'esposizione museale. Tale ricostruzione intendeva ricomporre il più verosimile l'aspetto originale dell'opera nella percezione comune, ma secondo gli studi attuali che qui presentiamo, essa era basata su alcuni assunti teorici non completamente provati. Purtroppo questo intervento per le operazioni eseguite ha creato maggiori problemi per una lettura dettagliata e analitica dei supporti. Infatti in tale intervento si è proceduto al raddrizzamento delle assi dei supporti e l'applicazione di una nuova traversatura costituita da tubi metallici fissati al supporto tramite basi in legno e ponticelli di ferro. Le operazioni principali di questo intervento sono consistite in una serie di tagli longitudinali, paralleli e ravvicinati tra loro che scendono nella metà dello spessore delle assi. Tali canali vennero poi richiusi tramite l'inserimento e l'incollaggio di sverze di legno al fine di mantenere piani i dipinti [2].

Come vediamo da queste poche righe la vicenda conservativa del Polittico della Misericordia, così come di molte altre opere di questa epoca e tipologia, viene pesantemente caratterizzata, dal punto di vista strutturale, dalle vicende di cambiamento del gusto, di modifiche delle esigenze liturgiche e di trasformazioni architettoniche del luogo di culto in cui era conservato. La struttura nel suo complesso è stata smembrata e i pannelli dipinti hanno subito ridimensionamenti più o meno ampi. L'opera, infine, è stata musealizzata con la perdita di ogni riferimento al progetto originale. Solo in epoca recente, con l'occasione del restauro di manutenzione effettuato nel 2006, oltre al controllo dello stato di conservazione dell'opera nel suo insieme, sono stati ripresi in esame i singoli elementi sopravvissuti. Questo, alla luce delle moderne possibilità diagnostiche, è stato finalizzato anche ad una ipotetica ricostruzione del complesso originale. Tale studio non è stato indirizzato solo a fini conoscitivi, ma anche verso una nuova riproposizione nel contesto museale.

Nell'affrontare quindi il risultato del nostro studio, è forse utile cominciare a prendere in considerazione gli elementi sopravvissuti e modificati del polittico così come attualmente sono, per evidenziarne gli aspetti, i dettagli e le peculiarità senza essere viziati da una ipotesi precostituita.

Attualmente il polittico risulta suddiviso in 15 parti: tre scomparti che costituiscono l'ordine principale (risultando ancora affiancati a due a due gli scomparti dei 4 santi laterali), quattro per l'ordine superiore, due per la faccia anteriore dei pilastri laterali, cinque per la predella (corrispondenti alle 5 storie). Come si vede si è perso la forma e costruzione dei pilastri laterali e della predella, è perduta completamente la traversatura originale, tutta la cornice architettonica superiore e inferiore, l'asse anteriore dipinta della predella è scomposta nelle singole storie.

La fase iniziale del lavoro è stata dunque quella di rilevare dettagliatamente, oltre ai dati dimensio-

1. Scomparto laterale di destra, San Giovanni Evangelista, San Bernardino: schema con montaggio fronte retro e bordi della tavola

nali, anche tutte quelle informazioni, generate da un'attenta osservazione del supporto, necessarie per formulare ipotesi più attendibili, riferibili alle possibili caratteristiche della struttura originale.

Gli elementi così raccolti sono stati sintetizzati in elaborati grafici di aiuto alle informazioni emerse durante questa fase di analisi rivolta principalmente al supporto.

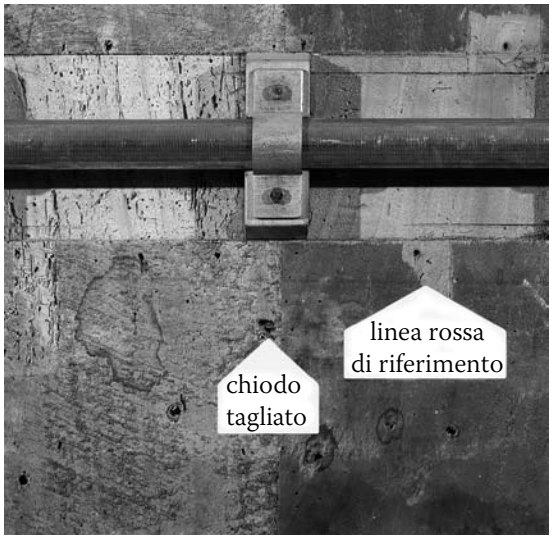
Per facilitare lo studio della struttura, il polittico verrà descritto seguendo la collocazione delle varie parti secondo la loro sistemazione attuale.

Posizione all'interno della pala d'altare
Registro principale, scomparto laterale di destra
Soggetto
San Giovanni Evangelista, San Bernardino
Dimensioni totali
cm 124x90 circa spessore medio cm 2,5
Dimensioni del pannello originale
Il pannello risulta tagliato nella parte alta e nella parte sinistra e non risulta modificato negli altri due lati e nello spessore; il retro presenta segni della lavorazione originale del supporto (**fig. 1**).
Supporto
Il supporto è realizzato in legno di pioppo, è costituito da due assi ciascuna larga circa cm 45, sono disposte in senso verticale, sono mediamente di taglio sub – tangenziale. La scelta del legno non appare molto curata per la presenza di nodi, di una fibratura irregolare e infine per la venatura leggermente curvilinea. Le assi sono state lavorate singolarmente, sono stati rettificati i margini da unire, e per ottimizzare la tenuta del collante sono state realizzate delle tracciature diagonali che si incrociano a formare delle losanghe. Infine le assi sono state disposte con la faccia più interna verso gli strati preparatori, sono state unite a spigoli vivi e incollate con caseinato di calcio [3]. Grazie all'indagine radiografica si è potuto osservare che all'interno della commettitura, al centro dello spessore, nell'attuale dimensione sono presenti due cavicchi lignei di forma fusiforme e con la venatura trasversale. Essi sono in legno di quercia, hanno il diametro massimo di cm 1, sono lunghi mediamente cm 13, non sono incollati nelle loro sedi, sono disposti in modo simmetrico in senso dell'altezza e funzionale per l'assemblaggio tra le due assi e per rinforzare la giunzione. Le sedi dei cavicchi sono ottenute con una punta elicoidale e conica, sono leggermente più ampie della lunghezza dei perni, il primo, posto dal basso è a cm 18, il secondo a cm 78. Anche nei bordi esterni della tavola, ci sono due fori di cavicchi in alcuni di essi ci sono ancora al loro interno dei pezzi [4].

Il bordo destro e quello inferiore risultano originali; tale dato è confermato dalla fibra del legno compatta ed omogenea e dalla presenza di colature della preparazione, visibili sui bordi.

Gli altri due lati, invece, presentano segni di una lavorazione più recente, con bordi più sgranati e con la presenza di alcune gallerie di tarlo scoperte; tali recisioni sono frutto di interventi di modifica e di adattamento che il polittico ha subito nel corso dei secoli.

Maggiori informazioni ci vengono fornite dall'analisi del retro del supporto, sul quale è ben



2. Scomparto laterale di destra, San Giovanni Evangelista, San Bernardino, retro, parte bassa centrale con linea rossa e chiodi tagliati delle traversature originali

3. Scomparto laterale di destra, San Giovanni Evangelista, San Bernardino, retro, parte alta sinistra, fori di chiodo, diversa tonalizzazione del legno e ammaccatura del supporto forse provocata dal ponticello al momento dell'estrazione

visibile l'intervento di controllo e contenimento delle deformazioni realizzato in occasione dell'ultimo restauro [5]. Si tratta di tre traverse costituite da un tubolare in metallo di diametro 3,2 cm, il quale posa per metà su basi in legno aderenti al supporto, e l'altra metà è tenuto da un ponticello di ferro fermato da viti in ottone.

Dall'osservazione del supporto si hanno ulteriori informazioni su fori di chiodi di forma quadrangolare e circolare, di fori di viti, di alterazioni cromatiche al cui interno ci sono ammaccature della superficie del supporto. Un importante segno rosso si trova nella parte bassa, a cm 17 dal bordo, molto probabilmente fatto dalla battuta di una corda (come vedremo questo segno interessa i tre pannelli sia in alto che in basso; **fig. 2**).

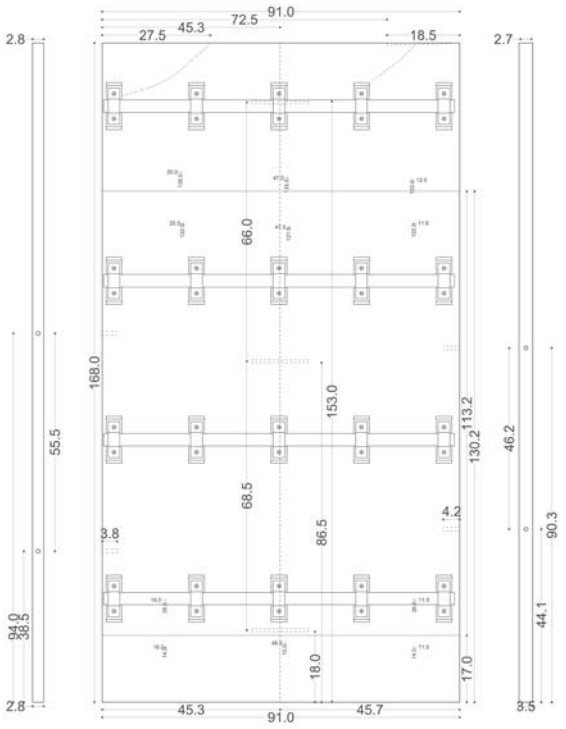
Soffermandoci in questa zona del supporto sono stati individuati altri elementi importanti per lo studio del manufatto: la presenza di alterazioni cromatiche di forma regolare dovute alla presenza di elementi lignei oggi mancanti e chiodi di forma quadrangolare tagliati, ma presenti ancora all'interno dello spessore del legno.

L'esame di questi dati ci ha permesso di ricostruire il sistema e la posizione della traversatura originale, oltre quantificare il ridimensionamento subito dai pannelli. Infatti il segno rosso indica la posizione della traversa originale, mentre i fori e le alterazioni cromatiche ci informano della posizione dei ponticelli lignei fissati al supporto, per tenere le traverse [6].

Questa ricostruzione è confermata dalla radiografia dove si osserva la punta dei chiodi piegati e ribaditi nello spessore anteriore del supporto, quindi protetti da strisce di tela poste prima della stesura degli strati preparatori.

Nella parte alta del supporto non abbiamo la linea rossa andata perduta per la riduzione in altezza del pannello, la sua presenza è giustificata dal pannello centrale dove esiste ancora tale linea. Inoltre, il posizionamento della traversa è avvalorato da tre punte di chiodi presenti nel supporto disposti allo stesso modo e alle stesse distanze descritte precedentemente per la parte inferiore di questo pannello [7]. In ultimo a confermare la presenza di elementi lignei che tenevano le traverse sono le alterazioni cromatiche di forma rettangolare intorno ai monconi dei chiodi e le ammaccature intorno a quest'ultimi dovute ad una punta di un ferro utilizzata per scardinare gli elementi lignei sovrapposti [8](**fig. 3**).

Dai dati esaminati e qui esposti si ha ragione di affermare che il sistema di traversatura originale era innovativo sia per il periodo, sia per questo territorio. Si tratta di una traversa che controlla parzialmente le deformazioni dell'imbarcamento delle assi e gli consente i movimenti di dilatazione e di restringimento. Grazie a solo tre punti di ancoraggio esercitati ai margini e al centro del supporto, la traversa non agisce nelle parti centrali delle assi facendo scaricare eventuali tensioni dovute alle variazioni climatiche. Osservando le tecniche di costruzione di opere e pittori provenienti da questo territorio realizzate un decennio dopo, si può dire che si tratta di un sistema di traversatu-

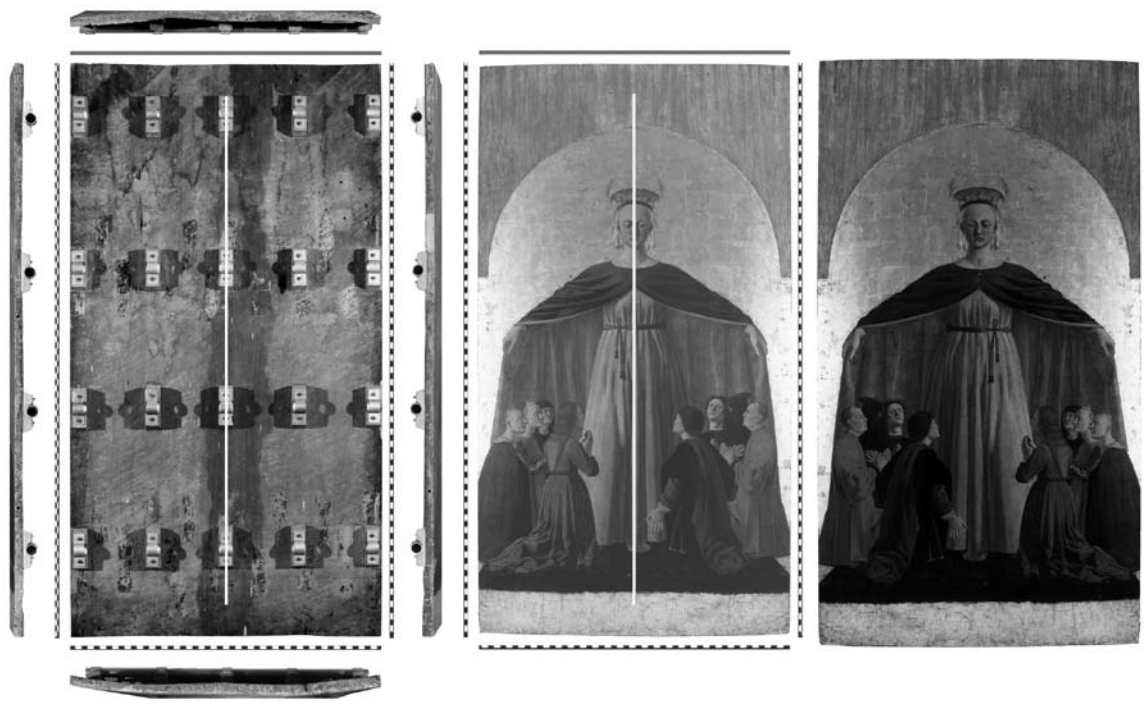


4. Scomparto centrale, Madonna della Misericordia, rilievo del retro della tavola

ra con ancoraggi tramite ponticelli lignei. In pratica si tratta di un elemento ligneo che al centro ha uno spazio rettangolare che accoglie in maniera scorrevole la traversa.

In territorio fiorentino si hanno tra la fine degli anni trenta e quaranta del Quattrocento i primi esperimenti di traversa mobile, ma non di questo tipo.

Posizione all'interno della pala d'altare
Registro principale, scomparto centrale
Soggetto
Madonna della Misericordia
Dimensioni totali
cm 168x91 circa spessore medio cm 2,8
Dimensioni del pannello originale
Il pannello risulta tagliato nella parte superiore per la separazione dalla Crocifissione, ma non risulta modificato negli altri lati e nello spessore (**figg. 4-5**).
Supporto
Anche il pannello centrale risulta essere composto da due assi in legno di pioppo poste in verticale, sono larghe ciascuna circa cm 45. Come consueto sono ottenute da tagli longitudinali paralleli, la scelta è buona, sono di taglio sub-tangenziale, non ci sono difetti, la fibra è diritta, la pasta abbastanza omogenea, la tessitura fine. Le assi prima dell'as-



Bordo ritagliato Bordo originale Commettitura delle tavole

5. Scomparto centrale, Madonna della Misericordia, schema con montaggio fronte retro e bordi della tavola

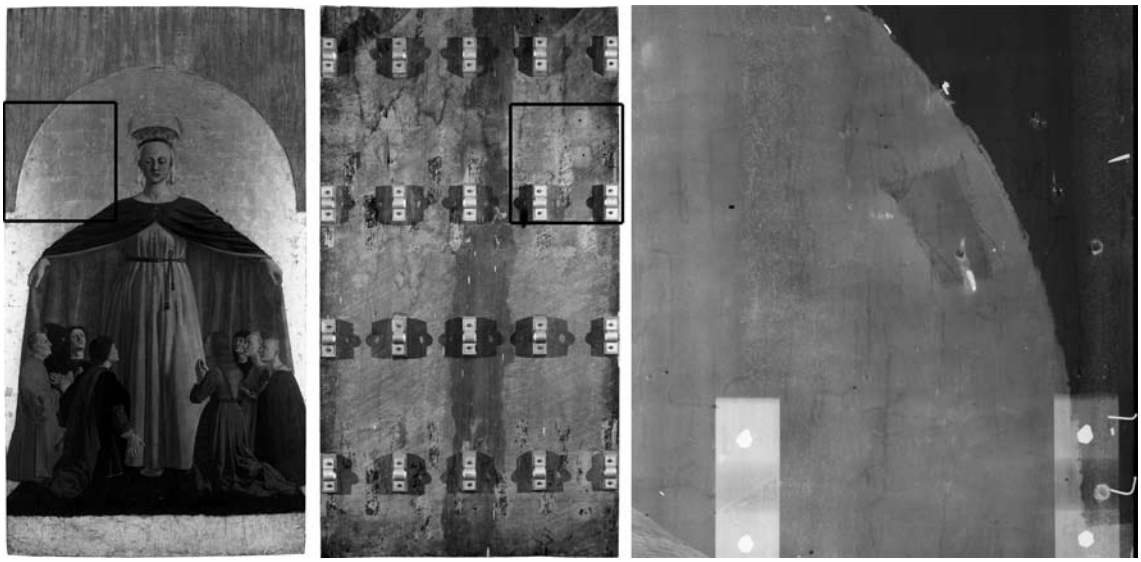
6. Scomparto centrale, Madonna della Misericordia, retro alto a sinistra, tracce della lavorazione del supporto

semblaggio sono state lavorate singolarmente solo sulla faccia interna, parte destinata alla preparazione e alla pittura, sono state unite a spigolo vivo e tutt'ora risultano ben incollate. La radiografia ha messo in evidenza anche in questo caso la presenza di tre cavicchi inseriti tra le due tavole.

In questo pannello, date le dimensioni maggiori, i cavicchi risultano essere tre, disposti uno a cm 18, uno a cm 86,5 ed uno a cm 153 (misurati dal bordo inferiore), posizionati ad intervalli abbastanza regolari di circa cm 67. Grazie alla radiografia si osserva che le assi una volta unite, sulla parte destinata alla preparazione sono state spianate accuratamente con una piccola pialla. La lavorazione è stata fatta in senso orizzontale, in modo uniforme e con passaggi regolarmente distanziati tra loro. Tale criterio, oltre a rendere piana la superficie, ha anche il fine di aprire la porosità del legno in modo che la colla della preparazione si attacchi solidamente al supporto.

Le tracce di preparazione presenti sullo spessore dei bordi laterali e su quello posto in basso ci danno la conferma delle dimensioni originali del supporto, in particolar modo riguardo la larghezza, mentre i segni della lavorazione del supporto, individuati sul retro, saranno utili per definire la dimensione verticale della tavola centrale e il suo rapporto con gli altri elementi appartenenti al polittico. La rifinitura del retro è stata fatta solamente in prossimità della commettitura, con dei colpi di ascia, nelle restanti parti delle assi si hanno le tracce oblique lasciate dalla lama che ha ottenuto le assi dal tronco. In particolare, le caratteristiche di alcuni segni lasciati dalla sega al margine della testata superiore, saranno determinanti per stabilire che il supporto della Crocifissione è stato reciso da questo (**fig. 6**). Inoltre proprio confrontando l'allineamento di questi segni sappiamo che la parte mancante del supporto corrisponde solo al taglio della sega e alla rettifica delle testate recise. Sui bordi laterali si registra la presenza di due fori di cavicchi su ciascun lato, essi sono posti a differenti distanze; quelli vuoti ci hanno permesso di rilevarne la profondità che varia dai cm 3,8 ai cm 4,2.

Come riscontrato nello scomparto analizzato precedentemente, il retro del supporto mostra altri elementi importanti: nella parte bassa, a circa cm 17 dal bordo inferiore è presente una linea rossa con le stesse caratteristiche descritte nel supporto precedente, anche qui ci sono dei chiodi tagliati, delle alterazioni cromatiche con all'interno com-



7. Scomparto centrale, Madonna della Misericordia, fronte retro e RX indicazione dei chiodi e protezione delle punte con tela

8. Scomparto laterale di sinistra, San Sebastiano, San Giovanni Battista, schema con montaggio fronte retro e bordi della tavola

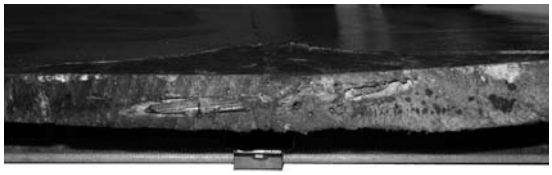
pressioni causate dallo scardinamento dei tasselli lignei che servivano a tenere le traverse originali.

Nella parte alta ad una altezza di circa cm 130, sempre misurati dal bordo inferiore del supporto, si ritrova la linea rossa che divide in senso orizzontale tre coppie di fori posti a distanze abbastanza regolari. Come descritto per la parte bassa, mozziconi di chiodi, distinte alterazioni cromatiche di forma quadrangolare lasciate dai ponticelli, e le ammaccature causate dallo scardinamento di quest'ultimi. La sovrapposizione della radiografia e della foto del retro (**fig. 7**), ci permette di ricavare altre informazioni: sul fronte della tavola le chiodature risultano protette da una striscia di tela incollata, posta prima della stesura della preparazione, mentre, nella zona al di fuori della doratura, il chiodo risultava fuoriuscire dalla tavola e andava ad inserirsi sull'insieme degli elementi che costituivano le cornici di chiusura dello scomparto dipinto.

Altre informazioni utili alle ipotesi ricostruttive ci vengono fornite dai segni, presenti sul retro, della lavorazione e dalla deformazione del supporto; in particolare nel bordo superiore a sinistra, come accennato in precedenza, si nota una curvatura particolare del supporto e una ripresa della segagione della tavola con una direzione particolare, mentre a destra si è notato un segno particolare della lavorazione determinato dalla necessità di raccordare due superfici di diverso spessore ortogonali tra di loro.

La lavorazione si sviluppa per una lunghezza di circa cm 18 dal bordo esterno e termina con un segno della lavorazione che presuppone la continuazione del supporto in un ulteriore elemento verticale.

Posizione all'interno della pala d'altare
Registro principale, scomparto laterale di sinistra
Soggetto
San Sebastiano, San Giovanni Battista
Dimensioni totali
cm 123,8x90,7 circa spessore medio cm 3.
Dimensioni del pannello originale
Il pannello risulta tagliato nella parte alta, nel lato destro e nella parte bassa; è originale il bordo sinistro e non risulta modificato nello spessore (**fig. 8**).
Supporto
Il pannello di sinistra risulta essere leggermente più grande dell'omologo di destra; anch'esso è composto da due tavole in legno di pioppo, di taglio sub-radiale. Sono disposte con la venatura in senso verticale, le dimensioni e le caratteristiche sono simili agli altri pannelli che compongono la struttura portante del polittico. La pittura è realizzata sulle facce interne delle assi. La scelta del legno anche in questo caso non risulta essere molto accurata per la presenza di nodi anche di grosse dimensioni e per la venatura molto irregolare. Sono inoltre ben individuabili gli elementi comuni alle altre tavole: il loro sistema di congiunzione, il numero dei cavicchi, tre per ogni pannello, i fori laterali per i perni predisposti per l'unione con altri elementi del polittico oggi mancanti. Come negli altri due pannelli si ha il segno rosso in basso, necessario all'allineamento dei pannelli e al montaggio della traversa, inoltre i fori dei chiodi relazionabili al montaggio dei ponticelli e molti altri elementi riferibili sia alle vicende succedute al pannello, sia agli interventi di restauro precedenti.



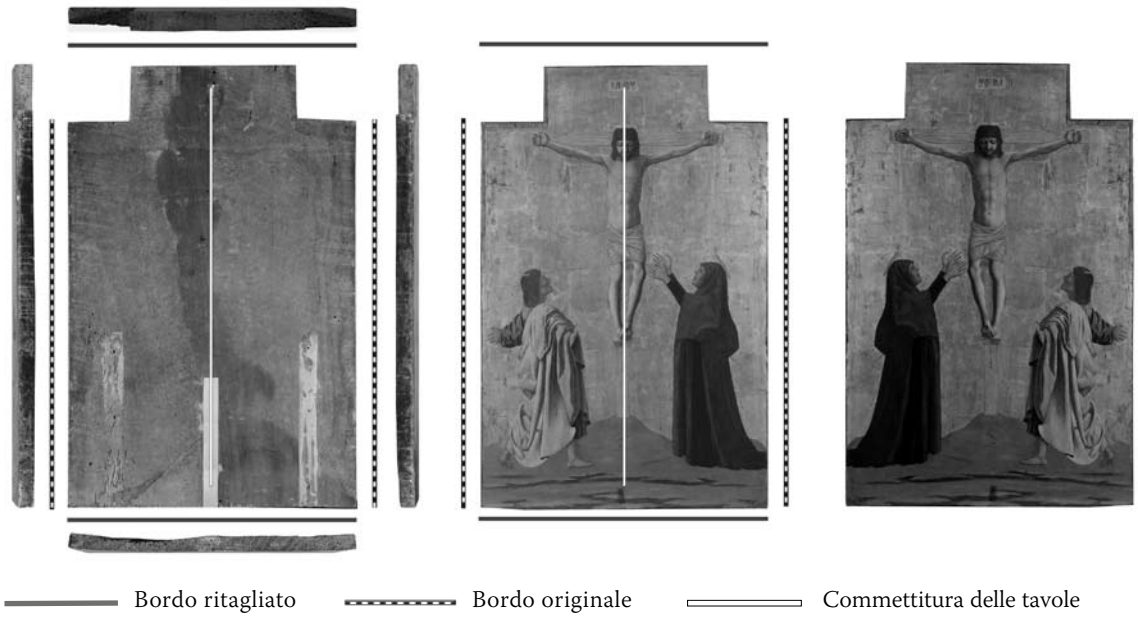
9. Scomparto laterale di sinistra, San Sebastiano, San Giovanni Battista, bordo alto, particolare del cavicchio

La linea rossa posta nella parte bassa del pannello ci permette di risalire alla quantità di materiale asportato, circa cm 2. Essa infatti si trova ad una distanza di cm 15 anziché di cm 17 come negli altri due pannelli. In questo elemento è possibile anche vedere chiaramente un cavicchio di unione tra i pannelli, messo in luce dal taglio effettuato superiormente sulla tavola, dal quale è possibile ricavare una serie di informazioni precise riguardanti: la lunghezza totale del cavicchio, che si aggira sui cm 12/13, la forma del foro, che è realizzato con una punta conica, l'andamento del foro non perpendicolare alla superficie ma leggermente inclinato, la forma del cavicchio fusiforme e che non occupa tutta la sede ma lascia degli spazi liberi alle estremità (**fig. 9**).

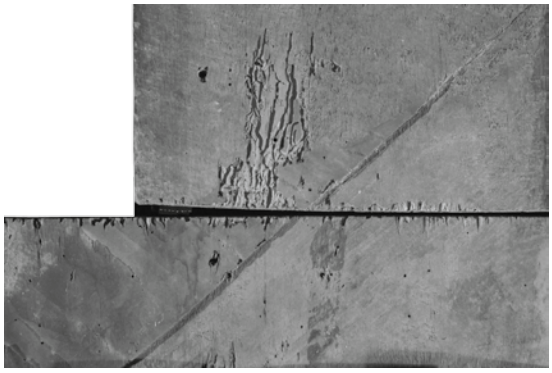
Questo supporto, come gli altri due e i restanti elementi del polittico sono stati oggetto di un importante intervento di restauro che ha previsto l'introduzione di tassellature in diverse zone e la realizzazione di tagli verticali paralleli, nelle parti laterali del pannello, con l'inserimento di sottili cunei.

Posizione all'interno della pala d'altare
Registro superiore, scomparto centrale
Soggetto
Crocifissione
Dimensioni totali
cm 83,2x54,5 spessore medio cm 2,8
Dimensioni del pannello originale
Il pannello risulta tagliato nella parte alta, e nella parte bassa, risultano originali i bordi laterali per circa cm 72,5 e non risulta modificato nello spessore (**fig. 10**).
Supporto
Il supporto è sagomato nella parte superiore per restringimento dei fianchi, si compone di due assi, le caratteristiche del legno sono e simili a quelle descritte per il supporto della *Madonna*, in quanto in origine erano un solo supporto. Il tipo di taglio è sub-radiale e la pittura è realizzata sulla faccia interna delle assi. La venatura è leggermente marezzata, la tessitura in parte non uniforme. Anche la lavorazione del retro di questa tavola ha previsto il livello della commettitura con fitti colpi di ascia. La faccia anteriore è stata spianata con una piccola pialla che ha lavorato in senso ortogonale.

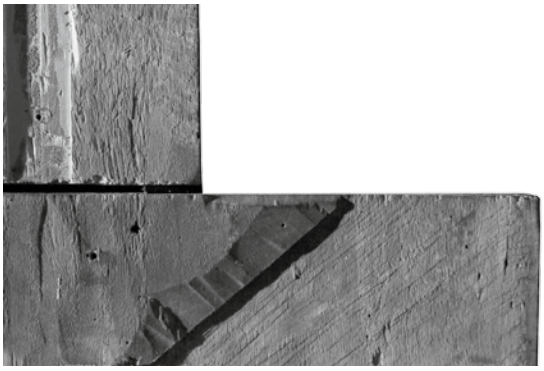
Il pannello presenta chiari segni di adattamento alla struttura dell'altare seicentesco; esso è stato tagliato alla base dal supporto originale e superiormente è stato privato della sua terminazione con l'eliminazione di parti strutturali e sicuramente anche con la perdita di parti della superficie dorata. I bordi laterali, che conservano tracce della preparazione, risultano invece originali e confermano le dimensioni autentiche del supporto.



10. Registro superiore, scomparto centrale, Crocifissione, schema con montaggio fronte retro e bordi della tavola

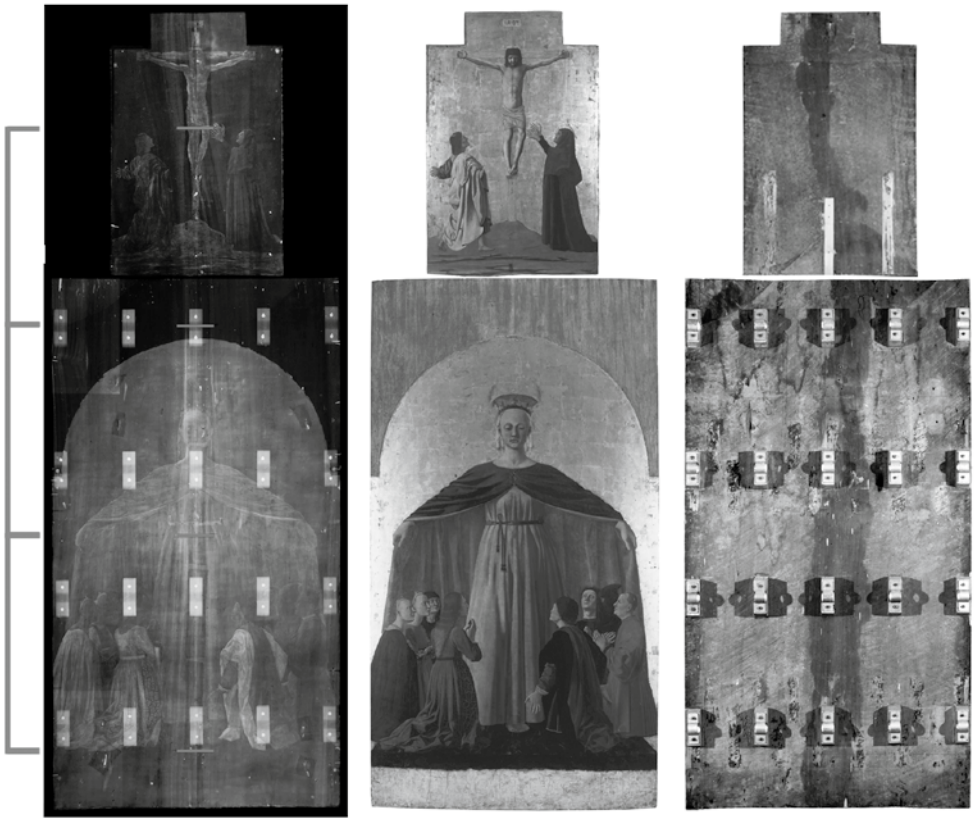


11. Registro superiore, scomparto centrale, Crocifissione, montaggio delle due tavole particolare lato sinistro



12. Registro superiore, scomparto centrale, Crocifissione, montaggio delle due tavole particolare lato destro

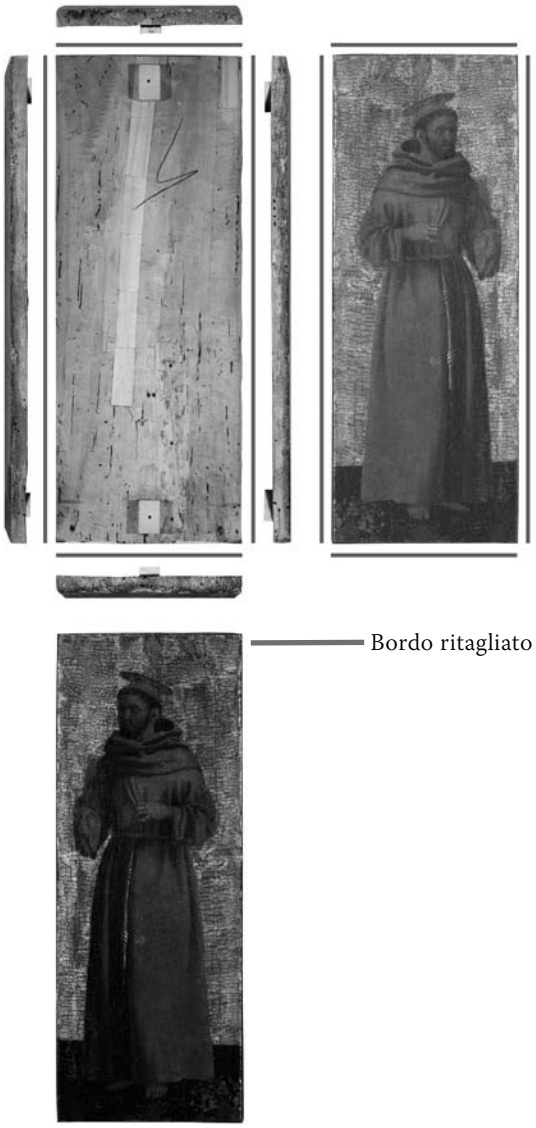
Dall'analisi del retro, che non risulta essere stato manomesso, si registrano tracce importanti della lavorazione, che confrontate con quelle del sottostante pannello centrale confermano le ipotesi emerse già nei precedenti studi [9], ovvero che esso costituisse un tutt'uno con il pannello centrale; ipotesi questa ulteriormente avallata dalla presenza di collimazione tra la linea della commettitura delle tavole, l'andamento della fibra del legno, la curvatura del supporto ed il segno della lavorazione individuato sulla tavola centrale a destra, che corrisponde alla larghezza del supporto della Crocifissione (**figg. 11-12**). Inoltre dal confronto con la documentazione d'archivio è stato anche possibile osservare una minima differenza dell'andamento della linea del taglio tra i due pannelli, rispetto alla situazione attuale, forse dovuta a una leggera ripulitura del taglio superiore del pannello centrale [10]. Dall'osservazione di questi elementi si può confermare che il materiale mancante tra



13. Registro superiore, scomparto centrale, Crocifissione, Madonna della Misericordia, schema grafico con il posizionamento dei cavicchi con fronte retro e RX

i due supporti si aggira attorno a cm 1. Anche in questo caso l'indagine radiografica ci è stata di aiuto in quanto, grazie al suo utilizzo, è stato possibile individuare la presenza di un solo cavicchio nella commettitura tra le due tavole, cavicchio posizionato a circa 2/3 dell'altezza. Viste le considerazione fatte sul supporto della Crocifissione e mettendolo in rapporto con lo scomparto della Madonna della Misericordia, abbiamo potuto stabilire anche una regolarità nel passo dei cavicchi che è di circa cm 65 (**fig. 13**); questo ulteriore elemento conferma non solo la posizione della Crocifissione rispetto alla tavola dell'ordine inferiore ma anche la quantità minima di materiale mancante tra i due pannelli. Possiamo quindi ipotizzare una prima ricostruzione della parte centrale del polittico, nella quale la Madonna della Misericordia e la Crocifissione risultino dipinte su di un unico supporto che si sviluppa secondo due differenti larghezze.

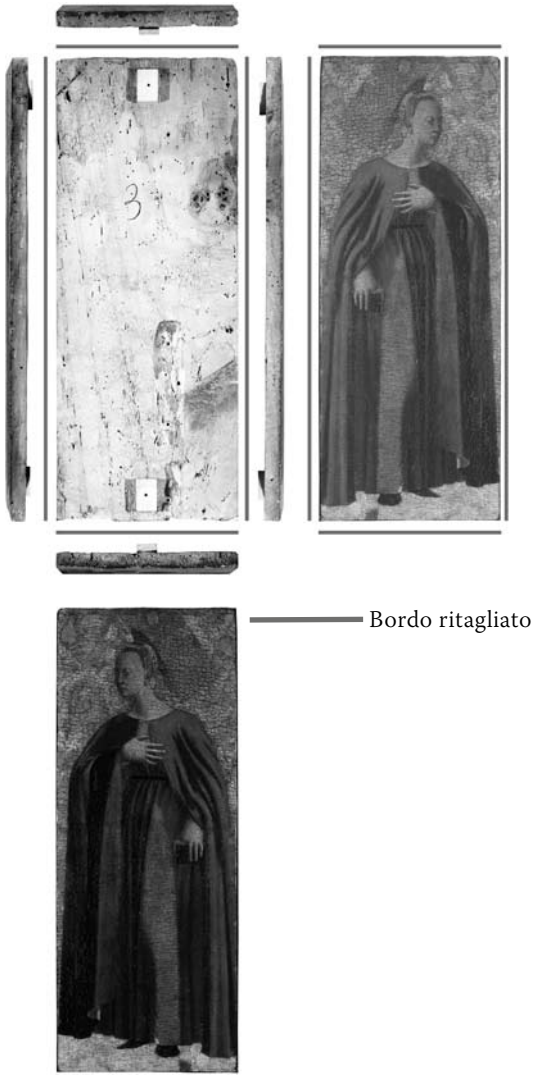
Posizione all'interno della pala d'altare
Registro superiore, scomparto laterale di destra, tavola di destra
Soggetto
San Francesco
Dimensioni totali
cm 55,4x21,2 circa spessore medio cm 1,8
Dimensioni del pannello originale
Il pannello risulta ritagliato in tutti i lati e assottigliato nello spessore. Il piccolo supporto è in legno di pioppo, di taglio sub-radiale, di pasta abbastanza omogenea, di venatura leggermente curvilinea, di tessitura fine. La pittura è realizzata sulla faccia interna dell'asse. Il retro è stato assottigliato, presenta inoltre un intervento di incuneatura per fermare uno spacco (**fig. 14**).



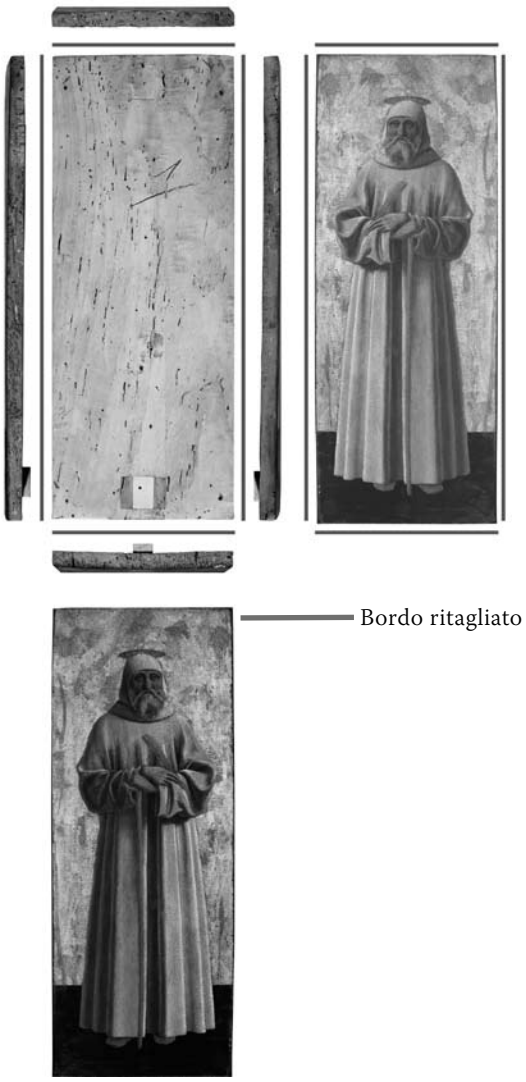
14. Registro superiore, scomparto di destra tavola di destra, San Francesco, schema con montaggio fronte retro e bordi della tavola

Posizione all'interno della pala d'altare
Registro superiore, scomparto laterale di destra, tavola di sinistra
Soggetto
Vergine Annunciata
Dimensioni totali
cm 55,3x21,5 spessore medio cm 1,9
Dimensioni del pannello originale
Il pannello risulta ritagliato in tutti i lati e assottigliato nello spessore. Il supporto è un'unica piccola asse, la scelta del legno è cattiva, sono presenti gruppi di piccoli nodi che deviano la venatura e la fibra del legno. La pasta è disomogenea, taglio sub-tangenziale, vari sono i vecchi fori di sfarfallamento degli insetti xilofagi. La pittura è realizzata sulla faccia interna dell'asse (**fig. 15**).

Posizione all'interno della pala d'altare
Registro superiore, scomparto laterale di sinistra, tavola di sinistra
Soggetto
San Benedetto
Dimensioni totali
cm 55,4x21,5 circa spessore medio cm 1,8
Dimensioni del pannello originale
Il pannello risulta ritagliato in tutti i lati e assottigliato nello spessore. Una sola piccola asse, venatura curvilinea, pasta disomogenea, taglio subtangenziale (**fig. 16**).



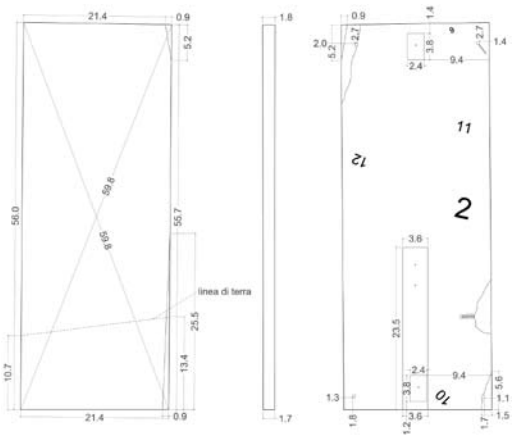
15. Registro superiore, scomparto di destra tavola di sinistra, Vergine Annunciata, schema con montaggio fronte retro e bordi della tavola



16. Registro superiore, scomparto di sinistra tavola di sinistra, San Benedetto, schema con montaggio fronte retro e bordi della tavola

Posizione all'interno della pala d'altare
Registro superiore, scomparto laterale di sinistra, tavola di destra
Soggetto
Angelo Annunciante
Dimensioni totali
cm 56x21,4 circa spessore medio cm 1,8
Dimensioni del pannello originale
Il pannello risulta ritagliato in tutti i lati e assottigliato nello spessore. Una piccola asse, taglio sub-radiale, venatura curvilinea con andamento più inclinato nella parte alta, pasta disomogenea, tessitura non omogenea. Il supporto presenta una parte del retro non assottigliato, questo ci permette di vedere le tracce lasciate dalla sega, le cui caratteristiche sono inclinate rispetto alle venature per circa il trenta per cento, e distanziate in modo irregolare (**figg. 17-18**).
Supporto
Situazione ben più complicata si è presentata nell'analisi delle quattro tavole che componevano il registro superiore. Le loro dimensioni si aggirano tutte intorno ai cm 55-56 x 21-22; esse si presentano ritagliate su tutti i lati, con segni evidenti di sgranatura della preparazione dovuta al taglio, piallatura dei bordi e assottigliamento del supporto.

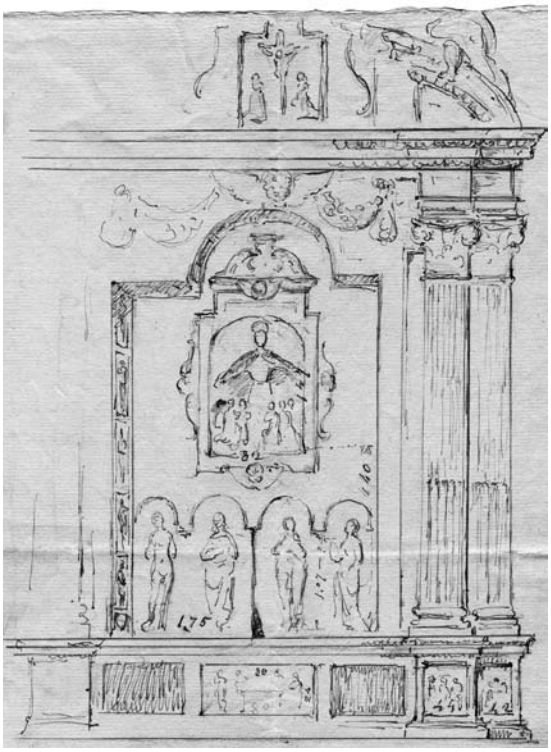
Questa parte del polittico è sicuramente quella che ha subito le maggiori decurtazioni al momento del riadattamento dell'opera alla struttura dell'altare seicentesco, il quale venne spostato a seguito dei terremoti verificatisi a Borgo San Sepolcro verso la fine del 1700, che determinarono

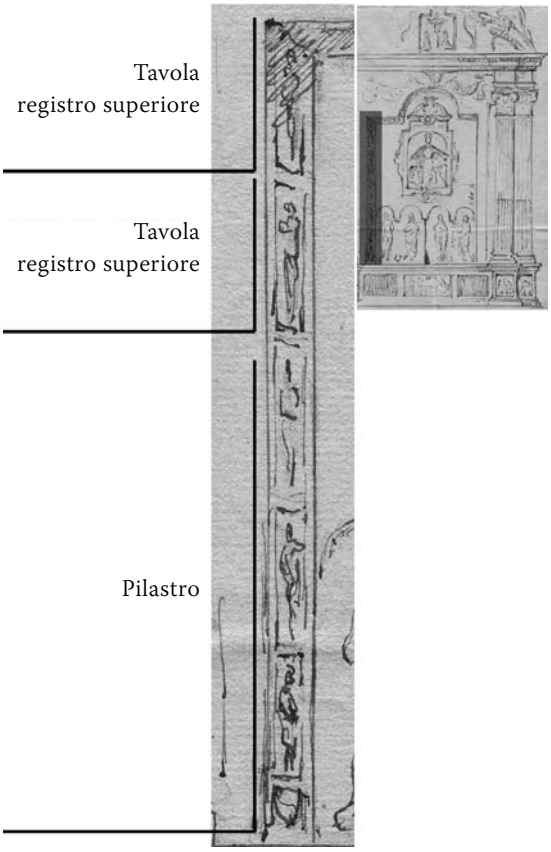


17. Registro superiore, scomparto di sinistra tavola di destra, Angelo Annunciante, rilievo del supporto

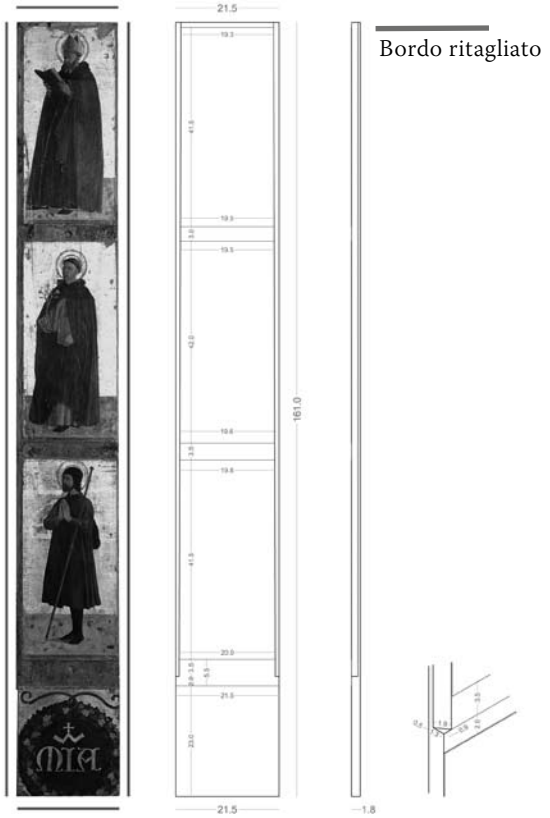
Bordo ritagliato

18. Registro superiore, scomparto di sinistra tavola di destra, Angelo Annunciante, schema con montaggio fronte retro e bordi della tavola

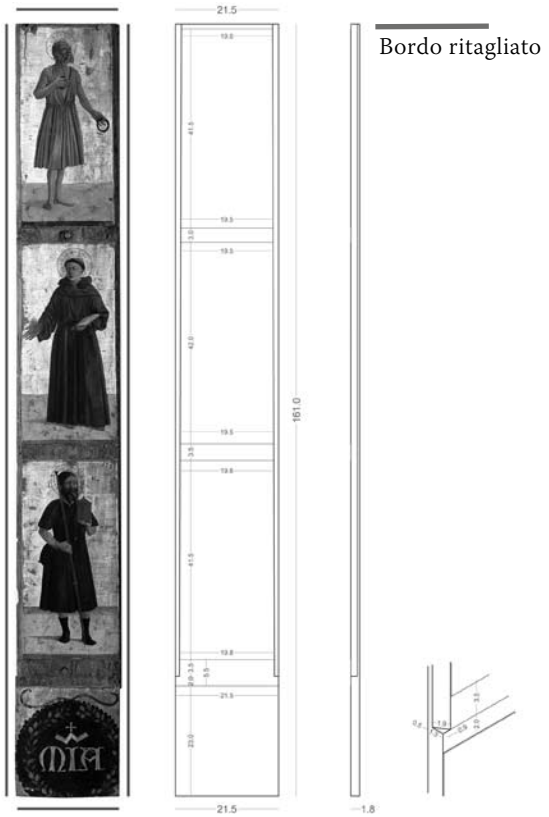




19-20. Castellucci, *Altare della Misericordia*, disegno, Arezzo, Archivio Soprintendenza, B 17 G 34 9, intero e particolare



21. Pilastro di destra, Sant'Agostino, San Domenico, Sant' Egidio, stemma della Misericordia, rilievo del supporto e foto con bordi



22. Pilastro di sinistra, San Girolamo, Sant'Antonio, Sant'Arcanio, stemma della Misericordia, rilievo del supporto e foto con bordi

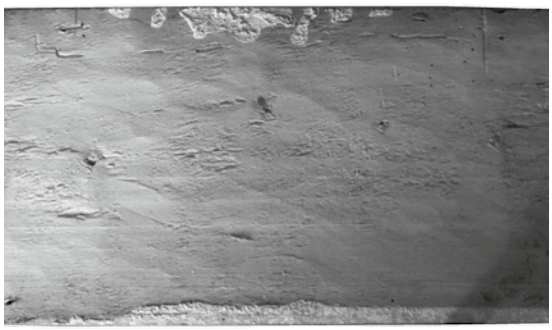
il suo trasferimento dalla chiesa al vicino oratorio, dando una nuova collocazione alle tavole, come ipotizzato nelle varie ricostruzioni [11].

Dal confronto tra i dati emersi dall'osservazione e quelli riportati sui disegni d'archivio, risalenti alla seconda metà del XIX secolo (**fig. 19**), si è verificato che presumibilmente le tavole erano state adattate alla larghezza dei pilastri nell'ultimo montaggio dell'altare (**fig. 20**).

Le tavole, come sappiamo, corrispondono due a due alle tavole laterali, ma a causa del loro taglio lungo tutti i lati e delle modifiche dimensionali del supporto sottostante, non è possibile ricavare elementi certi relativi alla loro dimensione e collocazione originali o al loro rapporto con la Crocifissione o il pilastro. Sono formulabili solamente delle ipotesi basate su rapporti dimensionali e spaziali tra gli elementi esistenti.

Posizione all'interno della pala d'altare
Il supporto della parte anteriore del pilastro di destra
Soggetto
Sant'Agostino, San Domenico, Sant'Egidio, stemma della Misericordia
Dimensioni totali
cm 161x21,5 circa spessore medio cm 1,8
Dimensioni del pannello originale
Il pannello risulta ritagliato in tutti i lati e in alcuni punti assottigliato nello spessore. Il retro dell'asse è spianata con l'ascia, pochi sono i fori di sfarfallamento, ben conservato è il materiale. Il tipo di taglio è sub-radiale, sono presenti dei piccoli nodi che deviano la venatura del legno. La pittura è realizzata sulla faccia interna dell'asse. Si distinguono fori di chiodi che servivano a tenere i fianchi e due elementi interni che davano forma e resistenza alla costruzione del pilastro (**fig. 21**).

Posizione all'interno della pala d'altare
Il supporto della parte anteriore del pilastro di sinistra
Soggetto
San Girolamo, Sant'Antonio, Sant'Arcanio, stemma della Misericordia
Dimensioni totali
cm 161x21,5 circa spessore medio cm 1,8
Dimensioni del pannello originale
Il pannello risulta ritagliato in tutti i lati e in alcuni punti assottigliato nello spessore. Come il supporto



23. Pilastro di destra, Sant'Agostino, San Domenico, Sant'Egidio, stemma della Misericordia, foto del retro con colature della preparazione, particolare

24. Matteo di Giovanni, Polittico di San Giovanni in Val d'Afra, Sansepolcro, Museo Civico, particolare del pilastro

precedente il retro è spianato con colpi di ascia, il tipo di taglio dell'asse è in parte sub-tangenziale, la pasta è relativamente omogenea, quasi assenti i fori di sfarfallamento. La pittura è realizzata sulla faccia interna dell'asse. Anche qui sono visibili i fori dei chiodi che fissavano i fianchi del pilastro e gli elementi interni che servivano alla costruzione (**fig. 22**).

Supporto

Le assi con le immagini dipinte, quello che resta dei pilastri laterali, forse per vicende differenti, hanno fortunatamente mantenuto l'unicità del supporto, anche se assottigliato, e da molti anni si presentano adagiate su di una tavola anch'essa in pioppo.

Presentano numerosi fori di chiodi, tagli e rotture; risultano più sottili e mancano di tutte le cornici che dividevano le tavole dipinte. Inoltre mostrano un taglio nella parte bassa, in corrispondenza dello stemma della confraternita, che ne ha modificato i rapporti dimensionali.

Ancora: lungo i bordi della tavola è presente una smussatura del supporto originale che inizia

25. Pilastro e predella, allineamento con indicazione delle parti mancanti

da circa cm 25 e corre lungo tutta l'altezza del supporto.

Confrontando tali segni con le carpenterie del periodo, si può ipotizzare la presenza di piccoli contrafforti laterali che racchiudevano le tavole dipinte.

Sono evidenti, in alcuni punti (**fig. 23**), tracce della preparazione che è penetrata tra gli elementi che costituivano la scatola del pilastro, probabilmente realizzati con una carpenteria simile a quella impiegata nella realizzazione dei pilastri del Polittico di San Giovanni in Val d'Afra di Matteo di Giovanni (**fig. 24**).

Su questi dati si è cercato di provvedere ad una verosimile ricostruzione della dimensione della base del pilastro e di supporre il suo rapporto con la predella (**fig. 25**).

Posizione all'interno della pala d'altare

Predella, da destra, prima tavola

Soggetto

Marie al sepolcro

Dimensioni totali

cm 26,4x45,5 spessore medio cm 3,5

Dimensioni del pannello originale

La tavola risulta ritagliata in tutti i lati e assottigliata nello spessore. Unica asse, posta in orizzontale, di taglio sub-diametrale, di pasta relativamente omogenea. Si riscontrano tracce della buccia originale dell'asse dove si vede il taglio inclinato della sega che ha ricavato l'asse dal tronco. La pittura è eseguita nella faccia più interna dell'asse (**fig. 26**).

Posizione all'interno della pala d'altare

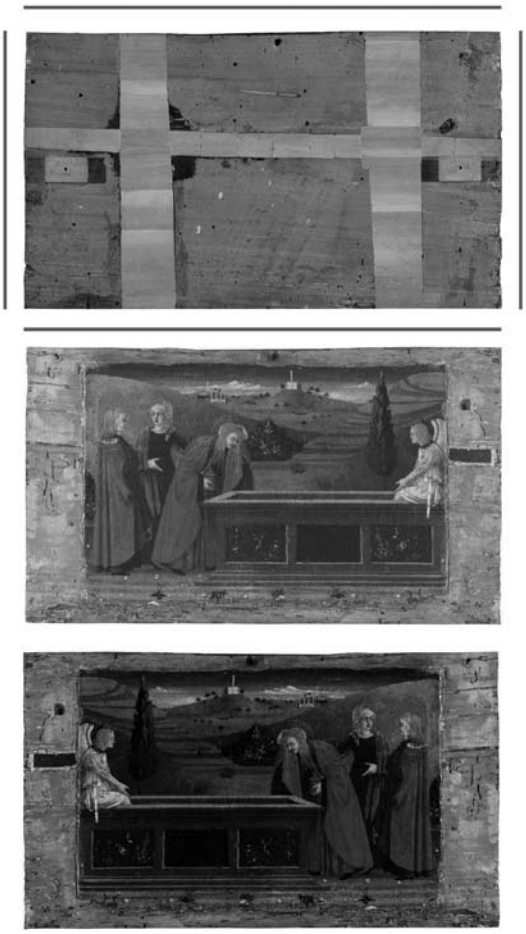
Predella, da destra, seconda tavola

Soggetto

Noli me tangere

Dimensioni totali

cm 26,1x45 spessore medio cm 3,1



Bordo ritagliato

26. Predella, da destra, prima tavola, *Marie al sepolcro*, fronte e retro con indicazione dei tagli

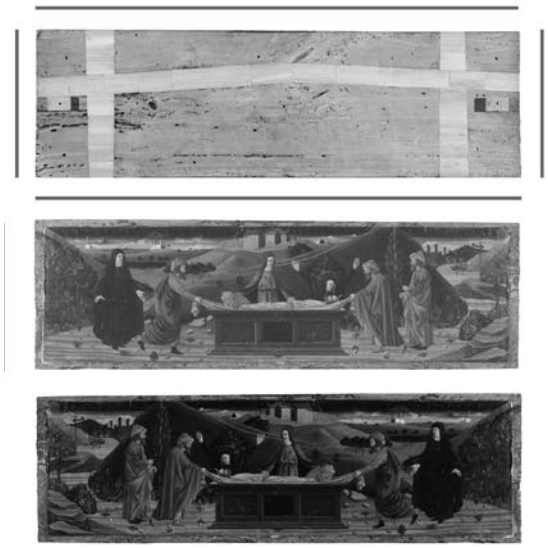
Bordo ritagliato

27. Predella, da destra, seconda tavola, *Noli me tangere*, fronte e retro con indicazione dei tagli

Dimensioni del pannello originale
La tavola risulta ritagliata in tutti i lati e assottigliata nello spessore. Unica asse, posta in orizzontale, taglio sub-diametrale, pasta relativamente omogenea, venatura diritta. Sono presenti fori di sfarfallamento da anobidi. Si osservano resti delle buccia originale dell'asse (**fig. 27**).

Posizione all'interno della pala d'altare
Predella, tavola centrale
Soggetto
Deposizione nel sepolcro
Dimensioni totali
cm 25,8x84 circa spessore medio cm 3,1
Dimensioni del pannello originale
La tavola risulta ritagliata in tutti i lati e assottigliata nello spessore. Unica asse, posta in orizzontale, taglio sub-diametrale, pasta poco omogenea, venatura curvilinea, presenza di nodi cui uno del tipo a baffo di ampie dimensioni. Ampi fori di sfarfallamento, alcuni appartenenti a cerambicidi. La pittura è realizzata nella faccia interna dell'asse (**fig. 28**).

Posizione all'interno della pala d'altare
Predella, da sinistra, prima tavola
Soggetto
Orazione nell'orto
Dimensioni totali
cm 26,1x44 circa spessore medio cm 3,2
Dimensioni del pannello originale
La tavola risulta ritagliata in tutti i lati e assottigliata nello spessore. Un'unica asse posta in orizzontale, taglio sub-radiale - sub-tangenziale, venatura relativamente diritta convergente verso il centro, piccolo nodo, pasta relativamente omogenea. La pittura è realizzata sulla faccia interna dell'asse. Sulla parte destra tracce di colla forte,

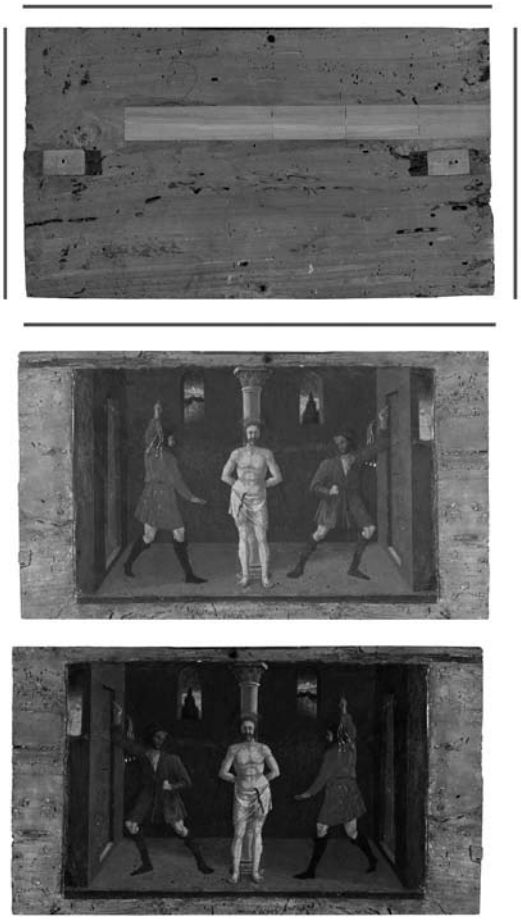


Bordo ritagliato

28. Predella, tavola centrale, *Deposizione nel sepolcro*, fronte e retro con indicazione dei tagli

Bordo ritagliato

29. Predella, da sinistra, prima tavola, *Orazione nell'orto*, fronte e retro con indicazione dei tagli

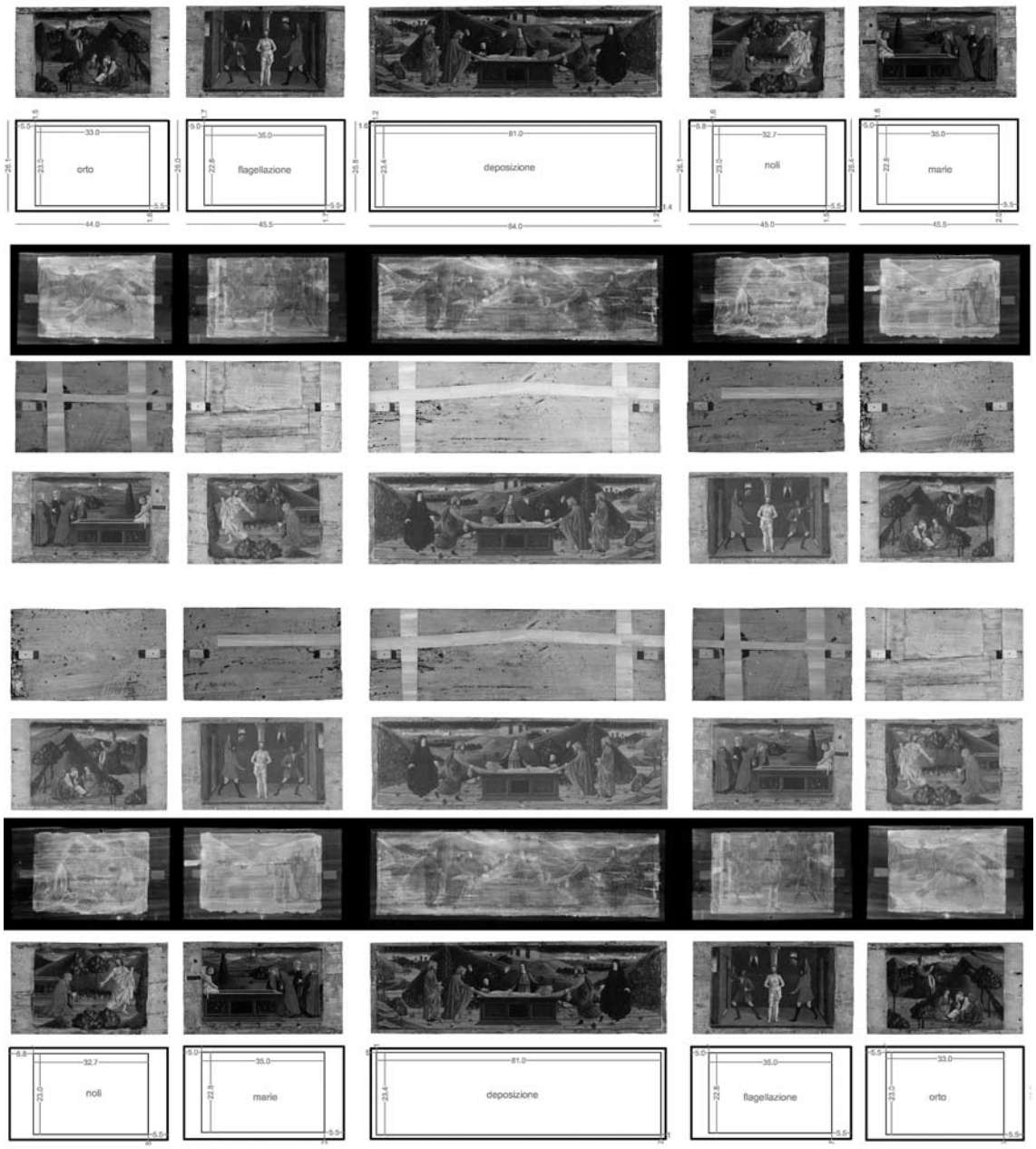


Bordo ritagliato

30. Predella, da sinistra, seconda tavola, *Flagellazione*, fronte e retro con indicazione dei tagli

tale intervento non è originale, mentre a sinistra c'è una zona del retro con la buccia originale. Questa ci ha permesso di dare la descrizione del modo di taglio dell'asse; si tratta di segni lasciati dalla lama dentata che hanno una leggera inclinazione rispetto alla venatura (**fig. 29**).

Posizione all'interno della pala d'altare
Predella, da sinistra, seconda tavola
Soggetto
Flagellazione
Dimensioni totali:
cm 26,2x45,6 circa spessore medio cm 3
Dimensioni del pannello originale
La tavola risulta ritagliata in tutti i lati e assottigliata nello spessore. Unica asse, posta in orizzontale, venatura in parte leggermente curva, presenza di alcuni nodi, grossi fori di sfarfallamento alcuni di cerambicidi, tracce della buccia originale dell'asse. Il tipo di taglio della sega mantiene le caratteristiche del supporto prima descritto (**fig. 30**).



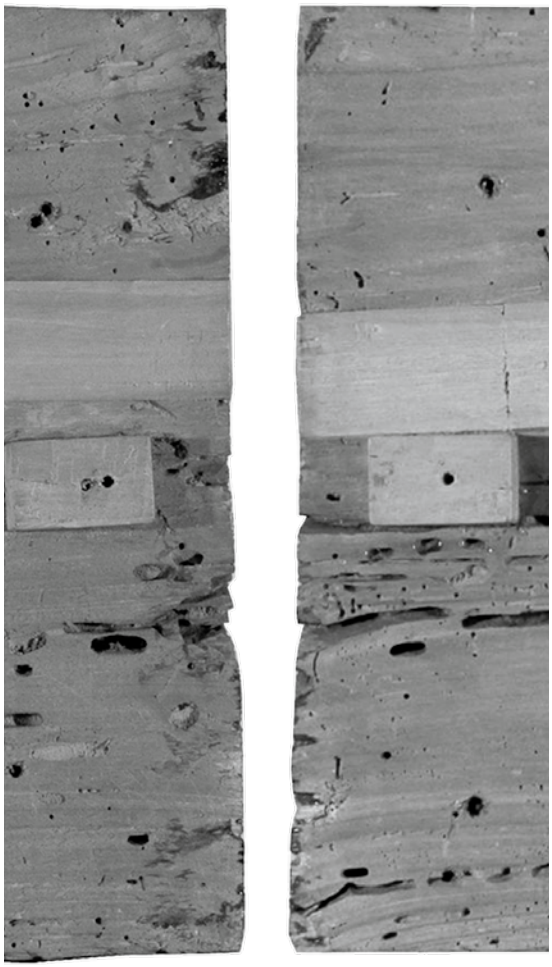
31. Predella, stato attuale e ricostruzione in base all'andamento della venatura del supporto

Supporto

La predella, composta da cinque tavole in legno di pioppo disposte con la venatura orizzontale, presenta un supporto con caratteristiche completamente diverse dalle altre tavole: pur trattandosi dello stesso legno, esso presenta una grana diversa, di qualità più scadente; lo testimoniano le tassellature realizzate nel precedente intervento di restauro, oltreché il loro spessore maggiore, di circa 3,5 cm, anche se in alcune parti assottigliato.

I pannelli della predella hanno subito notevoli interventi di modifica, di applicazione di traverse del tipo a coda di rondine, oltre a operazioni di adattamento all'altare ligneo seicentesco nel quale erano state inserite all'interno del basamento su pennellature esistenti, adeguando anche la pellicola pittorica alle necessità dello spazio.

Le varie storie risultano, come descritto nelle schede, ricavate da un'unica tavola, sezionata tra i vari scomparti, forse con poca perdita del supporto, ma, dall'analisi delle radiografie e successivamente da un'attenta osservazione del supporto stesso, è emersa una discrepanza tra l'ordine delle storie finora conosciuto e l'andamento della fibratura del legno (**figg. 31-32**).



32. Predella, bordo della *Flagellazione* e della *Deposizione nel sepolcro,* retro con indicazione della continuità della venatura del supporto e dei difetti tra le due tavole

Ricostruzione del supporto dell'intero polittico

La presenza di determinati segni (linea rossa, fori di chiodi disposti con una maglia regolare, diverse tonalizzazioni e ammaccature del legno) che si ripetono su tutte le tavole, ci ha permesso di ipotizzare l'esistenza di traverse di collegamento e di contenimento tra i vari elementi, traverse non inchiodate rigidamente al tavolato sottostante, ma fissate attraverso l'utilizzo di tre ponticelli in legno per ogni scomparto.

La sussistenza di questi elementi anche nella parte alta della tavola centrale, uniti a segni di chiodature nelle tavole laterali ritagliate, ha consentito di supporre che verosimilmente, nell'intervento di adeguamento del polittico, sia stata asportata una porzione di legno, forse nel momento dell'inserimento dei pannelli nella parte centrale dell'altare seicentesco sotto a quello della Madonna della Misericordia.

Quest'altezza può essere calcolata tra cm 16 e 23, a seconda che si consideri un'altezza minima dal bordo superiore dei ponticelli o si ripeta simmetricamente la distanza dei cm 17 dal bordo inferiore (**fig. 33**).

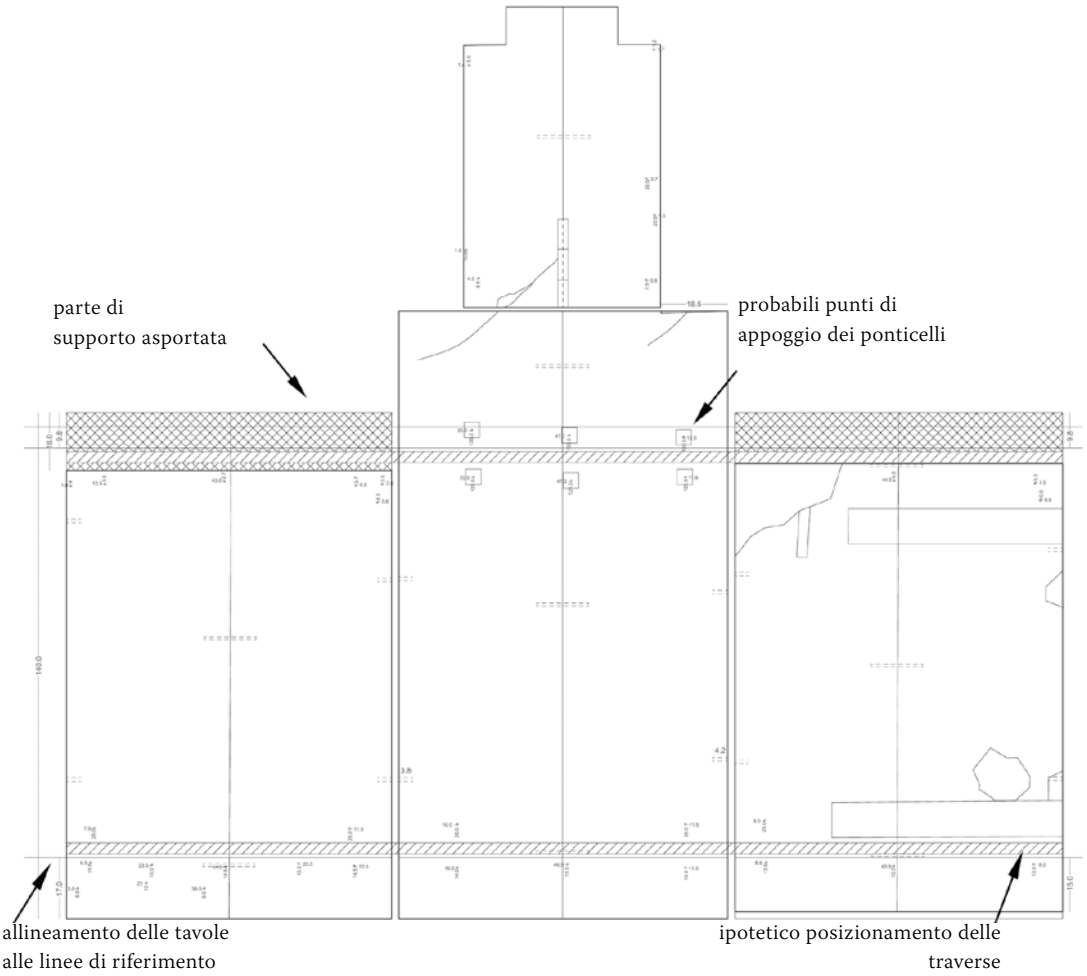
Le tracce individuate sul supporto, fori e punte di chiodo, osservate nella radiografia, le piccole rotture e il livello della preparazione più alto del supporto stesso, con le caratteristiche "barbe", testimoniano l'esistenza di una struttura di coronamento composta da cornici e altri elementi fissati alla struttura principale, prima della stesura dello strato di preparazione. La stessa tipologia di costruzione si ripete sia sui pilastri laterali che sulla predella.

Possiamo quindi ipotizzare una prima ricostruzione della parte centrale del polittico, nella quale la tavola centrale risulta unita in un supporto unico alla Crocifissione, i due pannelli componenti le parti laterali siano vincolati ad essa tramite le due traverse con ponticelli in cui i cavicchi rivestano la funzione di mantenimento della planarità tra le tavole al momento dell'incollaggio dei pannelli. La presenza dei cavicchi posti ai lati dei pannelli avrebbe consentito il collegamento ad una struttura di coronamento della quale forse facevano parte anche i pilastri laterali.

Dall'insieme di dati, acquisiti durante l'approfondita analisi del supporto, possiamo a questo punto quasi con certezza affermare alcuni assunti fondamentali utili alla ricostruzione del polittico nel momento della sua realizzazione.

L'organizzazione del registro centrale prevede tre pannelli indipendenti e separati tra loro fin dal momento della progettazione; ogni pannello è composto da due assi incollate e presenta cavicchi di guida distribuiti regolarmente. Inoltre sono presenti due traverse mobili per ogni pannello, con ponticelli a ponte fissati alle tavole del supporto tramite chiodi in ferro a sezione quadrata, infissi dal retro e rovesciati sul fronte del supporto e protetti con della tela posta prima della stesura degli strati preparatori.

I ponticelli, sei per ogni pannello, sono distribuiti sulle due traverse in modo simmetrico; queste dovevano essere [12] (**fig. 34**) indipendenti per ogni pannello, ma unite tra loro con incastri ad 1/3 o ad 1/2 di spessore e forse bloccate da un cavicchio in legno [13] (**fig. 35**), questo per permettere una migliore movimentazione dell'opera sia durante le fasi di realizzazione del supporto e della pittura, sia durante le fasi di trasporto e di montaggio dell'opera nella sua collocazione.



33. Posizionamento delle traverse originali e della ipotetica parte di supporto asportato

34. Maestro della Natività di Castello, *Annunciazione*, Firenze, chiesa di San Giovannino dei Cavalieri, retro della tavola

35. Niccolò Liberatore detto l'Alunno, *Polittico di Donna Brigida*, Foligno, chiesa di San Niccolò, retro

Per quanto riguarda il pannello centrale, si è potuto stabilire che il supporto della Crocifissione faceva parte della tavola sottostante [14], ma soprattutto possiamo dire con certezza che tra i due pannelli la materia mancante, sempre riferita al supporto, è molto poca, al massimo circa 1 cm, cosa testimoniata dai segni della lavorazione del supporto, dalla disposizione simmetrica dei cavicchi interni e dai segni della sega lasciati nei bordi corrispondenti al momento della divisione dei due pannelli.

Grazie a questi dati, si viene a configurare una tavola caratterizzata da un supporto largo cm 91 nella parte bassa, che ad un'altezza di circa cm 168 si restringe simmetricamente, dando luogo a un supporto di circa di cm 54,5 di larghezza per un'altezza di cm 83; si ottiene così un pannello unico di circa cm 252 di altezza, appartenente a una tipologia particolare, definita "a camino", attestata anche in altri polittici.

L'adattamento del pannello della Crocifissione alla struttura seicentesca, con i tagli nella parte superiore, non ci permette di stabilire una dimensione massima della struttura centrale.

Pur tuttavia è possibile supporre che il taglio della parte superiore sia stato effettuato in corrispondenza della chiusura centinata della tavola. Facendo dei rapporti proporzionali tra le centinature delle tavole del registro inferiore, la dimensione della pellicola pittorica della Crocifissione e le basi di appoggio dell'arco, si ottiene un arco di circa cm 51 con un appoggio di circa cm 1,8 che fa ipotizzare che la tavola centrale potesse arrivare a circa cm 267, nella stessa tavola centrale avrebbero trovato posto anche le cornici di chiusura della centinatura, come nei pannelli del registro inferiore.

Con lo stesso metodo delle proporzioni è stata determinata anche la centinatura delle tavole del registro superiore. Come punto di inizio delle stesse si è stabilito di utilizzare l'angolo destro in alto della tavola dell'Angelo Annunciante, in quanto considerato come limite esterno della tavola.

Possiamo affermare che alla base della realizzazione del supporto c'è sicuramente un preciso progetto sia compositivo che esecutivo, con un'attenta realizzazione dei singoli elementi, come della struttura nel suo complesso, caratterizzata da tavole non molto grandi, sviluppate verticalmente con un sistema di controllo ben calcolato e dimensionato, realizzato con tutte le accortezze necessarie, dalla tela di protezione sui chiodi, ai chiodi dei ponticelli non allineati ma sfalsati, in modo da non creare possibili fessurazioni al supporto.

Il progetto presenta un apparato decorativo di cornici e di altri elementi in parte fissati al supporto, come quelli che costituivano le centinature e le cornici dei pilastri, che in parte hanno anche una funzione di irrigidimento e controllo; infatti mentre le traverse sono disposte alla base e in prossimità delle centinature, le cornici vengono inserite e fissate con chiodature passanti nelle zone del supporto lasciate libere dalle traverse [15].

Per quanto riguarda i pannelli laterali, si è potuto confermare, dai dati emersi durante le misurazioni, la posizione rispetto alla tavola centrale e la loro larghezza originale [16], mentre per la parte in alto possiamo fare soltanto delle ipotesi in quanto i dati emersi non ci forniscono elementi certi riguardanti la quantità di supporto asportato nelle fasi di adattamento del polittico.

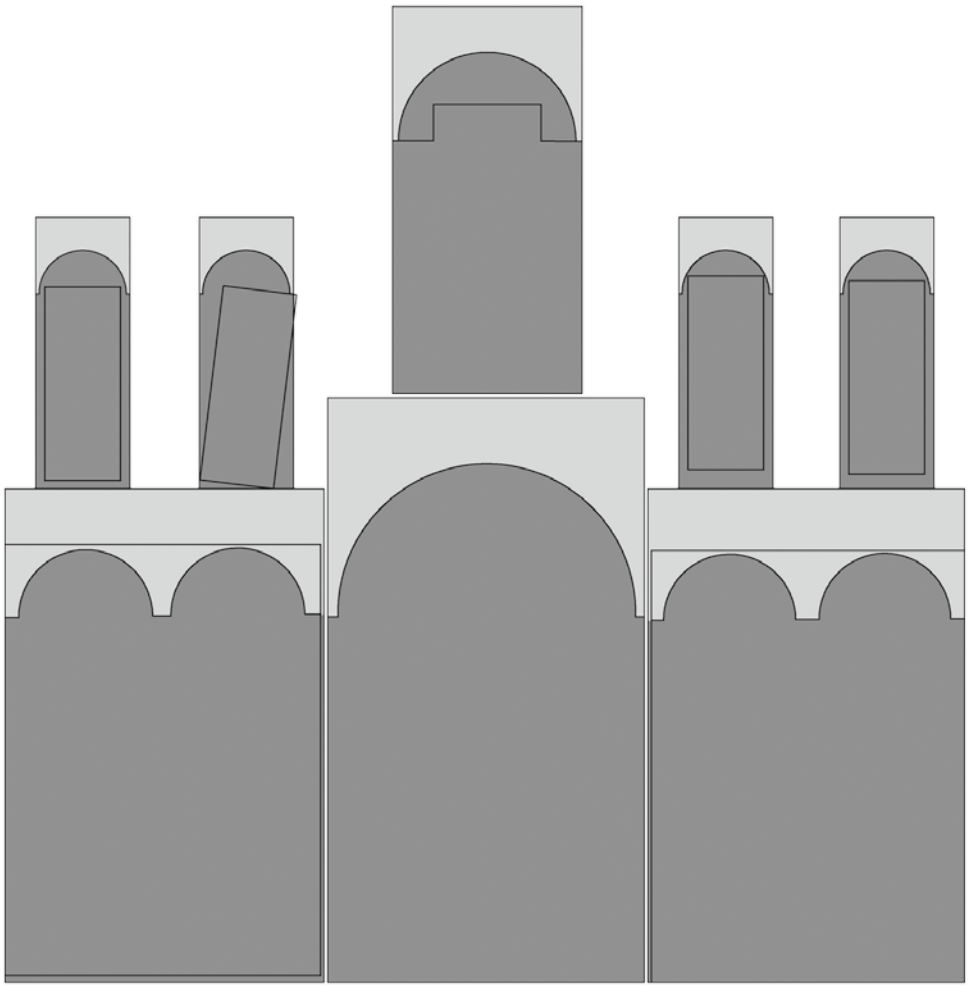
Si è potuto individuare una fascia di supporto presente tra le centinature dei pannelli inferiori e gli scomparti del secondo ordine, ottenuta calcolando uno spazio "di lavoro" per la realizzazione del sistema di traverse e ponticelli, prendendo come riferimento la situazione presente nel pannello centrale (la linea rossa e le chiodature dei pannelli) e nella fascia bassa del supporto.

Questo spazio può andare da un minimo di cm 16, considerando una distanza minima tra i ponticelli e il bordo superiore del supporto, ad un massimo di cm 23, se consideriamo la simmetria tra la linea rossa posta nei pannelli nella parte bassa e il bordo del supporto.

La stessa tipologia costruttiva utilizzata per la tavola centrale si può ipotizzare venisse utilizzata anche per la realizzazione delle tavole laterali: un supporto che teneva uniti gli scomparti del primo registro e gli scomparti del secondo, racchiusi da cornici in parte inchiodate al supporto e in parte da elementi di chiusura appoggiati alla struttura [17] che insieme costituivano il complesso apparato decorativo del polittico.

La simmetria e il passo regolare dei cavicchi avvalorano le ipotesi sulle dimensioni dei pannelli laterali.

Ricapitolando, si può affermare a questo punto che la struttura principale del polittico era composta da tre pannelli, con una disposizione definita "a camino", di dimensioni in larghezza pressoché simili, circa cm 91, ciascuno composto da due tavole, con differente sviluppo verticale. Dalle considerazioni fatte sul supporto, alcune delle quali approfondite più avanti all'interno di questo saggio, è stato possibile stabilire la sussistenza di una struttura composta da 5 "camini",



36. Schema della struttura principale

4 raggruppati 2 a 2 e collegati alle tavole laterali e 1 centrale, collegato alla tavola della Madonna della Misericordia, tenute unite da due traverse mobili con ponticelli in legno. Dunque dal punto di vista compositivo e strutturale avremmo avuto questi tre blocchi che avrebbero costituito la struttura principale del polittico sia dal punto di vista strutturale che compositivo, come evidenziati nello schema (**fig. 36**).

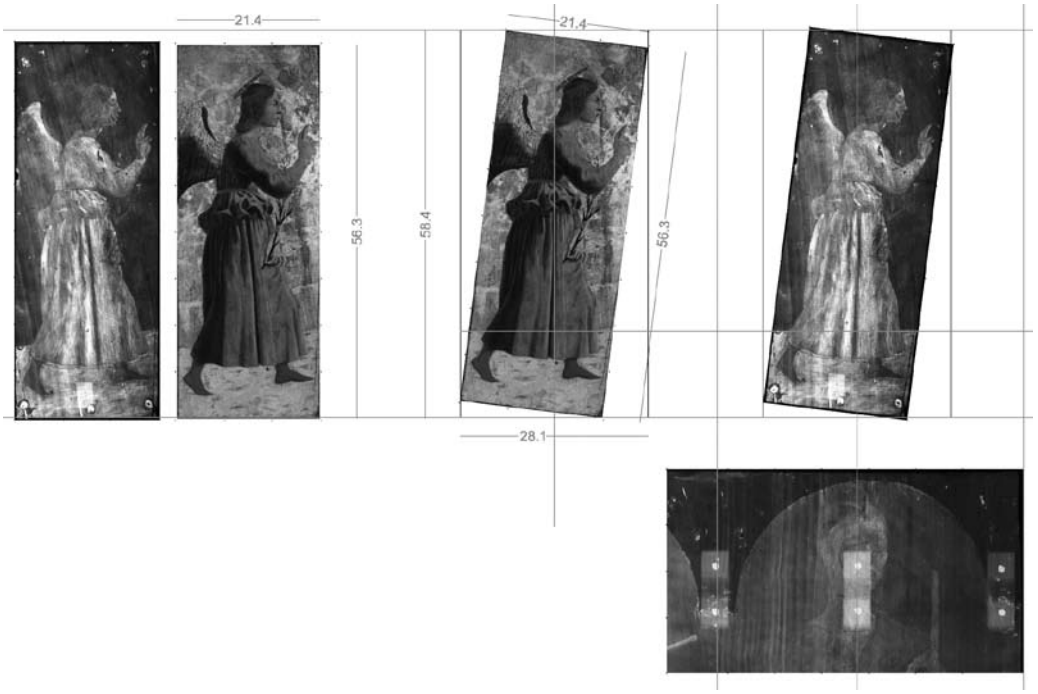
Per quanto riguarda le tavole che compongono il registro superiore che appaiono evidentemente ritagliate e assottigliate, la situazione si è presentata più complessa: si è cercato, dall'attenta analisi del supporto, di individuare eventuali segni o altri elementi al fine di poter ridare loro una dimensione originale all'interno del polittico, oltre che elementi utili per la loro collocazione spaziale rispetto agli altri pannelli dipinti.

L'attenzione si è concentrata inizialmente sulla tavola con l'Angelo Annunciante, il cui supporto ci è apparso con un andamento della venatura non combaciante con l'andamento della tavola.

Tali osservazioni erano state già fatte in precedenza, come viene riportato sia nella relazione dell'ICR a seguito del restauro del 1960-64 [18], sia in alcuni testi monografici [19]; ma le indagini fatte in questa occasione ci hanno permesso di definire alcuni elementi rimasti insoluti.

Innanzitutto ci hanno permesso di individuare la ragione del taglio delle tavole non solo di separazione dalla tavola sottostante, ma di risecatura all'elemento principale dipinto.

In seguito alla ricerca presso l'Archivio della Soprintendenza di Arezzo [20] si è potuto recuperare un disegno, allegato ad una relazione di un sopralluogo effettuato a Borgo San Sepolcro nella chiesa della Misericordia dall'architetto Castellucci attorno alla metà del 1800, che riportava, in maniera molto precisa pur essendo uno schizzo, la posizione dei pannelli dipinti all'interno della struttura



37. Tavola dell'Angelo Annunciante, rotazione e aumento misure

seicentesca. Da un'attenta osservazione si è potuto notare che i pilastri ed altri piccoli elementi dipinti risultavano montati nello spessore tra il fondale dell'altare e i pilastri posti dietro le colonne (**figg. 19-20**).

Osservando un ingrandimento del disegno si è potuto confermare che le tavole del registro superiore erano state montate in continuità dei pilastri, una pilastro e due tavole per lato; quindi si è potuto stabilire che le tavole erano state ritagliate così da uniformarle alla larghezza del pilastro e l'insieme era stato adattato in altezza alla dimensione della struttura dell'altare.

In questa operazione si era cercato di salvaguardare il più possibile le zone dipinte; ciò ha comportato, nei pilastri, la perdita di tutte le cornici, di parti del supporto e di quelle che completavano lo stemma della Confraternità della Misericordia. Nelle tavole del registro superiore la resecatura è stata fatta cercando di salvaguardare il più possibile la figura dipinta; è per questo motivo che nella tavola dell'Angelo Annunciante si è scelto di modificare anche la posizione per salvaguardare maggiormente la figura; infatti, se si fosse mantenuta la sua posizione originale, il taglio necessario per il montaggio nella struttura dell'altare avrebbe causato la perdita di parti importanti della pellicola pittorica. A conferma di ciò sono anche state riscontrate, sui bordi della tavola nella superficie dipinta, delle graffiature forse di sega, prove fatte per la scelta dell'inclinazione del taglio.

Dall'indagine radiografica si è potuto vedere una certa continuità tra la fibra del supporto della tavola del primo ordine e quella del supporto dell'Angelo Annunciante, anche se è evidente che la mancanza di materiale tra i due supporti non ci permette di stabilire con certezza la posizione verticale della tavola.

La conferma della rotazione della tavola dell'Angelo Annunciante determina un aumento della sua superficie che passa da 21,4 cm a 28, 1 cm di larghezza e da 56,3 cm a 58,4 cm di altezza (**fig. 37**); di conseguenza allineando la pavimentazione delle varie tavole e posizionando la parte dipinta all'interno di questo nuovo spazio si osserva che la tavola della Vergine Annunciata risulta essere posizionata più in alto, in quanto al momento della resecatura si è cercato di salvaguardare, ancora una volta l'immagine dipinta. Questo determina un aumento in altezza della tavola dipinta, passando dai cm 58,4 ai cm 61,6. Le tavole risultano così collocate centralmente in uno spazio più ampio (cm 61,6x28, 1), uno spazio non completo ma che possiamo definire di "minima" (**fig. 38**).

Dall'analisi del supporto dell'Angelo Annunciante si è potuto osservare la presenza di un piccolo tassello nell'angolo in alto a destra, tassello

38. Tavole del registro superiore, allineamento delle pavimentazioni e aumento dello spazio di "minima"

che interessa tutto lo spessore del supporto. Questo piccolo elemento assume un'importanza maggiore se messo in relazione alla rotazione della tavola, nel rispetto dell'orizzontalità del pavimento, e della verticalità della fibra del legno, in quanto risulta essere perpendicolare alla pavimentazione dipinta. Potrebbe trattarsi quindi del bordo esterno della tavola, riducendo così la larghezza del dipinto a cm 27 circa (**fig. 39**).

Dall'analisi visiva dei supporti delle tavole dell'ordine superiore e dei pannelli dell'ordine inferiore, comparata anche con l'indagine radiografica, si è potuto stabilire, quasi con certezza, la corrispondenza tra le tavole dei due ordini pur non potendo stabilire invece con altrettanta certezza la quantità di materiale asportata al momento della separazione dei pannelli per l'inserimento degli stessi all'interno della struttura della macchina d'altare.

Questa necessitava di una determinazione, al fine di stabilire, al momento del montaggio delle varie parti nella struttura espositiva, una distanza ipoteticamente più vicina a quella esistente in origine fra i due ordini con la nuova dimensione determinata dalla rotazione della tavola con l'Angelo Annunciante.

Non avendo riferimenti certi per il posizionamento delle tavole dell'ordine superiore rispetto a quelle dell'ordine inferiore, sono state fatte varie ipotesi; tra queste è stata privilegiata quella che utilizza la dimensione di "minima" recuperata del supporto resecato per analogia a quanto si osserva fra la tavola della Madonna e la Crocifissione.

Si è quindi stabilito che le tavole del registro superiore impostassero il loro spazio di "minima" in corrispondenza della linea che individua lo spazio di ricostruzione del supporto delle tavole che formano il primo ordine.

39. Tavola dell'Angelo Annunciante, taglio angolo con particolari del supporto

Un altro elemento di complessità è dato dalla terminazione di tutto il secondo ordine del polittico, a causa della mancanza di elementi originali; durante la nostra indagine sono state fatte diverse ipotesi basate sul confronto stilistico con polittici coevi o con altre opere realizzate da Piero. In effetti l'obiettivo del nostro lavoro era di giungere a una riproposizione del polittico che fosse il più vicino possibile alla sua composizione originaria, concentrando l'attenzione soprattutto su quegli interrogativi che non avevano ancora trovato soluzioni convincenti.

Per la determinazione del limite superiore di ogni blocco che compone il polittico, nelle sue

strutture definite "a camino", è stato utilizzato il rapporto proporzionale tra l'altezza delle parti dipinte del primo ordine con quelle del supporto a vista sopra le centine, riutilizzandolo per il registro superiore: nella tavola centrale si è utilizzata la proporzione: 149:20=98,2:X dove X = 13,2 cm, mentre per i pannelli laterali risulta: 124,8:17=69,1:X dove X = 9,4 cm.

Con queste dimensioni si ipotizza che la tavola centrale del polittico potesse arrivare a circa cm 280, mentre quelle laterali a circa cm 220.

Lo studio di questo polittico ci induce a ulteriori considerazioni sulle tecniche applicate alla costruzione del supporto. Considerato il periodo in cui viene realizzato questo manufatto, siamo di fronte ad una carpenteria molto innovativa, infatti fino ad ora non si trovano esempi di costruzioni che abbiano traverse scorrevoli. Ci sono testimonianze a Firenze di opere dell'Angelico [21] che alla fine degli anni trenta del Quattrocento presentano traverse che non sono fissate direttamente al supporto. Ma il sistema è ancora sperimentale, si avvale di un meccanismo che collega le traverse al supporto per mezzo di un gancio che si attacca ad un cilindro in ferro inserito all'interno delle commettiture tra le assi. Come si intuisce il funzionamento è più per oscillazione che per scorrevolezza, quindi non siamo ancora ad una traversa completamente mobile controllata da guide. Un sistema uguale a questo applicato al Polittico della Misericordia di Piero lo troviamo in alcune delle tavole "all'antica" realizzate da pittori senesi per il duomo di Pienza [22].

[1] Cfr. le sezioni *Ricerche storiche* e *Ricerche storico-artistiche* in questo volume.

[2] Per fortuna tale operazione di raddrizzamento è riuscita solo in minima parte, questo ha salvato gli strati pittorici da seri danni.

[3] Le tracciature diagonali sono state osservate visivamente in radiografia. Tale accorgimento che si ritrova generalmente nelle costruzioni dei supporti ha lo scopo di aumentare la presa del collante.

[4] Nel fianco sinistro i fori dei cavicchi si trovano partendo dal basso a cm 37,2 e 73; nel fianco destro cm 28 e cm 55,2.

[5] Cfr. il saggio di B. Provinciali in questo volume.

[6] I fori dei chiodi sono a coppie di due, sono distanti dal bordo inferiore uno cm 15, l'altro cm 25, le coppie sono ai margini laterali e al centro del pannello.

[7] Le punte dei chiodi sono distanti dal bordo superiore tra cm 2,7 e 3,7.

[8] Le singole impronte cromatiche rilevate sul retro del supporto che fanno risalire ai ponticelli lignei misurano cm 6,7 il altezza e cm 5 in larghezza.

[9] E. Battisti, *Piero della Francesca*, Milano, 1992, I, p. 60.

[10] Evidente sia nelle foto di archivio della Soprintendenza di Arezzo che nelle foto dell'archivio *I Tatti*, foto n. 22514 Brogi, 1932.

[11] Per approfondire sulle vicende della chiesa della Misericordia e si veda A. Gori in questo volume e la bibliografia di riferimento.

[12] Come in altri casi e secondo una tipologia forse innovativa per Sansepolcro per questo periodo, ma in uso in altre parti della Toscana si vedano le pale di Giovanni di Paolo e Matteo di Giovanni della Cattedrale di Pienza e l'*Annunciazione* del Maestro della Natività di Castello della chiesa di San Giovannino dei Cavalieri a Firenze.

[13] Per un maggior approfondimento: *Dipinti su tavola, la tecnica di conservazione dei supporti*, a cura di M. Ciatti-C. Castelli,-A. Santacesaria, Firenze, 1999, pp. 59-98. In particolare gli esempi di: polittico del Beato Angelico e il polittico di Niccolò Liberatore.

[14] Come viene riportato nelle descrizioni di alcuni storici, sulla relazione del restauro ICR e sul materiale fotografico realizzato nell'occasione.

[15] Ad esempio nel Polittico di San Giovanni in Val d'Afra di Matteo di Giovanni le cornici delle cuspidi e la fascia posizionata nella parte bassa sono inchiodate al supporto e contribuiscono al controllo del supporto, anche se in questo caso lo spessore del supporto è maggiore, circa 5,5 cm. Mentre il Polittico di Tifi di G. Amidei, rientra nella tipologia di supporti non molto spessi, circa 2.5 cm, con traverse, in questo caso fisse, e cornici inchiodate al supporto nelle zone non interessate dalle traverse (cuspidi e predella).

[16] Risultano tagliate di circa 1 cm nel lato rivolto verso la tavola centrale, differenza dovuta forse al taglio dei pannelli in seguito al montaggio, all'interno dell'altare seicentesco, nella collocazione dopo il 1789.

[17] Come in altre strutture, ad esempio le cornici del Polittico di San Giovanni in Val d'Afra di Matteo di Giovanni e le colonnette e gli altri elementi che incorniciano gli scomparti pittorici.

[18] Relazione di restauro redatta dai restauratori dell'ICR - Aldo Angelini e Nerina Neri Angelini a seguito dell'intervento del 1960-64.

[19] Battisti, *Piero della Francesca* … cit., p. 60.

[20] Soprintendenza B.A.P.S.A.E di Arezzo, Archivio generale, *Sansepolcro, chiesa della Misericordia*, G 34.

[21] Si veda la Pala di Bosco ai Frati, la Pala di Annalena e quella di San Marco.

[22] Si veda le pale della Cattedrale di Pienza citate alla nota 12.

Caratterizzazione dei materiali pittorici del Polittico della Misericordia mediante analisi non invasive

Pietro Moioli, Claudio Seccaroni, Lara Boselli, Marcello Picollo, Bruno Radicati, Brunetto Giovanni Brunetti, Alessia Daveri, Aldo Romani

Premessa

Lo studio delle opere d'arte richiede l'applicazione di molte tecniche di indagine complementari, al fine di ottenere una migliore comprensione dei materiali impiegati e delle tecniche artistiche seguite. Per ovvi motivi conservativi, le recenti indagini conoscitive sui materiali pittorici del Polittico della Misericordia sono state progettate in modo da far ricorso solo alle indagini non invasive, ossia che non necessitano del contatto diretto con l'opera e non apportano alcuna modificazione della materia. Le tecniche attualmente a disposizione consentono infatti di ottenere accurate informazioni sulle caratteristiche chimico-fisiche dei materiali. Per questo progetto sono state selezionate quattro tecniche di indagine non invasive: la spettroscopia in riflettanza mediante fibre ottiche nell'ultravioletto, nel visibile e nel vicino infrarosso (UV-Vis-NIR FORS); la fluorescenza indotta da raggi x (XRF); la spettroscopia in riflettanza mediante fibre ottiche nel medio infrarosso (mid-FTIR); la spettroscopia in fluorescenza mediante fibre ottiche (FOFS). La loro non invasività ha permesso di superare l'oggettivo limite del numero di aree da analizzare presente in quelle tecniche che necessitano di prelievi dall'opera stessa (**Tabella 1**). Inoltre il recente sviluppo di strumentazioni trasportabili ha permesso di acquisire i dati direttamente nel luogo in cui si trova l'opera.

Il progetto diagnostico messo a punto ha visto la collaborazione di tre gruppi (quello dell'Unità Qualificazioni Materiali del Centro Ricerche Casaccia dell'ENEA, dell'Istituto di Fisica Applicata "Nello Carrara" del CNR, del Centro SMAArt dell'Università degli Studi di Perugia), forti di un consolidato background operativo che ha più volte visto i tre gruppi collaborare sulle stesse opere o su progetti comuni con affiatamento e mutua collaborazione. Tale interscambio è infatti avvenuto sia nella fase di progettazione degli interventi e di scelta dei punti comuni da indagare, affinché essi risultassero

		FORS	XRF	FTIR	FOFS
registro superiore	San Benedetto	11	7		
	Angelo	19	12		
	Crocifissione	31	16	6	
	Madonna	15	9	12	5
	San Francesco	12	6		
ordine principale	I santi Sebastiano e Giovanni Battista	28	14	8	7
	Madonna della Misericordia	36	22	11	7
	I santi Giovanni Evangelista e Bernardino	19	13	9	2
pilastri	pilastro sinistro	28	19		
	pilastro destro	39	21		
predella	Orazione nell'orto	15	19		
	Flagellazione	15	14		
	Deposizione nel sepolcro	54	28		14
	Noli me tangere	14	16	9	4
	Marie al sepolcro	15	17	11	5
totale misure		351	233	66	44

Tabella I. Numero di punti analizzati con le differenti tecniche di indagine

funzionali e ottimali rispetto alle potenzialità delle tecniche di indagine selezionate, sia nella fase di elaborazione e interpretazione dei dati, integrando il potenziale informativo delle singole tecniche.

Spettroscopia in riflettanza mediante fibre ottiche nell'ultravioletto, nel visibile e nel vicino infrarosso (UV-Vis-NIR-FORS)

L'applicazione della tecnica FORS è indirizzata sia all'identificazione di pigmenti, coloranti e prodotti di alterazione, sia all'analisi del colore e delle sue variazioni [1]. Questa tecnica si basa sullo studio di spettri di riflettanza, ossia grafici in cui l'intensità della radiazione retrodiffusa dalla superficie investigata è riportata sull'asse delle ordinate in funzione della lunghezza d'onda della radiazione inviata sull'area di misura. Il valore dell'intensità, riportato come percentuale di luce diffusa (riflessa) dalla superficie investigata, è rapportato ad un bianco di riferimento, che si assume diffondente la radiazione incidente al 100% su tutto l'intervallo spettrale considerato. La FORS offre la possibilità di applicare tecniche statistiche di elaborazione dati per ottenere parametri significativi al fine di discriminare e raggruppare le informazioni contenute negli spettri acquisiti. La possibilità di operare in linea tale elaborazione, durante l'esecuzione delle misure, consente di procedere direttamente a un feedback, ottimizzando la scelta dei punti da campionare.

Le misure FORS sul Polittico della Misericordia sono state effettuate il 28 novembre 2006. Sono stati impiegati due spettroanalizzatori Zeiss (modelli MCS501 e MCS511 NIR 1.7) che consentono di ottenere spettri di riflettanza nell'intervallo di lunghezze d'onda dall'UV al NIR con una risoluzione spettrale di circa 2 nm nell'intervallo di lunghezza d'onda 200-1000 nm (modello MCS501 UV-Vis) e di circa 10 nm nell'intervallo 900-1700 nm (modello MCS511 NIR1.7). Lo spettroanalizzatore modello MCS501 è composto da una sorgente luminosa interna (lampada alogena da 20 W con temperatura di colore di circa 3000 K, intervallo di emissione 320-2500 nm), un reticolo disperdente e un rivelatore lineare di 1024 fotodiodi al silicio. Il modello MCS511 NIR 1.7, invece, è costituito da un reticolo disperdente e un rivelatore lineare di 128 fotodiodi di arseniuro di indio e gallio (InGaAs). Per inviare e riprendere la radiazione retrodiffusa dalla superficie analizzata è stata utilizzata una sonda semisferica (geometria di misura 0°/2x45°), realizzata su disegno dell'IFAC, con cui è possibile investigare un'area di circa 2 mm di diametro. La dimensione dell'area investigata, nel caso in cui si analizzino motivi decorativi ricchi di particolari, non sempre consente di puntare il dettaglio cromatico di interesse con la certezza di escludere contributi dalle zone adiacenti. In questo caso, la radiazione elettromagnetica è stata inviata sull'area da investigare attraverso un fascio di fibre ottiche lineari perpendicolare alla superficie investigata (0°). La radiazione retrodiffusa dalla superficie è stata raccolta e inviata ai sensori dei due spettroanalizzatori mediante due distinti fasci di fibre lineari posti rispettivamente a 45° rispetto alla normale alla superficie investigata. La luce retrodiffusa è stata poi analizzata nelle sue componenti tramite i due reticoli disperdenti e successivamente campionata per ottenere lo spettro. Per evitare alcun tipo di contatto tra la superficie pittorica e la sonda è stato utilizzato un foglio di mylar munito di apposito foro con diametro di circa un centimetro.

Fluorescenza indotta da raggi x (XRF)

La tecnica XRF si basa sulla possibilità di eccitare gli atomi degli elementi chimici presenti nel punto in esame mediante fotoni, ad esempio raggi x. Se questi hanno energia sufficiente possono estrarre un elettrone da un orbitale più interno lasciando l'atomo in uno stato eccitato. La diseccitazione avviene attraverso il salto di un elettrone da un orbitale più esterno a quello in cui si è creata la mancanza, accompagnato dall'emissione di un fotone di energia corrispondente alla differenza tra i livelli energetici dei due orbitali, quindi caratteristico dell'elemento eccitato. Irraggiando pertanto lo strato pittorico mediante un sottile fascio di raggi x di opportuna energia emessi da un generatore, e misurando energia e intensità della radiazione di fluorescenza emessa, si possono ottenere informazioni sulla sua composizione [2].

La fluorescenza indotta da raggi x consente di determinare gli elementi chimici non leggeri presenti in un campione; da ciò è possibile, indagando le superfici pittoriche, estrapolare informazioni sui pigmenti utilizzati, individuando le classi di appartenenza sulla base di uno o più elementi determinati.

Le misure sono state eseguite dal 12 al 16 dicembre 2006 (**fig. 1**), impiegando un generatore di raggi x Gilardoni CPX-M160 e un rivelatore Ge(hp) planare EG&G ORTEC avente risoluzione 195 eV a 5.9 keV. La distanza campione-rivelatore era pari a 6.5 cm, il diametro del collimatore sul fascio x incidente era di 0.1 cm e il tempo di misura di 180 sec. Per la tensione e la corrente di lavoro, in tutte le zone indagate, sono state effettuate due

1. Esecuzione delle misure XRF sullo scomparto centrale dell'ordine principale del Polittico della Misericordia

misure utilizzando le seguenti condizioni: a) 60 kV, 4.0 mA; b) 20 kV, 7.0 mA. La seconda condizione è stata adottata per evidenziare gli elementi che emettono raggi x di fluorescenza di energia più bassa. Nella prima condizione il fascio incidente era schermato, prima del collimatore, con un assorbitore di rame dello spessore di 0.05 cm, allo scopo di attenuare la componente a più bassa energia. Le quantità minime rivelabili dei diversi elementi decrescono con l'aumentare dell'energia della riga di fluorescenza x caratteristica legata, a sua volta, al numero atomico Z. Con apposite calibrazioni si è verificato che nelle condizioni di misura adottate il loro ordine di grandezza varia da 1000 ppm per il calcio a 1 ppm per il bario.

Misure mid-FTIR

La spettroscopia mid-FTIR in riflettanza fornisce informazioni molecolari sui materiali costitutivi la pellicola pittorica ed eventuali alterazioni o materiali di restauro. Nella tecnica non invasiva in riflettanza gli spettri, che si ottengono raccogliendo la radiazione riflessa dalla superficie, possono risultare fortemente distorti rispetto a quelli ottenibili in trasmittanza su campioni. Il confronto degli spettri in riflettanza acquisiti su pellicole pittoriche con quelli di riferimento su modelli preparati ad hoc permette comunque una interpretazione spettrale efficace.

Lo spettrofotometro JASCO VIR 9500 è costituito da una sorgente di radiazione infrarossa Midac Illuminator, un interferometro di Michelson ed un rivelatore MCT (mercurio, cadmio, tellurio) raffreddato con azoto liquido. La sonda a fibra ottica Remspec è costituita da un cavo biforcato contenente 19 fibre in calcogenuro di cui 7 portano la radiazione della sorgente al campione e le restanti 12 raccolgono la radiazione riflessa dalla superficie in esame e la portano al rivelatore. Tali fibre consentono di registrare spettri nella regione compresa tra 900 cm^{-1} e 5000 cm^{-1} con un eccellente rapporto segnale/rumore in tutto il *range* eccetto nella zona tra 2200 e 2050 cm^{-1} a causa dello stretching Se-H di assorbimento della fibra stessa. Nel caso in esame per ogni spettro sono stati registrati 400 interferogrammi nell'intervallo 6000-900 cm^{-1} con una risoluzione spettrale di 4 cm^{-1}. La correzione per l'assorbimento di *background* è stata effettuata registrando lo spettro in riflettanza di una superficie di metallo totalmente riflettente. Si è adottata una geometria di analisi 0°/0° tenendo la fibra perpendicolare alla superficie in esame. L'ampiezza dell'area esaminata dipende, naturalmente, dall'area della fibra che è di circa 20 mm^2.

Spettroscopia in fluorescenza mediante fibre ottiche (FOFS)

La fluorescenza UV-visibile permette l'individuazione di coloranti e lacche che, in genere, sono caratterizzate da cromofori con buona resa di emissione. Le specifiche forme spettrali permettono una prima classificazione del fluoroforo e quindi della classe chimica di appartenenza del colorante o della lacca. Il fluorimetro portatile impiegato nel presente lavoro è un prototipo realizzato nei laboratori dell'Università di Perugia a partire da componenti commerciali. La radiazione di eccitazione, prodotta da una lampada a Xenon Cermax da 175 W che opera nell'intervallo spettrale 240-650 nm, viene focalizzata sul monocromatore Jobin Yvon (modello H-10 UV con dispersione lineare di 8 nm/mm) che seleziona la lunghezza d'onda di eccitazione, e, mediante una fibra ottica in quarzo, viene diretta sulla superficie del manufatto. La radiazione emessa viene raccolta da sei fibre poste intorno alla fibra che illumina il campione e inviata al rivelatore, uno spettrofotometro CCD Avantes AvaSpec-2048 pixels (200-1100 nm), ad alta sensibilità (86 fotoni/conteggio) e con un rapporto segnale/rumore di 250:1. Un sistema di filtri, interferenziali in eccitazione e *cut-on* in emissione, consente l'eliminazione della luce riflessa e delle

armoniche superiori nelle misure di emissione. Inoltre, per ottimizzare e regolare in modo univoco la posizione della fibra sulla superficie di analisi, si è utilizzato un accessorio portasonda cilindrico (G) (diametro di circa 10 cm); attraverso il materiale trasparente con cui esso è stato realizzato è possibile vedere la superficie del manufatto sottostante e quindi la zona su cui viene posizionata la fibra. Le fibre ottiche utilizzate sono in quarzo con diametro di 600 μm che consente, accoppiata al reticolo olografico del CCD avente 300 linee/mm, una risoluzione spettrale di circa 20 nm.

La tavolozza identificata

In **tabella 2** sono riportati i pigmenti identificati mediante le tecniche non invasive precedentemente descritte; nelle considerazioni che seguono non sono stati inseriti i risultati legati ai restauri moderni, comunque indagati in un numero ristretto di misure. A queste informazioni essenziali è possibile aggiungere ulteriori considerazioni riguardo alle differenti modalità di impiego dei singoli pigmenti e ai confronti tra quanto riscontrato nelle differenti parti costitutive del polittico (gli scomparti dell'ordine principale, dell'ordine superiore, della predella e i pilastri).

Per quanto riguarda la preparazione è stato ampiamente utilizzato del gesso (solfato di calcio biidrato), la cui presenza è confermata, con la tecnica FORS, dalla banda di assorbimento nel vicino infrarosso, suddivisa in tre caratteristiche sottobande a circa 1450 nm, 1490 nm e 1540 nm. Va comunque rilevato che un'eventuale presenza di calcite sulle tavole della predella, come rilevato dalle analisi al SEM sulle sezioni stratigrafiche [3], non sarebbe potuta essere evidenziata negli spettri FORS, mentre, sempre negli spettri FORS della predella, sono chiaramente riconoscibili le bande di assorbimento del gesso.

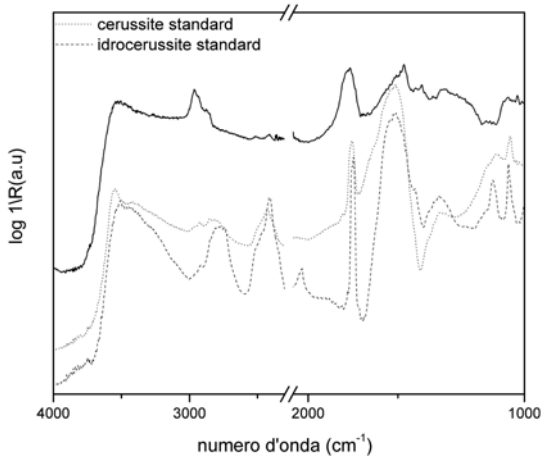
La foglia d'oro, usata abbondantemente in tutto il polittico per la realizzazione degli sfondi e delle aureole, risulta priva di impurità. L'oro delle scritte al centro dei monogrammi della Misericordia sui pilastri non è stato applicato sull'azzurro scuro dello sfondo di azzurrite. Le analisi XRF hanno identificato impurezze di titanio e di arsenico nel bolo di preparazione a tutte le dorature, riscontrate anche nel bolo impiegato su altri dipinti [4].

Come prevedibile, il pigmento bianco impiegato è la biacca; tuttavia, dalle analisi effettuate con la tecnica mid-FTIR è stato rilevato che alla biacca (idrocerussite, carbonato basico di piombo) è associata anche la cerussite (carbonato di piombo), caratteristica da tempo riscontrata in dipinti di varie epoche (**fig. 2**) [5]. Tale presenza è probabilmente dovuta alla tecnologia di produzione del pigmento; i casi sinora segnalati [6] non consentono tuttavia di mettere a fuoco la pertinenza di tale caratteristica a contesti cronologici o geografici particolari.

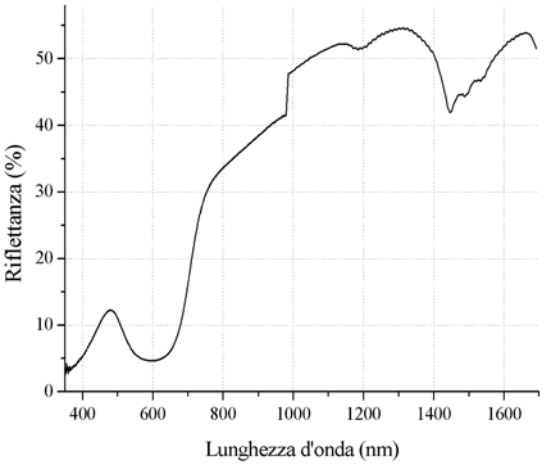
Per le campiture blu l'artista ha prediletto l'oltremare (lapislazzuli): questo pigmento è stato rinvenuto in tutti gli scomparti ad eccezione del pilastro laterale sinistra, in cui l'unica campitura blu presente è stata realizzata con azzurrite. Quest'ultimo pigmento, invece, è stato impiegato nelle storie della predella e nei pilastri, ma non è presente negli scomparti dell'ordine principale e del registro superiore, se non per scurire alcune stesure a base di oltremare. Infatti, negli scomparti dei due ordini la presenza di rame in piccoli quantitativi è stata determinata solo in zone molto scure, quali la tunica di San Giovanni Evangelista (nell'ordine principale) e il libro tenuto da San Bernardino. Nei pilastri l'azzurrite è stata utilizzata per il libro tenuto in mano da Sant'Agostino e gli sfondi dei monogrammi della Misericordia, mentre l'oltremare è stato impiegato nelle maniche di Sant'Egidio e

oro (puro, ossia privo di impurezze di rame o argento)
bolo
biacca
azzurrite
lapislazzuli
cinabro
minio?
lacche rosse: lacca di robbia e lacca di origine animale (cocciniglia o kermes)
giallo di piombo e stagno
pigmenti a base di ferro (terra verde, terra di Siena, ocra gialla, ocra rossa, terra d'ombra?)
malachite
neri a base di carbonio (identificati indirettamente)

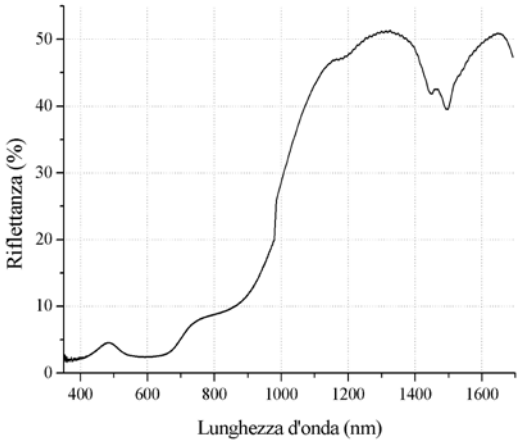
Tab. II. Pigmenti identificati



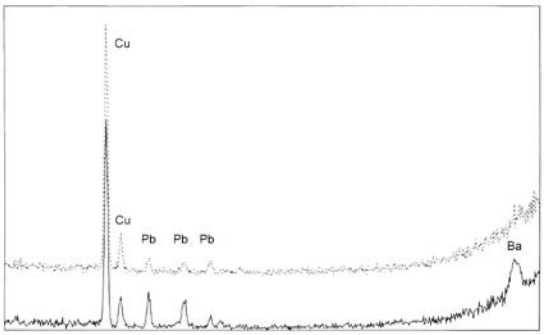
2. Spettro ottenuto con la tecnica mid-FTIR sulla gamba di San Sebastiano, in cui si rilevano le bande di assorbimento dell'idrocerussite (carbonato basico di piombo) e della cerussite (carbonato di piombo)



3. Predella, *Flagellazione*, spettro FORS del cielo, in cui sono visibili le bande di assorbimento del lapislazzuli



4. Predella, *Orazione nell'orto*, spettro FORS del cielo, in cui sono visibili le bande di assorbimento del lapislazzuli e dell'azzurrite



5. Sovrapposizione degli spettri XRF relativi all'azzurro del libro tenuto in mano da Sant'Agostino e dello sfondo del monogramma della Misericordia nel pilastro a destra, ove si riscontra la presenza di impurezze di bario associate all'azzurrite solo nello sfondo del monogramma

in una venatura dei pavimenti marmorei. Nelle storie della predella i cieli del *Noli me tangere*, della *Flagellazione* (**fig. 3**) e delle *Marie al sepolcro* sono stati ottenuti con oltremare, mentre quelli dell'*Orazione nell'orto* (**fig. 4**) e della *Deposizione nel sepolcro* sono stati realizzati con una doppia stesura di oltremare su azzurrite, quest'ultima caratterizzata dalla presenza di impurezze di bario. La stessa doppia stesura è presente nella veste dell'angelo dell'*Orazione nell'orto*, mentre nei manti di Cristo e di Giacomo è stato impiegato solo l'oltremare. I panneggi azzurri nella *Deposizione nel sepolcro* sono stati realizzati esclusivamente con oltremare. Anche nelle *Marie al sepolcro* i panneggi azzurri sono stati ottenuti con oltremare, ma sono stati determinati piccoli quantitativi di rame (riconducibili all'azzurrite) nel manto del personaggio all'estrema destra. Relativamente all'azzurrite si segnala nei pilastri la presenza di impurezze di bario (**fig. 5**) nel pigmento utilizzato per i fondi dei monogrammi della Misericordia, ma non in quello con cui è stato dipinto il libro di Sant'Agostino. Impurezze di bario associate all'azzurrite sono state frequentemente riscontrate nei dipinti rinascimentali e qualificano la provenienza del minerale da alcuni siti [7].

Le zone verdi sono state principalmente realizzate con un pigmento a base di rame (si ipotizza la malachite). Le analisi XRF hanno identificato nella malachite utilizzata sul polittico impurezze di antimonio, riscontrate abbastanza frequentemente sui dipinti rinascimentali [8]. In alcune campiture verdi il colore è stato schiarito con piccole aggiunte di giallo di piombo e stagno o con pigmenti a base di ossidi-idrossidi di ferro, quali terre di Siena od ocre (ad esempio nei panneggi dei

6. Predella, *Marie al sepolcro*, particolare della testa della Maddalena

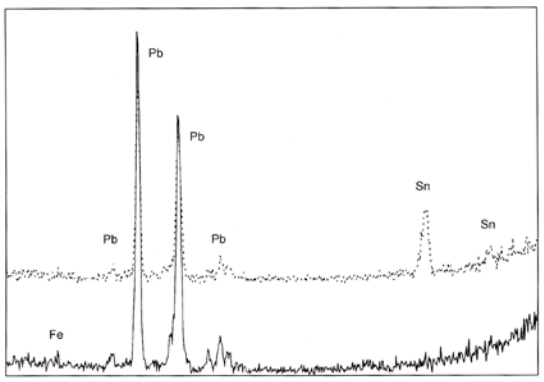
7. Predella, *Deposizione nel sepolcro*, particolare della testa della Maddalena

personaggi degli scomparti dell'ordine principale, di quelli dei pilastri e, soprattutto, per i verdi del pavimento sotto le figure di San Francesco e San Benedetto negli scomparti del registro superiore). Da sottolineare l'assenza totale di campiture verdi e di miscele contenenti pigmenti verdi per quanto riguarda i punti di analisi effettuati sul pilastro laterale destro. È interessante notare che, a differenza del verde a base di rame, la terra verde sembra essere stata impiegata esclusivamente negli incarnati. Questi ultimi sono stati ottenuti con biacca, pigmenti a base di ferro (terre od ocra) e piccole aggiunte di cinabro.

La materia pittorica del riflesso dell'incarnato nell'aureola di San Giovanni Evangelista non contiene cinabro come invece l'incarnato della parte che si riflette, dato che sembra attestare la scelta intenzionale di mantenere sottotono il colore della parte riflessa, con una tonalità più fredda (senza cinabro) rispetto alla parte corrispondente che si riflette.

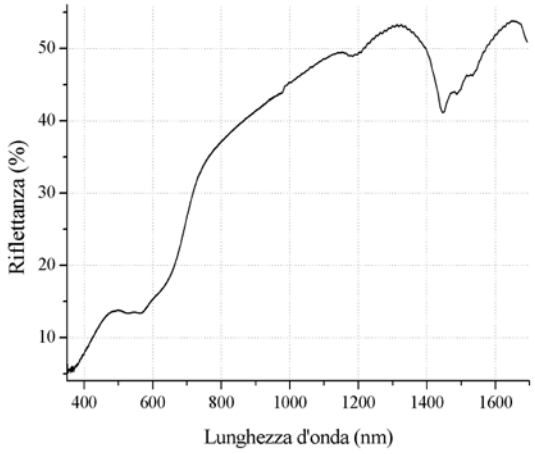
La terra di Siena è stata identificata spesso in miscela nella realizzazione delle vesti di alcuni personaggi quali San Gerolamo, Sant'Antonio, San Bernardino, San Benedetto e San Francesco. Inferiore è il contributo apportato dalle ocre, presenti sotto forma di ocra rossa e gialla nella predella. Tuttavia, poiché le coppie di pigmenti terra di Siena naturale/ocra gialla e terra di Siena bruciata/ocra rossa sono principalmente costituite dagli stessi minerali (rispettivamente goetite ed ematite), la loro caratterizzazione, con le tecniche analitiche impiegate, risulta particolarmente difficoltosa e può essere riferita, soprattutto, alla diversa tonalità cromatica delle stesure pittoriche più che ai puri dati analitici.

Nei panneggi gialli o bruni sono stati impiegati giallo di piombo e stagno e pigmenti a base di ferro. I due tipi di pigmenti sono stati spesso impiegati nella medesima campitura, per modulare i volumi, aumentando la presenza del primo nelle parti maggiormente in luce e dei secondi nelle ombre. L'impiego di giallo di piombo e stagno nelle capigliature più chiare, anche se bionde, non è comunque sistematico. A tale proposito è particolarmente significativo il confronto dei dati ottenuti sulla capigliatura della Maddalena nelle tre storie della predella in cui compare il personaggio (*Noli me tangere*, *Marie al sepolcro* e *Deposizione nel sepolcro*; **figg. 6-7, Tavv. XIII, XII**), che ha mostrato la presenza di giallo di piombo e stagno nelle misure effettuate sulle prime due scene, ma non in quella eseguita sulla *Deposizione nel sepolcro* (**fig. 8**).



8. Sovrapposizione degli spettri XRF relativi alla capigliatura della Maddalena nelle *Marie al sepolcro* e nella *Deposizione nel sepolcro*, ove si riscontra l'utilizzo del giallo di piombo e stagno solo nelle *Marie al sepolcro*

Sono frequenti nei bruni del paesaggio delle storie della predella piccole aggiunte di cinabro per correggere/modulare il colore. La stessa caratteristica tecnica si ritrova anche nel pavimento



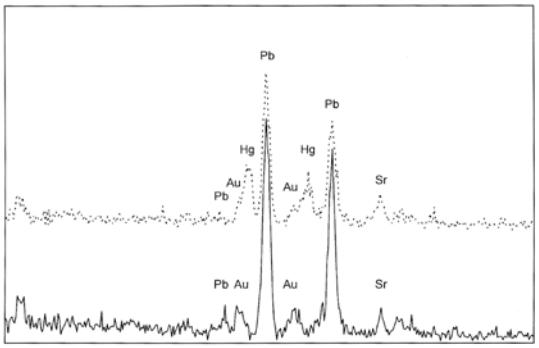
9. Predella, *Noli me tangere*, particolare della tunica di Cristo, spettro FORS in cui sono visibili le bande di assorbimento del lapislazzuli

e nella tunica di un carnefice nella *Flagellazione*, come pure, sebbene in tracce, in altre campiture degli scomparti dei due registri e dei pilastri. In alcuni panneggi rossi delle tavole della predella si ipotizza l'impiego di minio, a causa degli elevati contenuti di piombo, non attribuibili esclusivamente all'impiego di biacca o di piccoli quantitativi di giallo di piombo e stagno. Il presunto impiego di minio è comunque contestuale all'utilizzo di piccoli quantitativi di cinabro.

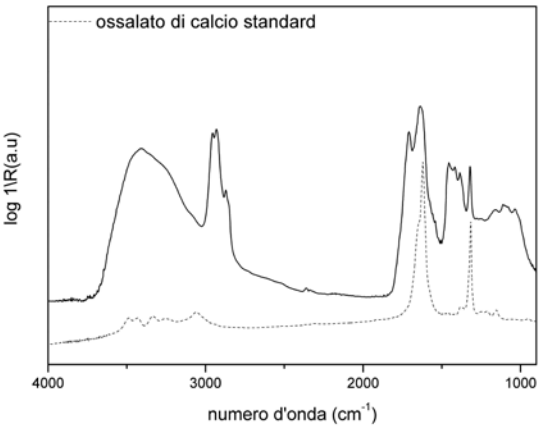
L'impiego delle lacche rosse è frequente; con la tecnica FOFS sono state identificate la lacca di robbia e una lacca antrachinonica di origine animale (cocciniglia o kermes), quest'ultima presente solo negli scomparti dell'ordine principale. Occasionalmente, alle lacche sono stati aggiunti altri pigmenti per modificarne la tonalità del colore (cinabro, pigmenti base di rame, ecc.). In altri casi, come ad esempio nella tunica di Cristo nel *Noli me tangere*, uno strato di lacca semitrasparente è stato steso su una base contenente lapislazzuli per ottenere una tonalità violacea (**fig. 9**). Dei nastri rossi sopra le ghirlande dei monogrammi della Misericordia nei due pilastri, dipinti sul fondo dorato, solo quello del pilastro di destra contiene cinabro (**fig. 10**).

L'aggiunta di piccoli quantitativi di giallo di piombo e stagno per schiarire i rossi è rara ed è stata riscontrata solo in alcune campiture realizzate con cinabro, nelle tavole della predella e nel pilastro sinistro.

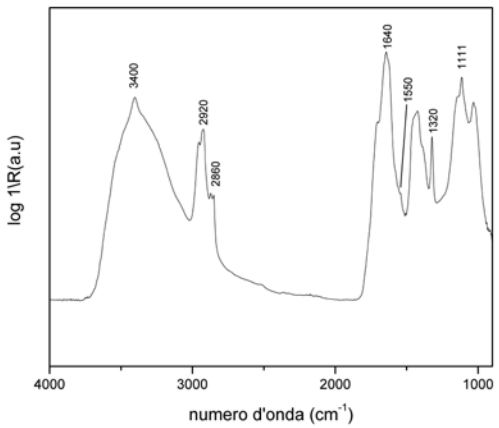
La presenza di ossalati, rilevati con la tecnica mid-FTIR, appare diffusa su tutti i dipinti (**fig. 11**), ma non è detto che debba essere associata a un prodotto di trasformazione di materiale organico degli



10. Sovrapposizione degli spettri XRF relativi ai nastri rossi della ghirlanda del monogramma della Misericordia nei due pilastri, in cui si riscontra l'utilizzo del cinabro nel solo pilastro a destra



11. Spettro ottenuto con la tecnica mid-FTIR sullo sfondo dorato della Crocifissione, in cui si rilevano le bande di assorbimento associate a ossalati



12. Spettro ottenuto con la tecnica mid-FTIR relativo a un tassello lasciato dal restauro ICR nel scomparto centrale del polittico, in cui si rilevano le bande di assorbimento associate a ossalati, solfati e componenti proteiche

strati originali (leganti, vernici e/o protettivi); tale presenza risulta infatti più consistente nei tasselli lasciati dall'ultimo restauro, nei quali sono stati identificati anche solfati e componenti proteiche (**fig. 12**).

Ulteriori considerazioni

L'integrazione delle tecniche di analisi utilizzate nello studio del Polittico della Misericordia ha consentito di raggiungere risultati che si estendono ben oltre quanto conseguibile singolarmente con ciascuna tecnica. Un esempio tipico concerne la possibilità di ottenere informazioni stratigrafiche combinando le misure XRF e FORS (nell'intervallo spettrale UV-IR). Come è già stato accennato, le prime consentono l'individuazione degli elementi chimici non leggeri, indipendentemente dalla loro appartenenza agli strati superficiali o meno; viceversa le seconde, basandosi su un principio ottico, qualora lo strato più esterno non sia trasparente o semitrasparente alla radiazione incidente, forniscono informazioni solo su di esso. L'integrazione dei risultati, ad esempio, ha consentito per via analitica il riconoscimento del doppio strato costituito da lapislazzuli su azzurrite negli azzurri, attraverso l'identificazione nello stesso punto di misura del primo pigmento con la FORS e del secondo con l'XRF.

I dati raccolti, oltre a definire le tavolozze utilizzate in questi dipinti (costituite da materiali consolidati nella tradizione pittorica del periodo), hanno consentito di rilevare affinità e/o divergenze nelle soluzioni o nelle combinazioni di pigmenti adottate nei singoli scomparti. Sono così emerse differenze significative tra i materiali pittorici utilizzati nei dipinti dell'ordine principale e in quello superiore, rispetto ai pilastri o alla predella, in analogia alle differenze che per via stilistica sono state più volte sottolineate e, su basi più oggettive, confermate da altri interventi in questo volume [9]. D'altra parte variazioni nella scelta dei pigmenti e nel loro uso combinato potrebbero essere giustificate anche dalla funzionalità di questi dipinti nel complesso originario, o nei complessi originari, se si accetta la possibilità sempre più evidente, della provenienza delle tavole da differenti polittici. Un'altra giustificazione che potrebbe essere addotta, nel commentare le differenze nella scelta e nell'uso dei materiali tra parti differenti del polittico, è quella concernente i lunghi tempi di esecuzione.

Ciò che invece più sorprende nell'analisi dei risultati inerenti la tavolozza (ove con essa si intende, a questo punto, sia i pigmenti che il modo di combinarli in funzione del risultato cromatico e della tipologia delle campiture) è l'emergere di differenze significative all'interno di gruppi omogenei di dipinti, ad esempio i due pilastri o le tavole della predella, originariamente su un'unica asse. Nei pilastri, impossibili da disgiungere, la soluzione del nastrino che si diparte dalla ghirlanda con il monogramma della Misericordia risulta totalmente diversificata, così come nelle tavole della predella, qualunque sia il corretto ordine nella sequenza, troviamo soluzioni differenti per la resa del cielo (con solo lapislazzuli o lapislazzuli su azzurrite) [10] e dei capelli della Maddalena (con ocra da sola o con giallo di piombo e stagno). A questo punto, sulla base delle due citate caratteristiche, potrebbero essere operati dei raggruppamenti all'interno dei cinque dipinti della predella: da una parte il *Noli me tangere* e le *Marie al sepolcro*, da un'altra la *Deposizione nel sepolcro*; la *Flagellazione*, limitatamente alla conduzione del cielo, mostra affinità al gruppo *Noli me tangere*/*Marie al sepolcro* e l'*Orazione nell'orto* alla *Deposizione nel sepolcro*. Il motivo che potrebbe aver determinato tali differenziazioni resta tuttavia inspiegabile.

Nell'economia delle informazioni che si hanno sulla tavolozza di altri dipinti di Piero un paragone ineludibile è quello concernente il Polittico di Sant'Antonio, conservato nella Galleria Nazionale dell'Umbria [11], in quanto anch'esso analizzato con la tecnica XRF. Tre sono i punti di maggior disaccordo con quanto riscontrato sul Polittico della Misericordia: l'assenza dalla tavolozza del giallo di piombo e stagno e l'inclusione della terra d'ombra e dell'azzurro di smalto. Uno scambio di opinioni con Claudio Falcucci, che partecipò alle misure e che ha cortesemente riletto gli spettri originali, ha confermato che nelle condizioni operative allora adottate lo stagno non poteva essere individuato, se non in quantitativi particolarmente elevati, e che l'interpretazione della presenza di manganese negli spettri in esame è particolarmente problematica. Vengono così a cadere due di queste differenze; relativamente alla terza, ossia all'utilizzo dell'azzurro di smalto, il discorso è più ampio e articolato. Nella presentazione delle ricerche sul Polittico di Sant'Antonio l'azzurro di smalto (citato come smaltino) è indicato tra i pigmenti identificabili attraverso l'analisi XRF, ma gli elementi chimici ad esso associati non sono stati invece individuati negli spettri XRF, riletti a tale proposito da Claudio Falcucci, che ancora si ringrazia per la disponibilità dimostrata, mentre è dato come pigmento identificato nella relazione dei restauratori. A questo si aggiunge il fatto che il pigmento è stato identificato nella sezione stra-

tigrafica di un campione prelevato dalla Pala di San Bernardino della Pinacoteca di Brera [12]; il che ha portato alcuni studiosi a sottolineare la tendenza alla sperimentazione dei materiali da parte del pittore, in quanto l'identificazione di questo pigmento nelle opere di Piero, nel quadro delle conoscenze sino a quel momento a disposizione, costituiva un dato di assoluta precocità nel panorama europeo [13]. Studi recenti hanno consentito di segnalare altri dipinti su tela e tavola dell'inizio del XV secolo in cui è stato utilizzato l'azzurro di smalto, definendo così un contesto cronologico o geografico di impiego più ampio [14]. A questo si aggiunge che nella Pala San Bernardino, come cortesemente segnalato da Emanuela Daffra della Pinacoteca di Brera, la localizzazione del prelievo in cui è stata riconosciuta la presenza dello smalto è incerta e, pertanto, il dato potrebbe non risultare associato alla materia pittorica originale, bensì a un successivo reintervento sul dipinto.

* P. Moioli, C. Seccaroni (ENEA, UTTMAT-DIAG); L. Boselli, M. Picollo, B. Radicati (IFAC-CNR); B.G. Brunetti, A. Daveri, A. Romani (Dipartimento di Chimica dell'Università degli Studi di Perugia).ù

1 M. Bacci-A. Casini-F. Lotti-M. Picollo-S. Porcinai-B. Radicati-L. Stefani, *Spettroscopia in riflettanza non-invasiva mediante l'uso di fibre ottiche* in *Metodologie integrate per l'analisi di dipinti*, Padova, 2003, pp. 106-116.

2 Per la descrizione della tecnica d'indagine, delle sue potenzialità e dei suoi limiti si rimanda a C. Seccaroni-P. Moioli, *Fluorescenza x, Prontuario per l'analisi XRF portatile applicata a superfici policrome*, Firenze, 2002.

3 Cfr. F. Talarico, G. Sidoti, P. Bianchetti in questo volume.

4 P. Moioli-C. Seccaroni, *Analisi XRF su tre opere di Gentile da Fabriano*, in *Il Gentile risorto. Il Polittico dell'Intercessione di Gentile da Fabriano*, a cura di M. Ciatti-C. Frosini-ni, Firenze, 2006, pp. 199-211.

5 B. Keisch, *X-ray diffraction and the composition of lead white*, in *Studies in the History of Art*, 1971-1972 (National Gallery of Art, Washington D.C.), 1972, pp. 121-133.

6 Il gruppo dell'Università di Perugia ha identificato l'associazione della cerussite all'idrocerussite, ad esempio, nella *Deposizione Baglioni* di Raffaello nella Galleria Borghese, nella *Madonna dei cherubini* del Mantegna nella Pinacoteca di Brera e nella *Deposizione* del Bronzino nel Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie di Bensançon. La medesima caratteristica è stata inoltre identificata dal gruppo dell'ENEA, mediante analisi per diffrazione x non distruttiva, negli *Undicimila martiri* del Pontormo nella Galleria Palatina.

7 A. Burmester-C. Krekel, *Von Dürers Farben*, catalogo dell'esposizione *Albrecht Dürer. Die Gemälde der Alten Pinakothek* (Monaco, Neue Pinakothek, 3 aprile 1998-14 giugno 1998), a cura di G. Goldberg-B. Heimberg-M. Schawe, Heidelberg, 1998, pp. 55-101, fig. IV.25 a p. 79.

8 Seccaroni-Moioli, *Fluorescenza x* … cit., pp. 52-53.

9 Cfr. i saggi di R. Cavigli; A. Gori e C. Castelli; R. Bellucci e C. Frosinini in questo volume volume.

10 Un caso analogo di impiego di differenziato di azzurrite e azzurrite-lapislazzuli su cieli in scene appartenenti a una stessa predella è stato recentemente segnalato per la pala con l'*Incoronazione della Vergine* (1471-74) di Giovanni Bellini nel Museo Civico di Pesaro da Gianluca Poldi alla giornata di studi "L'arte di Bellini tra analisi, restauro ed esposizione" (4 dicembre 2008). Anche in questo caso i dati derivano da misure spettrofotometriche in riflettanza e XRF; a differenza del Polittico della Misericordia, le due tipologie di stesure corrispondono a situazioni strutturali differenti, essendo state individuate su scene originariamente collocate su due assi distinte.

11 S. Sciuti-S. Rinaldi-A. Culla-C. Falcucci, *Analisi non distruttive finalizzate al riconoscimento dei pigmenti impiegati da Piero della Francesca nel polittico di Sant'Antonio*, in *Piero della Francesca. Il polittico di Sant'Antonio*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 16-24 ottobre 1993), a cura di V. Garibaldi, Milano, 1993, pp. 133-136; S. Fusetti-P. Virilli, *Il restauro*, in *Piero della Francesca …* cit., pp. 137-151.

12 A. Gallone, *Lo studio analitico dei pigmenti*, in *La pala di San Bernardino di Piero della Francesca. Nuovi studi oltre il restauro*, a cura di F. Trevisani-E. Daffra, «Quaderni di Brera», 9 (1997), pp. 257-261, in particolare p. 258.

13 P. Bensi, *Il ruolo di Piero della Francesca nello sviluppo della tecnica pittorica del Quattrocento*, in *Piero della Francesca tra arte e scienza*, Atti del convegno internazionale di studi (Arezzo 8-11 ottobre 1992, Sansepolcro 12 ottobre 1992), a cura di M. Dalai Emiliani-V. Curzi, Venezia, 1996, pp. 167-181, in particolare p. 175.

14 K. Nicolaus, *Du Monts Handbuch der Gemäldekunst*, Colonia, 2003, p. 213; C.M. Kauffmann, *The altarpiece of St. George from Valencia*, in «Victoria and Albert Museum Yearbook», 2 (1970), pp. 65-100; H. Stege, *Out of the blue? Considerations on the early use of smalt as blue pigment in European easel painting*, in «Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung», XVIII, 1 (2004), pp. 121-142.

Le sezioni stratigrafiche del Polittico della Misericordia nell'archivio dell'ISCR: analisi SEM-EDS e "rilettura" al microscopio ottico

Fabio Talarico, Giancarlo Sidoti, Pierluigi Bianchetti

Introduzione

Il presente lavoro trae origine dall'intervento di restauro effettuato presso l'Istituto Centrale per il Restauro (attualmente Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro). Nella relazione di restauro del 1964 che accompagna la fine dei lavori, si fa riferimento a risultati di analisi chimiche che, purtroppo, non è stato possibile ad oggi recuperare in archivio e a sezioni stratigrafiche allestite su alcuni frammenti prelevati dal polittico, numerate dal 383 al 389.

Queste sezioni, come tutte quelle effettuate presso l'ISCR, fanno parte dell'archivio delle sezioni stratigrafiche ICR, struttura che è parte integrante del Laboratorio di Prove sui Materiali.

Una recente revisione dell'archivio delle sezioni, fortemente voluta nella seconda metà degli anni novanta dall'allora direttore dell'ICR Michele Cordaro e dal direttore del Laboratorio di Prove sui Materiali, Giuseppina Vigliano, metteva in luce su queste sezioni la degradazione dei materiali di inglobamento, che risultavano cromaticamente alterati, fratturati, e perciò non più leggibili.

Si decideva quindi di procedere al restauro delle sezioni stratigrafiche, affidato ai restauratori Antonio Giralico e Giampaolo Gusso, che effettuava un nuovo trattamento con resina poliestere e una nuova levigatura. L'operazione ha permesso di recuperare gran parte delle sezioni stratigrafiche, alcune come sezioni "sottili".

Il restauro delle sezioni stratigrafiche e il loro conseguente recupero hanno consentito di operare nuovamente sugli stessi frammenti prelevati negli anni sessanta. Considerato il valore "storico" dei frammenti, si è scelto di non effettuare analisi che alterassero o modificassero irreversibilmente le sezioni, in modo da garantire eventuali futuri interventi con nuove tecniche di analisi.

Conseguentemente, si è scelto di non effettuare, ad esempio, colorazioni istochimiche, che avrebbero permesso di ottenere maggiori informazioni sulla classe di leganti organici impiegati sul polittico, mentre si è proceduto alla documentazione delle sezioni stratigrafiche in luce visibile e ultravioletta. Le sezioni lucide sono state inoltre analizzate al microscopio elettronico a scansione a pressione variabile con sonda per microanalisi (SEM-EDS), senza effettuare, per i motivi precedentemente illustrati, la "metallizzazione" dei campioni con oro o grafite.

È opportuno sottolineare che i risultati descritti di seguito sono relativi ad una campionatura degli anni sessanta, ed i risultati analitici si riferiscono quindi alla situazione esistente allora, con ogni probabilità prima del restauro. È possibile quindi che alcuni strati, in particolare le vernici alterate e le ridipinture osservabili su queste sezioni, siano stati rimossi nell'intervento di restauro del 1960.

Localizzazione dei frammenti prelevati per le sezioni stratigrafiche

Le sezioni stratigrafiche recuperate appartengono allo scomparto della Madonna della Misericordia, anche se la localizzazione e la descrizione dei prelievi, come è possibile desumere dai materiali di archivio, non sempre sono soddisfacenti. In particolare, le zone di prelievo dei due campioni di colore azzurro sono definite «manto della donna inginocchiata (azzurro scuro)» e «manto della donna inginocchiata a destra della Madonna»; come si può vedere nello scomparto centrale del polittico, sono raffigurate due donne inginocchiate a destra della Madonna, la prima con la veste azzurra, la seconda con il manto blu. A quale delle due figure fa riferimento l'estensore della scheda? Oppure si fa riferimento a un prelievo fatto «in basso a sinistra (San Pietro)», dove il personaggio cui si fa riferimento è invece San Giovanni Evangelista.

Più problematica appare l'attribuzione dei tre prelievi dalla predella attribuita all'Amidei; infatti

n. sez.		Registro	Scomparto	Localizzazione
383	S	2°, A	Madonna della Misericordia	Manto azzurro scuro della donna inginocchiata
384	L	2°, A	Madonna della Misericordia	Manto blu della donna inginocchiata, a destra della Madonna
386	L	2°, A	Madonna della Misericordia	preparazione sul bordo inferiore del pannello, a destra della Madonna
385	S	2°, B	santi Giovanni Evangelista e Bernardino	Saio grigio di San Bernardino, in basso
388	L	2°, B	santi Giovanni Evangelista e Bernardino	Saio grigio di San Bernardino, in basso
389	L	2°, B	santi Giovanni Evangelista e Bernardino	Fondo dorato, a sinistra di San Giovanni Evangelista
387	L	2°, B	santi Giovanni Evangelista e Bernardino	Preparazione sul bordo inferiore del dipinto, in basso a sinistra, sotto San Giovanni Evangelista

Tabella I. Collocazione dei frammenti prelevati e punti di prelievo

accurate ricerche di archivio non hanno permesso di eliminare le contraddizioni presenti nella documentazione di archivio e di affermare con certezza che i prelievi provengano dalla predella. Si è ritenuto quindi di non inserire nel testo i risultati ottenuti dall'analisi di questi campioni.

Nella **Tabella I** è riportata la collocazione dei frammenti prelevati dal polittico, ordinati per registro e per scomparto, e la loro localizzazione, desunta dalle informazioni di archivio.

Materiali e metodi

Le sezioni stratigrafiche lucide sono state osservate al microscopio ottico, in luce riflessa visibile e ultravioletta, con un microscopio Leitz DM RXP, corredato di obiettivi Leica 2,5x, 5x, 10x, 20x, 40x, 63x e oculari 10x. Le riprese fotografiche sono state eseguite con fotocamera digitale Leica DFC 420C e software di acquisizione immagini Leica Image 1000.

Per le osservazioni in fluorescenza UV (lampada a vapori di Hg HBO da 50W) è stato impiegato un filtro di tipo A (filtro di eccitazione BP 340-380 nm, lamina dicromatica 400 nm, filtro di sbarramento LP425). Le sezioni sottili sono state osservate anche in luce trasmessa.

L'osservazione in luce UV permette di differenziare i materiali presenti nel preparato in funzione della loro risposta in fluorescenza; può essere così evidenziata la presenza di alcuni pigmenti e di leganti organici, quali oli o resine naturali.

Le sezioni lucide sono state analizzate con il microscopio elettronico a scansione (SEM) *EVO 60 Zeiss* con filamento di esaboruro di lantanio (20 KeV), corredato di microsonda per analisi elementale (EDS), nella modalità a bassa pressione (100 Pa), senza eseguire alcuna metallizzazione. L'osservazione al SEM in modalità *back scattered* (BSE), sensibile al peso atomico degli elementi, fornisce indirettamente ulteriori informazioni correlate alla scala dei grigi con cui viene registrata l'immagine SEM: elementi più a numero atomico maggiore appaiono più "bianchi", mentre la presenza di materiale organico viene visivamente evidenziata da zone grigio scuro. Le immagini al SEM ottenute da elettroni secondari (VPSE) danno informazione sulla morfologia delle superfici.

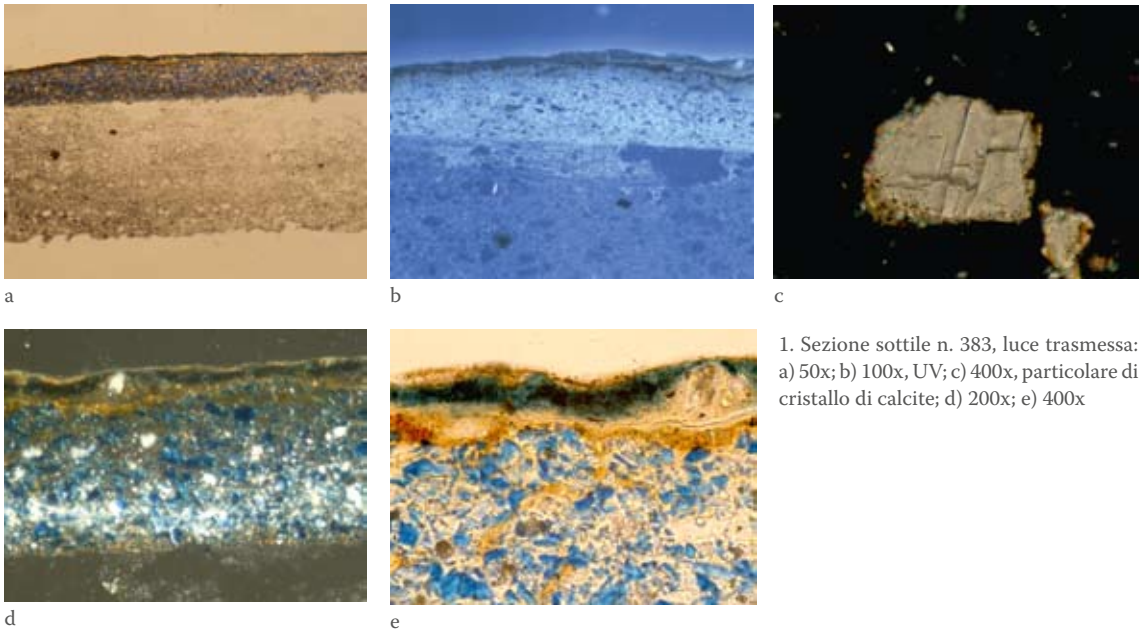
Risultati delle analisi

Madonna della Misericordia
2° registro, scomparto A
Donna inginocchiata a destra della Madonna, azzurro del manto

L'osservazione al microscopio mineralogico in luce trasmessa della sezione sottile 383 evidenzia la presenza di più strati preparatori a gesso; nello strato più profondo (incompleto, spessore massimo misurato 80 micrometri) si osserva la presenza di un primo strato di cristalli di gesso iso-orientati, cui segue un secondo strato di gesso, di spessore pari a circa 570 micrometri, i cui cristalli appaiono con un orientamento diverso dal precedente. La caratteristica morfologico-stratigrafica osservata, meglio evidenziata con l'osservazione in luce polarizzata, documenta una stesura del gesso in almeno due riprese ortogonali tra loro (**figg. 1a, 1b**).

All'interno della preparazione a gesso si osserva la presenza di grossi cristalli di calcite (**fig. 1c**) e di quarzo, ragionevolmente presenti come impurità del gesso. Gli strati preparatori sono nettamente separati dal primo strato pittorico di colore blu, ad indicare che il colore è stato applicato sulla preparazione ben asciutta.

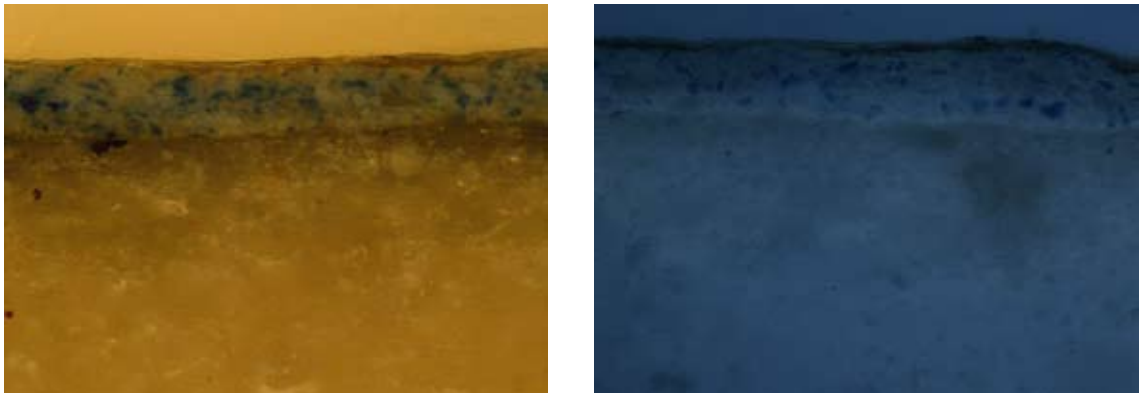
La pellicola pittorica (spessore 150 micrometri) è costituita da blu di lapislazzuli, mescolato ad un secondo pigmento di tono più chiaro (forse smaltino o cenere di lapislazzuli); il pigmento azzurro è mescolato ad un pigmento bianco, con proprietà mineralogiche simili a quelle del bianco di piombo. Nella parte inferiore dello strato pittorico di blu di lapislazzuli, in parte infiltrato nella preparazione a gesso, si osserva un sottilissimo strato di pigmen-



a b c

d e

1. Sezione sottile n. 383, luce trasmessa: a) 50x; b) 100x, UV; c) 400x, particolare di cristallo di calcite; d) 200x; e) 400x



a b

2. Sezione lucida n. 384, luce riflessa: a) 200x; b) 200x, UV

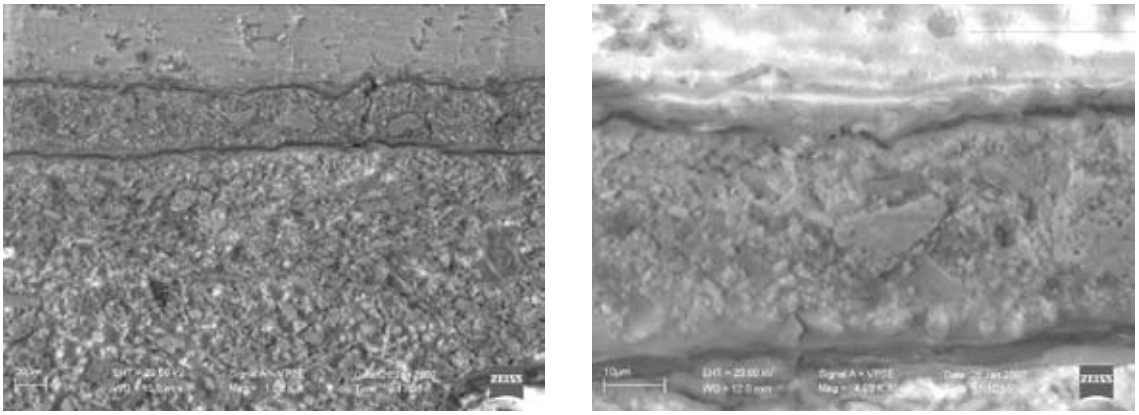
to rosso di granulometria finissima, inferiore a 0,3 micrometri, con proprietà ottiche e mineralogiche simili a quelle del minio (**fig. 1d**). Tra la pellicola pittorica e lo strato di preparazione a gesso si osserva una fluorescenza UV più intensa.

Sopra lo strato pittorico originale si osserva uno strato di protettivo/consolidante organico ingiallito, probabilmente una vernice resinosa, parzialmente diffusa nello strato pittorico per alcuni micrometri. Un secondo strato di colore blu, con caratteristiche ottiche non attribuibili a un pigmento minerale, probabilmente costituito da blu di Prussia, è applicato sul primo strato di vernice. Un secondo strato di vernice, anch'essa ingiallita, con proprietà ottiche simili a quella già descritta, costituisce lo strato più superficiale del frammento (**fig. 1e**).

Nella sezione lucida 384 si osserva la presenza della preparazione a gesso, dello strato di colore blu e di uno strato di vernice protettiva, ingiallita (**fig. 2a**). Il gesso sembra applicato in almeno due stesure: più "grossolana" la prima, più vicina al supporto ligneo, più "sottile" la seconda, a contatto con il pigmento. Lo spessore complessivo della preparazione è di circa 800 micrometri; si tenga presente che il frammento prelevato ha, con ogni probabilità, una stratigrafia incompleta.

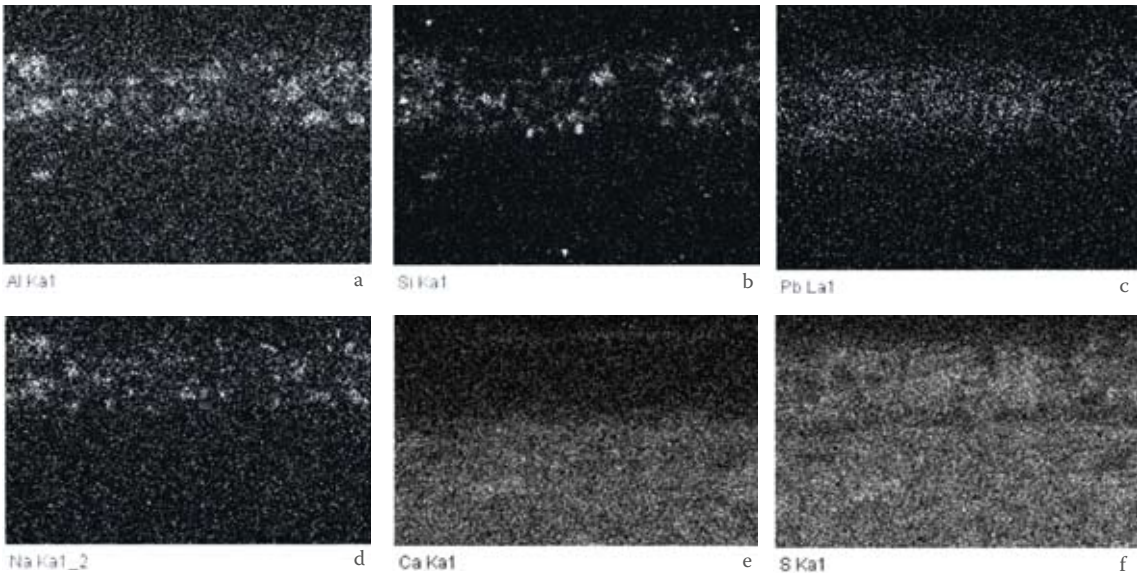
L'osservazione in luce UV sembra evidenziare una stesura del pigmento in due mani (spessore complessivo dello strato 50-60 micrometri); una fluorescenza più intensa tra lo strato di colore e la preparazione a gesso può essere interpreta come un'imprimitura oleosa o oleo-resinosa (**fig. 2b**).

L'immagine SEM (**fig. 3a**) illustra con chiarezza la morfologia delle due stesure di preparazione a gesso e della pellicola pittorica. È evidente inoltre la netta separazione tra la preparazione e



a b

3. Sezione lucida n. 384, immagine SEM: a) dettaglio della preparazione e della pellicola pittorica; b) particolare della pellicola pittorica



4. Sezione lucida n. 384, mappature elementali EDS: a) Al; b) Si; c) Pb; d) Na; e) Ca; f)S

la pellicola pittorica, dovuta all'imprimitura descritta in precedenza (**fig. 3b**). Negli strati preparatori la perfetta sovrapponibilità delle mappe di distribuzione del calcio e dello zolfo (**figg. 4e, f**) indica con chiarezza la presenza del gesso.

La stretta correlazione nella mappa EDS degli elementi Si, Al, Na (**figg. 4a, b, d**) denota il blu di lapislazzuli, mentre la presenza di piombo (**fig. 4c**) nello stesso strato di colore indica che il blu di lapislazzuli è mescolato con il bianco di piombo; l'analisi quantitativa elementale puntuale su una porzione di pellicola pittorica conferma la presenza di lapislazzuli e di bianco di piombo; inoltre, la presenza in quantità quasi stechiometrica di calcio e zolfo, confermata anche da diverse analisi "puntuali", suggerirebbe l'uso di gesso come pigmento della pellicola pittorica.

Si osserva inoltre un velo superficiale di calcio, che può avere diverse interpretazioni: ad esempio una velatura con bianco sangiovanni o con gesso, o un'alterazione del legante con formazione di ossalato di calcio.

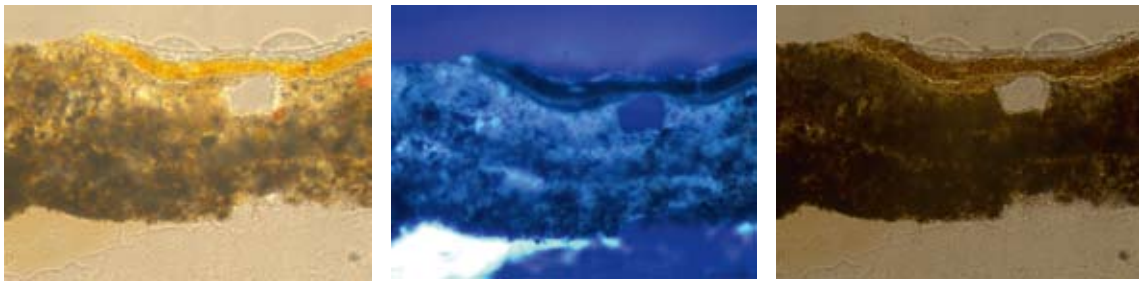
In questa sezione stratigrafica non si osserva la velatura rossa tra preparazione e pellicola pittorica descritta per il campione 383; è assente inoltre la ridipintura blu.

Preparazione sul bordo inferiore del dipinto, a destra della Madonna

Sulla sezione 386 è possibile un esame più approfondito della preparazione. Il frammento, infatti, è stato prelevato da una zona lacunosa, caratterizzata dalla presenza della sola preparazione e tracce di supporto in legno, identificato come pioppo (*Populus* sp.) [1].

a b c

5. Sezione lucida n. 386: a) luce riflessa, 25x; b) luce riflessa, 25x, UV; c) Immagine SEM



a b c

6. Sezione sottile n. 385: a) luce riflessa 400x; b) luce riflessa 400x, UV; c) luce trasmessa, 400x

Si osservano almeno tre strati di preparazione a gesso, rispettivamente – a partire dallo strato a contatto con il legno – dello spessore di circa 200, 170, 300 micrometri. È particolarmente evidente la struttura delle fibre del legno. L'osservazione in luce UV evidenzia due strati che hanno diversa fluorescenza, dove lo strato di gesso a diretto contatto con il legno dà una risposta di fluorescenza UV meno intensa rispetto agli strati soprastanti, ad indicare che la presenza del legante che produce fluorescenza UV è in maggiore concentrazione negli strati preparatori più prossimi alla pellicola pittorica (**figg. 5a, b, c**).

Santi Giovanni Evangelista e Bernardino
2° registro, scomparto B
Saio di San Bernardino, in basso

Nella sezione sottile 385, mancante degli strati preparatori, si evidenziano due strati pittorici di colore grigio, dello spessore di circa 25 micrometri ciascuno, con pigmenti neri e cristalli bianchi; è presente una velatura bruna (spessore circa 15 micrometri) con poco pigmento rosso, una ulteriore velatura (10 micrometri) e uno strato finale, discontinuo, di protettivo/consolidante organico superficiale, ingiallito (**figg. 6a, b, c**).

Nella sezione lucida 388 si osservano gli strati preparatori a gesso (due strati di circa 150 micrometri di spessore ciascuno) e la pellicola pittorica di colore grigio (50 micrometri) (**figg. 7a, b**); su questa si osservano fratture che interessano l'intero strato di colore.

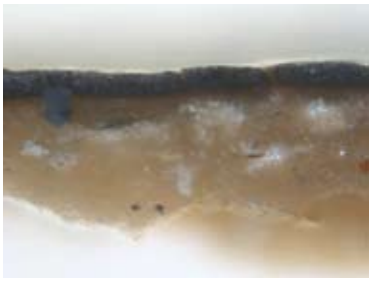
L'osservazione in luce UV della preparazione evidenzia negli strati preparatori due strati con diversa fluorescenza (**fig. 7c**), di minore intensità in superficie. A maggiori ingrandimenti si può rilevare un sottilissimo strato di legante organico più fluorescente tra pellicola pittorica e preparazione a gesso (**fig. 7d**).

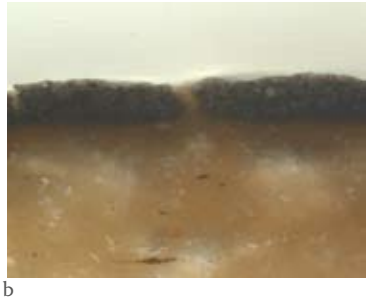
L'immagine SEM (**fig. 7e**) evidenzia la stesura in due mani della preparazione a gesso, il sottilissimo strato di legante e la pellicola pittorica; la mappatura elementale EDS rileva sulla preparazione la presenza di gesso (mappe di calcio e di zolfo sovrapponibili). Il piombo, indicativo dell'uso di bianco di piombo, è localizzato nello strato pittorico, dove sono presenti anche ferro, calcio, alluminio, silicio, potassio.

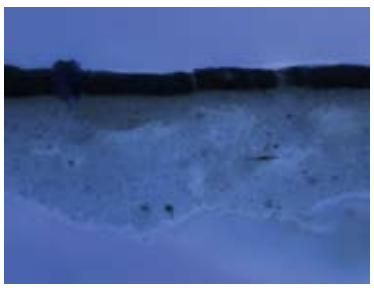
Preparazione sul bordo inferiore del dipinto, in basso a sinistra, sotto San Giovanni Evangelista

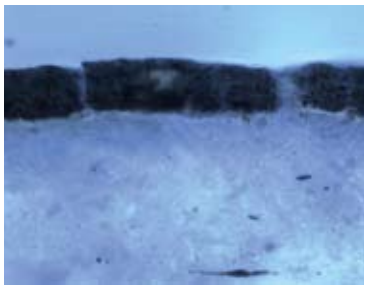
La sezione lucida 387 (**figg. 8a, b**) è caratterizzata dalla sola presenza di tre strati preparatori a gesso e del supporto ligneo in pioppo (*Populus* sp.) (vedi nota n. 4). I tre strati hanno spessori medi di 290, 230, 440 micrometri, per uno spessore complessivo di circa 1 millimetro.

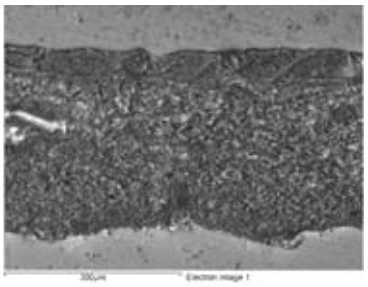
Tra la preparazione e il supporto ligneo si osserva uno strato di colore nero.


a

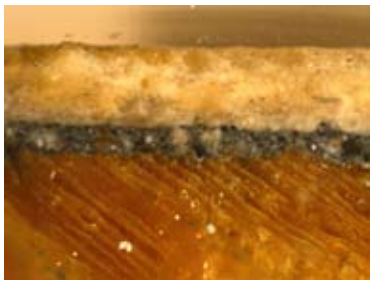

b


c

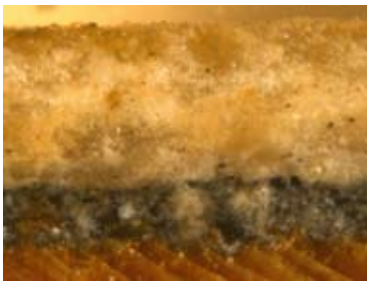

d


e

7. Sezione lucida n. 388, luce riflessa: a) 100x; b) 200x; c) 100x, UV; d) 200x,UV; e) Immagine SEM


a

b


c

8. Sezione sottile n. 387, luce riflessa: a) 25x; b) 25x, UV; c) 50x

A maggiori ingrandimenti (**fig. 8c**) si può osservare che lo strato nero è mescolato con un bianco; in luce UV la parte centrale della preparazione a gesso appare più fluorescente.

La mappatura elementale EDS degli strati preparatori mette in luce la completa sovrapposizione tra le mappe di calcio e di zolfo, indicativa della presenza di gesso; si osserva la stessa situazione anche nello strato nero sottostante, che è stato ottenuto mescolando gesso e un nero organico, di origine vegetale: l'assenza di fosforo, infatti, esclude l'uso di nero d'ossa.

Il silicio presente in alcuni punti è da associare al quarzo.

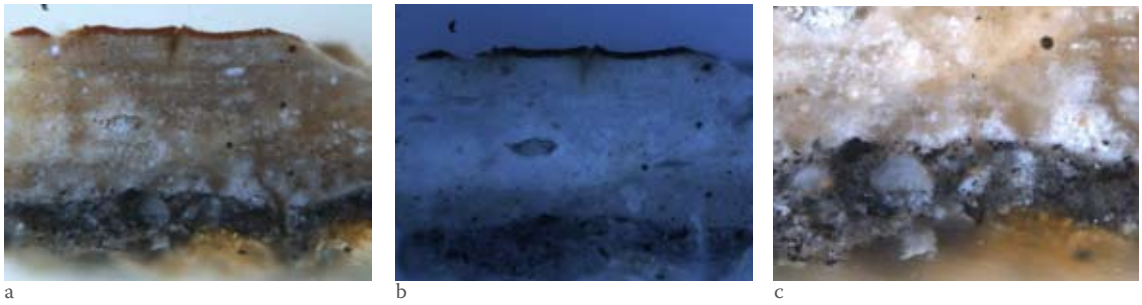
Fondo dorato, a sinistra di San Giovanni Evangelista

Nella sezione 389, analogamente a quanto osservato nelle sezioni 386 e 387, si osserva uno strato di colore nero sotto la preparazione a gesso, costituito da nero vegetale mescolato a gesso, dello spessore di circa 160 micrometri (**figg. 9a, c**); il supporto ligneo è presente in tracce.

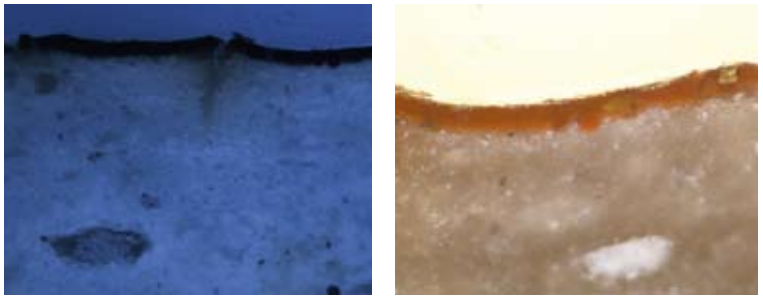
La preparazione appare stesa in tre mani, come risulta più evidente dall'osservazione in luce UV (**fig. 9b**), dove lo strato preparatorio intermedio appare più fluorescente, e dall'immagine SEM (**figg. 10a, b**). Gli strati preparatori a gesso hanno spessori medi, dal fondo verso la superficie, di circa 150, 300, 250 micrometri.

A maggiori ingrandimenti (**fig. 9d**) è evidente la frattura della doratura, che attraversa lo strato di bolo estendendosi fino allo strato più superficiale della preparazione a gesso; questo è ancora più evidente nell'immagine SEM (**figg. 10a, c**), dove il profilo della doratura, a seguito dell'alterazione "a isole" presenta una concavità verso l'alto.

A maggiori ingrandimenti l'immagine al microscopio ottico (**fig. 9e**) e, meglio, la ripresa SEM (**fig. 11a**) mettono in luce la foglia d'oro,

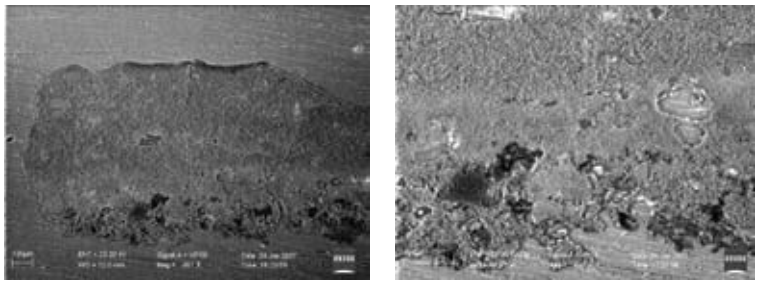


a b c



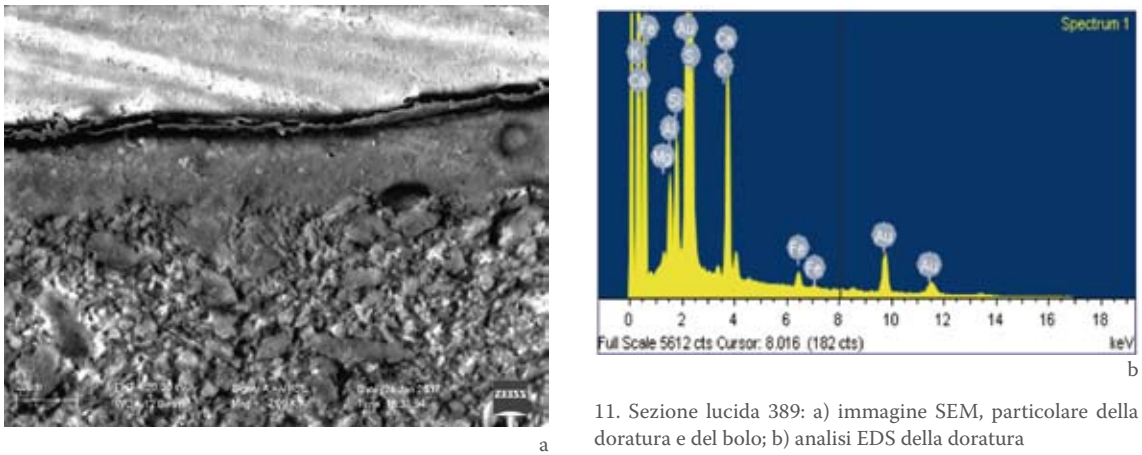
d e

9. Sezione lucida n. 389, luce riflessa: a) 50x; b) 50x, UV; c) 100x, particolare dello strato nero e della preparazione a gesso; d) 100x, UV; e) 200x, particolare del bolo e della doratura



a b

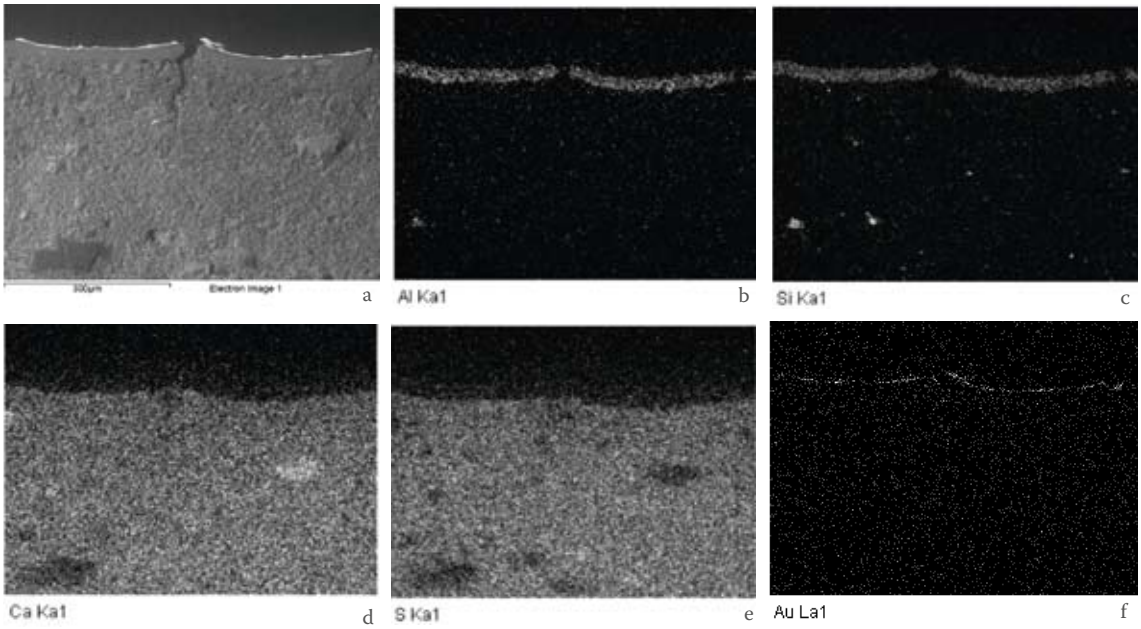
10. Sezione lucida n. 389, immagine SEM: a) totale; b) particolare dello strato nero e della preparazione a gesso



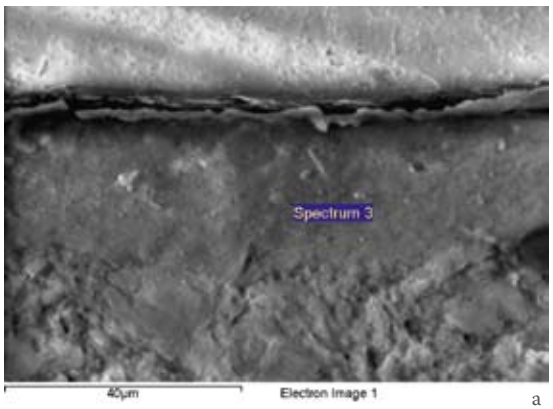
a b

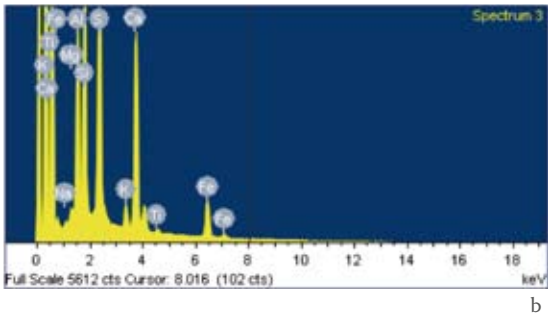
11. Sezione lucida 389: a) immagine SEM, particolare della doratura e del bolo; b) analisi EDS della doratura

dello spessore di 1-3 micrometri, una imprimitura di legante organico tra la stessa e il bolo, il bolo di spessore di circa 15-20 micrometri, l'ultimo strato della preparazione a gesso. La mappatura elementale EDS della sezione evidenzia la lamina d'oro, confermando la presenza di bolo sulla preparazione a gesso (**fig. 12**), mentre l'analisi EDS di aree selezionate a maggiori ingrandimenti fornisce indicazione precise della composizione del bolo (silico-alluminati di ferro) e della lamina (oro puro) (**figg. 11b; 13a, b**).



12. Sezione lucida n. 389. a) Immagine SEM; mappature elementali EDS: b) Al; c) Si; d) Ca; e) S; f) Au





13. Sezione lucida 389: a) immagine SEM del bolo; b) analisi EDS del bolo

Conclusioni

La preparazione

Gli strati preparatori sono costituiti da gesso, applicato in più stesure. In alcune sezioni stratigrafiche tra il supporto in legno e la preparazione a gesso si osserva uno strato di pigmento nero.

La morfologia e l'orientamento dei cristalli di gesso evidenziano una direzione preferenziale della stesura dei diversi strati preparatori, interpretabile con l'applicazione di più "mani" ortogonali tra loro.

L'osservazione al SEM in modalità *back scattered*, sensibile al peso atomico degli elementi costitutivi i materiali pittorici, fornisce indirettamente ulteriori informazioni: la presenza di materiale organico tra i diversi strati preparatori, visivamente evidenziata da zone più scure, è riconducibile all'applicazione di più mani di legante organico tra le diverse stesure di gesso, come indicato nella trattatistica del periodo. Inoltre, l'assenza di una significativa risposta di fluorescenza UV fa escludere l'impiego di un legante oleoso, facendo quindi ipotizzare l'uso di una colla proteica come legante del gesso.

Solo in alcuni frammenti si osserva una debole differenza di fluorescenza UV nel secondo strato preparatorio, che potrebbe essere originata da una componente oleosa aggiuntiva o dall'impiego di uovo intero o di tuorlo.

La pellicola pittorica

Il blu impiegato per il manto della donna inginocchiata è costituito da blu di lapislazzuli mesco-

lato a bianco di piombo, applicato sulla preparazione a gesso.

L'osservazione in luce trasmessa del preparato in sezione sottile (283), a forti ingrandimenti, permette di osservare tracce di un pigmento rosso applicato sotto la stesura pittorica. Questo potrebbe indicare l'uso di un disegno preparatorio o di una stesura di fondo usata per modificare la resa cromatica del blu di lapislazzuli. In alcuni punti si osserva anche la presenza di cristalli di gesso, impiegato come pigmento.

Si osserva un'intensa fluorescenza UV sulla pellicola pittorica, che si estende in parte sulla preparazione sottostante. Questo può essere causato sia dalla presenza di bianco di piombo (che dà un'intensa fluorescenza ultravioletta), sia da un legante oleoso o oleo-resinoso; la fluorescenza sullo strato più superficiale della preparazione, certamente non correlata alla presenza di bianco di piombo, è ascrivibile al legante, che ha almeno una componente oleosa o oleo-resinosa. La presenza di una mano di legante organico è indirettamente confermata anche dalle immagini SEM.

Sul grigio del saio di San Bernardino sono state esaminate due sezioni stratigrafiche. Nel frammento disponibile come sezione sottile si osserva la sola pellicola pittorica, dove è possibile individuare una doppia stesura di colore grigio, ottenuto mescolando il bianco di piombo con un nero organico (vegetale o animale); una velatura pigmentata con un rosso e uno strato di protettivo di intervento completano la descrizione del frammento.

Sul secondo frammento esaminato si osserva, sopra due strati di preparazione a gesso, lo strato pittorico grigio costituito da una mescolanza di pigmenti bianchi e neri, in unica stesura. Qui l'analisi SEM-EDS consente di fare ulteriori considerazioni. L'analisi elementale semiquantitativa su aree delimitate della pellicola pittorica e su singoli punti evidenzia la presenza costante di piombo, calcio, magnesio, potassio, ferro, silicio.

La presenza di piombo è associata al bianco di piombo, mentre l'associazione calcio-zolfo, indicativa dell'uso di gesso come pigmento, non esaurisce, dal punto di vista stechiometrico, la presenza del calcio. Il "surplus" di calcio può essere dovuto quindi ad altre componenti minerali, come ad esempio la calcite o alcuni silicoalluminati di calcio e magnesio.

La doratura

Nel campione esaminato la doratura è applicata in foglia. L'analisi EDS evidenzia la presenza di oro puro; l'assenza di argento, di stagno o di rame esclude l'impiego di lamine dorate. Per quanto riguarda lo strato sottostante la doratura, la presenza di ferro, silicio e alluminio, evidenziata dalle mappe EDS, indica la presenza di un bolo contenente ocre rosse. L'osservazione del preparato in fluorescenza UV, in questo caso, non fornisce informazioni aggiuntive sulla natura del legante impiegato nel bolo perché, come è noto, la presenza di pigmenti contenenti ocre rosse inibisce la fluorescenza UV.

La craquelure

Un'alterazione caratteristica del polittico, visivamente molto evidente, è la diffusa presenza di craquelure molto pronunciate sul colore e sulla doratura (**figg. 14a, b; figg. 15a, b**), che lasciano scoperta la sottostante preparazione. Nelle sezioni stratigrafiche disponibili il fenomeno appare evidente sul frammento di doratura (sezione 389), su un frammento di colore blu (sezione 384) e su un frammento di colore grigio (sezione 388). Purtroppo la mancanza di sezioni stratigrafiche su altri colori non consente di trarre conclusioni valide in generale.

Il frammento di doratura esaminato al SEM permette di documentare in sezione stratigrafica quanto osservato macroscopicamente. La doratura e il bolo presentano una caratteristica concavità orientata verso l'alto, che può essere spiegata solo da una contrazione dei materiali costitutivi. Lo stress meccanico ha causato fratture relativamente profonde, che interessano tuttavia solo lo strato preparatorio più superficiale: gli strati sottostanti, infatti, non presentano fratture.

Sulla pellicola pittorica, invece, la frattura appare limitata allo strato di colore, senza interessare la preparazione.

Una forte contrazione potrebbe essere stata causata dall'essiccamento troppo rapido di un legante contenente un olio siccativo, non "ammortizzata" dagli strati preparatori più profondi a gesso e colla. La presenza della foglia d'oro avrebbe agito come "rinforzo" nella contrazione del bolo, amplificando il danno allo strato preparatorio sottostante, contrariamente a quanto osservato sul colore, dove la craquelure appare limitata al solo strato pittorico.

14. Madonna della Misericordia, particolari

15. San Giovanni Evangelista, particolari

Quanto osservato può far avanzare l'ipotesi che la contrazione sia dovuta al legante impiegato per la pellicola pittorica, che non avrebbe avuto la "forza" di diffondersi sulla preparazione sottostante, contrariamente a quanto osservato nella doratura.

[1] Il riconoscimento del legno è stato effettuato dalla dott.ssa Giulia Galotta, biologa ISCR.

La pianificazione dell'opera e il disegno preparatorio nel Polittico della Misericordia

Roberto Bellucci e Cecilia Frosinini

Lo studio dell'*underdrawing* sulle opere di Piero della Francesca, è iniziato, in modo piuttosto sorprendente con riflettografie in Infrarosso applicate alle pitture murali, quando tuttora raramente questa tecnica viene applicata al supporto murario, per la limitativa accezione che l'infrarosso serva solo ad una penetrazione della radiazione attraverso una stratigrafia pittorica e quindi sia pressoché inutile in situazioni che, in modo generico ed approssimativo, vengono sempre e soltanto definite come pitture "a fresco", in cui, per il ben noto processo di carbonatazione dell'intonaco, non si ha la creazione di un film pittorico soprastante il muro, ma questo si incorpora fisicamente e chimicamente con esso.

A partire dal 1985, la campagna diagnostica per immagini, tra cui l'applicazione della riflettografia IR è stata messa in opera sulla *Leggenda della Vera Croce* nella chiesa San Francesco ad Arezzo [1], e, a seguire, sul Sigismondo Pandolfo Malatesta di Rimini [2], sulla Madonna del Parto [3], sul San Ludovico, frammento staccato oggi al Museo Civico di Sansepolcro [4].

Le indagini riflettografiche ai dipinti su tavola iniziano quasi consequenzialmente, grazie alle occasioni del IV centenario della morte di Piero, nel 1992 [5], quando vennero esaminate il San Girolamo con un devoto, della Galleria dell'Accademia di Venezia; la *Flagellazione* e la *Madonna di Senigallia* della Galleria Nazionale delle Marche di Urbino; il *Dittico dei Duchi di Montefeltro* degli Uffizi; la Pala di San Bernardino della Pinacoteca di Brera. E le indagini riflettografiche e radiografiche effettuate in occasione del restauro del Polittico di Sant'Antonio di Perugia, che però, pur utilizzate dagli autori nella ricostruzione della tecnica di esecuzione dell'opera, non sono state mai pubblicate [6].

Trattandosi di indagini che risalgono ormai a quasi trenta anni fa, la loro importanza assume un valore più come elemento di ricostruzione della storia della diagnostica applicata ai beni culturali che non un vero e proprio elemento utile agli studi attuali. Questo ci porta a riflettere sulla caratteristica di enorme accelerazione assunta da questo tipo di tecniche negli ultimi decenni, tale per cui le strumentazioni e le tecniche digitali degli anni novanta appaiono oggi quasi archeologia industriale. E indubbiamente il processo di superamento avviene in un arco di tempo molto più corto rispetto al naturale evolversi ed indirizzarsi degli studi a carattere umanistico, per cui ancora, invece, ci riferiamo a testi storico artistici degli anni ottanta del Novecento con un atteggiamento di contemporaneità che, appunto, abbiamo abbandonato nel considerare le indagini tecnico-scientifiche dell'epoca.

Nell'avvicinarsi quasi con rispetto a quelle prime campagne diagnostiche, conviene sottolinearne comunque l'importanza storica per aver aperto la strada all'atteggiamento moderno, conoscitivo e speculativo, nei confronti dell'opera d'arte e in questo spirito abbiamo voluto citarle all'inizio del nostro testo. Ma il profondo rinnovamento della moderna strumentazione diagnostica, inestricabilmente legato alla disponibilità di dispositivi opto elettronici sempre più avanzati e alla diffusione di processori di alte prestazioni, avvalora sempre di più la necessità, prodottasi varie volte negli anni, di tornare a effettuare indagini in infrarosso alle opere di Piero (e ovviamente non solo di Piero). L'utilizzo di telecamere con tubo vidicon permise le ricerche relative alla ricostruzione del Polittico degli Agostiniani di Piero della Francesca [7], e quella di approfondimento sulle pitture murali del ciclo della *Leggenda della Vera Croce*, entrambe realizzate dall'Opificio delle Pietre Dure; così come la riflettografia del *San Girolamo* di Berlino (mai pubblicata). Mentre la Soprintendenza di Milano eseguì una parziale riflettografia della Pala di San Bernardino [8].

In contemporanea e negli anni immediatamente successivi, l'utilizzo dello scanner ad alta risoluzione dell'Istituto Nazionale di Ottica-CNR di Firenze [9] è stato utilizzato dall'Opificio delle Pietre Dure

nell'ambito della convenzione tra i due istituti, ad altre ricerche su Piero della Francesca: la Pala di San Bernardino della Pinacoteca di Brera [10]; il San Nicola da Tolentino del Museo Poldi Pezzoli [11] il *Dittico dei Duchi di Montefeltro* agli Uffizi [12]. E le riflettografie (purtroppo non pubblicate) della *Madonna di Senigallia* e della *Flagellazione*, presso la Galleria Nazionale delle Marche a Urbino; del *San Girolamo con un devoto* della Galleria dell'Accademia di Venezia. Con l'avvento del CCD e della portabilità di strumentazione "da battaglia" è stato infine prodotto lo studio riflettografico della Pala di Williamstown [13].

Nella disamina delle ricerche riflettografiche degli ultimi trenta anni ad opere di Piero della Francesca, risalta il fatto che nessuna attenzione diagnostica fosse stata finora tributata al Polittico della Misericordia.

Anche nella loro attuale presentazione frammentaria, le tavole del Polittico della Misericordia danno conto di una ricercata armonia di misurazioni ed equilibrio di proporzioni.

Come ebbe ad affermare Longhi, con la sua prosa evocativa, «nella partizione architettonica del polittico a centine perfette, si dispongono codesti santi come sotto gli archi di un portico albertiano abbagliato dal sole e divengono essi medesimi tempio e misura del tempio» [14].

Questa proporzione ed armonia, che doveva essere riscontrabile nell'intera architettura del complesso, è stata oggi l'elemento guida alla base della ricostruzione del perduto insieme, essendo leggibile attraverso un attento lavoro di ricostruzione delle tracce modulari sopravvissute e delle loro corrispondenze negli elementi scomposti del polittico. Tale costruzione armonica potrebbe essere riconducibile anche e soltanto alle competenze del falegname, categoria artigiana che viene sempre più rivelando, in base agli studi recenti, il possesso di competenze e conoscenze tecnologiche di alto profilo, spesso tramandate per via di tradizione, ma cui non si può disconoscere una specifica competenza di mestiere anche teorica [15]. Le tracce di costruzione rimaste all'interno degli elementi smembrati del polittico hanno condotto verso il riconoscimento di questo ordine e di questa rigorosa geometria di costruzione e, ancor di più, hanno permesso di stabilire una correlazione con elementi appartenenti all'immagine che possono quindi essere usati a integrazione di quelli derivanti dalla lettura del supporto per arrivare ad una convincente proposta di ricostruzione dell'insieme del complesso, come già presentato in questo stesso volume [16]. Solo *en passant* sarà interessante quindi porre l'attenzione, per future riflessioni, sulla intenzionalità e determinazione con cui gli artisti si ponevano di fronte a carpenterie già pronte, nel caso ove non potessero pretendere di sovrintendere preliminarmente alla costruzione, e adattassero l'esistente o attribuissero allo spazio interno un valore diverso, attraverso modifiche minori, per esempio delle incorniciature interne o della spartizione delle scene [17].

La volontà di conferire unitarietà ed equilibrio allo spazio appare molto più chiara ed evidente nella pianificazione interna dell'opera, una volta che, ricostruite le misure e le distribuzioni dei pannelli sopravvissuti all'interno di quella che doveva essere la struttura originaria, si vadano a considerare le aree dipinte. L'imponente figura della Madonna della Misericordia, domina l'insieme, figura centrale dal punto di vista iconografico, ma anche, con sintesi tra tradizionale gerarchia di misure e moderna geometria, riempie e determina le misurazioni e le proporzioni dell'insieme.

La linea mediana che spartisce verticalmente in due la scena passa dal centro della figura della Vergine e si incontra con la linea orizzontale dell'imposta della centina dell'arco, in corrispondenza del medaglione che ferma il manto, sul petto della Madonna (**fig. 1**). La figura della Vergine, comunque, forse per mitigarne la fissità iconica e il connotato quasi architettonico, viene resa leggermente asimmetrica grazie ad una leggera rotazione conferita alla testa verso sinistra. Questo suggerisce un atteggiamento di inclinazione verso il popolo raccolto sotto il suo mantello; così come una leggera asimmetria, ma verso il lato opposto, è conferita dalla cintura che si annoda sulla destra.

Lo scomparto centrale è anche l'unico che ha un accenno di costruzione spaziale, altrove completamente accecata dalla scelta tradizionale di posizionare le figure su un basamento a platea e adottando il fondo oro. Certamente da Piero, indiscusso maestro della prospettiva, ci saremmo aspettati altro, ma forse il condizionamento della committenza, una confraternita laicale di piccola storia e di devozione già fortemente indirizzata, non dové lasciare troppi spazi ad un artista sia pure della sua forza innovativa e della marcata e personale identificazione compositiva. Il *focus* devozionale era già definito e probabilmente fortemente indirizzato dalle tradizioni anche figurative pre-esistenti [18], ma di tutto ciò Piero, come già abbiamo visto, riesce a dare una sua personale lettura: per quanto riguarda la Madonna impiantandola come vero e proprio cardine architettonico dell'intera opera, per quanto riguarda il fondo oro superandone l'effetto "lamina metallica" e facendolo diventare una fonte di luce esso stesso, così che le figure, illuminate da una sorgente naturale, si trovano ad essere come immerse in un bagno di luce. È

1. Rilievo grafico della geometria dello scomparto centrale della Madonna della Misericordia, ricavato da una immagine riflettografica scanner

l'origine di quella che, con felice intuizione, Luciano Bellosi chiamò, or sono ormai molti anni "Pittura di Luce" e che ben si dimostra in un particolare di estrema bellezza: il bordo di pelliccia della fodera del manto della Vergine, si definisce attraverso una fitta frangia di peluzzi, cui Piero conferisce uno straordinario effetto luministico, facendoli colpire dalla luce retrostante, che emana dal fondo oro (**fig. 2**).

La costruzione prospettica nel polittico è minima, quasi inesistente, ridotta allo sviluppo in scorcio del basamento su cui si erge la Madonna della Misericordia che accoglie sotto il suo manto i fedeli, segnato solo dalle due linee diagonali che per un brevissimo tratto si possono seguire, agli estremi laterali dello scomparto. Il prolungamento di esse va ad incontrarsi perfettamente sulla verticale mediana del pannello che biseca perfettamente la figura della Vergine.

2. Particolare del bordo del manto della Madonna della Misericordia. Effetto di controluce sul bordo di pelliccia del manto

Ma è visibile un importante cambiamento nello scorcio prospettico, tra *underdrawing* e stesura pittorica: il punto di fuga viene abbassato in modo sensibile, di circa 18 cm (**fig. 1**).

Questo potrebbe essere un importante indizio relativo alla collocazione nello spazio fisico dell'oratorio della Misericordia, cioè una correzione in corso d'opera per tenere conto del tipo di visione che l'opera avrebbe avuto, in considerazione dell'altezza sull'altare.

Interessante risulta il fatto che la modifica non sia stata fatta in una fase preliminare ma abbia interessato una superficie già dipinta: si vedono infatti le stesure corrette anche ad osservazione diretta dell'opera, come se l'artista abbia dovuto apportare la correzione in un momento di verifica della più appropriata visione. C'è poi un'altra ipotesi, che abbiamo condiviso in fase di studio con gli altri del gruppo di lavoro e che contempla la possibilità che il polittico sia "cresciuto" nel tempo, ma che all'inizio potesse forse aver previsto solo lo scomparto centrale della Madonna della Misericordia. L'ipotesi è suffragata da considerazione storiche circa il dilazionarsi dei lavori (la pazienza della committenza avrebbe più senso se in attesa del completamento avessero comunque avuto, come arredo dell'altare, la parte centrale, con la Madonna e il popolo sotto il manto, pannello, in fondo, che può bastare a se stesso, sia per completezza iconografica sia come struttura, se lo pensiamo completato da una corni-

3. Particolare della giunzione dello scomparto centrale e di quello laterale sinistro a cavallo della quale furono eseguiti i "prolungamenti" figurativi del piede e del manto di un devoto del gruppo di fedeli sotto il manto della Madonna della Misericordia

ce genere "colmo". Anche la tecnica pittorica che dà luogo ad una marcata differenza di craquelure [19], le misure dei santi laterali, leggermente diverse da uno scomparto all'altro, il loro disporsi sulla platea che crea una sensazione di profonda differenziazione, sono tutti elementi che suggeriscono una scansione temporale dell'esecuzione all'interno dei quasi venti anni in cui si distribuisce la documentazione. Il fatto poi che nelle aree di confine tra i due laterali e il pannello centrale vengano a collocarsi prolungamenti delle figure dei fedeli sotto il manto della Madonna, con aggiunte minimali (piedi, coda del manto) eseguite sopra a campiture preesistenti del pavimento su cui poggiano i piedi del San Giovanni Evangelista, sembrerebbe avvalorare questa volontà di suggerire a posteriori una omologazione grazie ad elementi esterni (**fig. 3**). Forse anche la modifica dello scorcio del gradino centrale può essere avvenuta in questa fase finale, con lo stesso intento riducendo quindi l'innalzamento conferito alla figura della Madonna, che poteva avere senso quando si trattava di uno scomparto isolato e a sé stante, ma che risultava eccessiva una volta che lo spazio si allargava, come una forbice, grazie all'affiancamento dei laterali.

Ma venendo all'esame del vero e proprio disegno progettuale e di impostazione dell'immagine nel suo complesso, uno dei primi aspetti degni di nota è relativo alla distinzione tra aree da dipingere e aree da dorare. Queste evidentemente venivano distinte sulla base del disegno preparatorio tracciato sul gesso della preparazione, almeno nelle sue linee principali, così da consentire spesso a doratore/battiloro e pittore di lavorare indipendentemente l'uno all'altro, quanto a fase specifica, ma in diretta interconnessione, dettata dalle esigenze estetiche finali volute dall'artista.

Come abbiamo già visto, l'estrema specializzazione del mestiere nella società artigianale dell'Italia medievale si rispecchia anche nella differenziazione delle fasi di lavoro. Il pittore non è sempre direttamente coinvolto fin dall'inizio della costruzione lignea del polittico o della pala d'altare, ma nemmeno, forse, al momento dell'ingessatura della superficie da dipingere [20]. Nel caso di Piero della Francesca, però, a riprova della difficoltà di istituire categorie di giudizio troppo rigide, proprio in alcune caratteristiche della preparazione, e in particolare nella presenza di uno strato di carbone a contatto con il legno, sotto quindi gli strati di gesso, inusitato e però ricorrente in altre opere dell'artista, è stata da noi già ipotizzata, in passato, una componente tecnologica a lui propria, forse appresa presso Antonio d'Anghiari, suo maestro in

zona, per il quale si possono trovare documenti che suggeriscono una sua competenza nella attività delle preparazioni delle tavole [21].

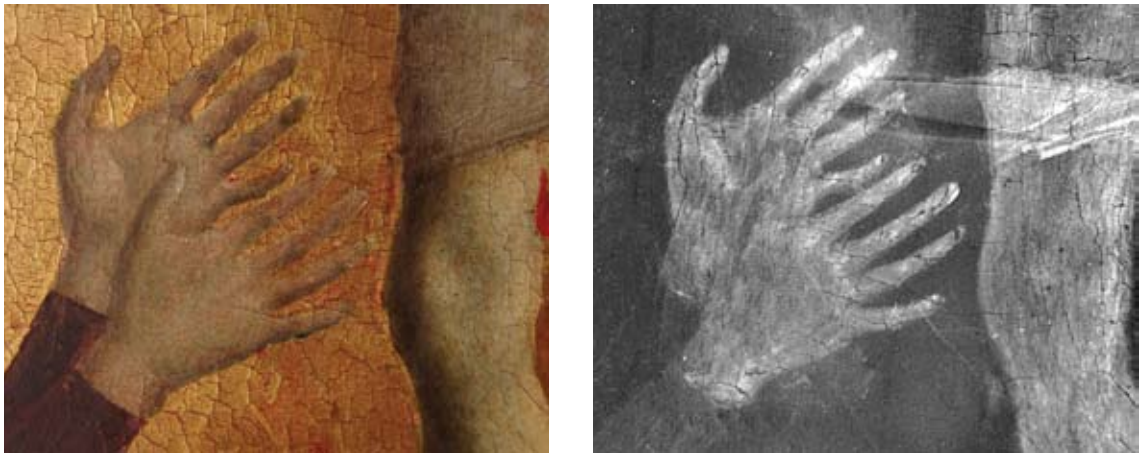
Il momento primo in cui senza alcun dubbio entrava in campo l'atto creativo del pittore era quando, sul piano ingessato del supporto, venivano organizzati per la prima volta gli spazi. Siamo in una fase ancora precedente a quella del disegno preparatorio come comunemente viene inteso, nella sua accezione di linee grafiche che costruiscono un'immagine. In questo momento l'autore, prima ancora di comporre la sua scena, organizzava il lavoro che in molti casi prevedeva anche il contributo di altre maestranze, prima fra tutte le attività connesse alla stesura e alla lavorazione della foglia d'oro, cui fornire delle precise linee guida [22]. È chiaro che una fase così importante come questa non poteva essere lasciata all'improvvisazione: questa è un'idea di arte come estro creativo assolutamente estranea alla mentalità medievale e rinascimentale. Arte, in questo momento storico è essenzialmente abilità consumata di padroneggiare strumenti e metodi di lavoro. L'artista, quindi, che viene da un apprendistato in cui all'abilità di disegno vengono spesso devoluti anni di pratica, arriva davanti al supporto del gesso di preparazione dopo aver elaborato a parte l'immagine. Le caratteristiche morfologiche stesse del gesso di preparazione, e la levigatezza che veniva conferita alla sua superficie dalla lavorazione [23], caratteristiche imprescindibili per ottenere gli effetti pittorici desiderati, al tempo stesso non permettevano la cancellazione continua di errori, le ripassature, le correzioni tipiche del disegno di getto, così come lo conosciamo attraverso la grafica su carta. Tutta questa fase di pensiero, elaborazione e correzione, anche in seguito alle scelte della committenza, perché no, avveniva quindi in precedenza e solo al momento in cui raggiungeva un certo grado di completezza si procedeva allora a lavorare graficamente sul gesso. Questa fase di pianificazione dava luogo a un "progetto di lavoro", un'espressione forse più consona ad una realtà di *work in progress* e meno fuorviante di quella di "disegno preparatorio", ormai caricata di troppi significati di maniera. Questo progetto di lavoro veniva poi eseguito sul gesso della preparazione attraverso l'uso, anche simultaneo, di più tecniche che andavano dalle punte metalliche (che lasciavano sul gesso linee incise molto sottili e che al tempo stesso risultavano in una traccia lasciata dal metallo), al carbone usato a secco o disciolto in soluzioni molto diluite di colla, all'inchiostro metallo gallico.

Una volta impostata l'immagine nelle sue componenti generali il pittore avviava per gradi successivi la vera e propria costruzione dello strato pittorico, prima attraverso le ombreggiature, «acquerella

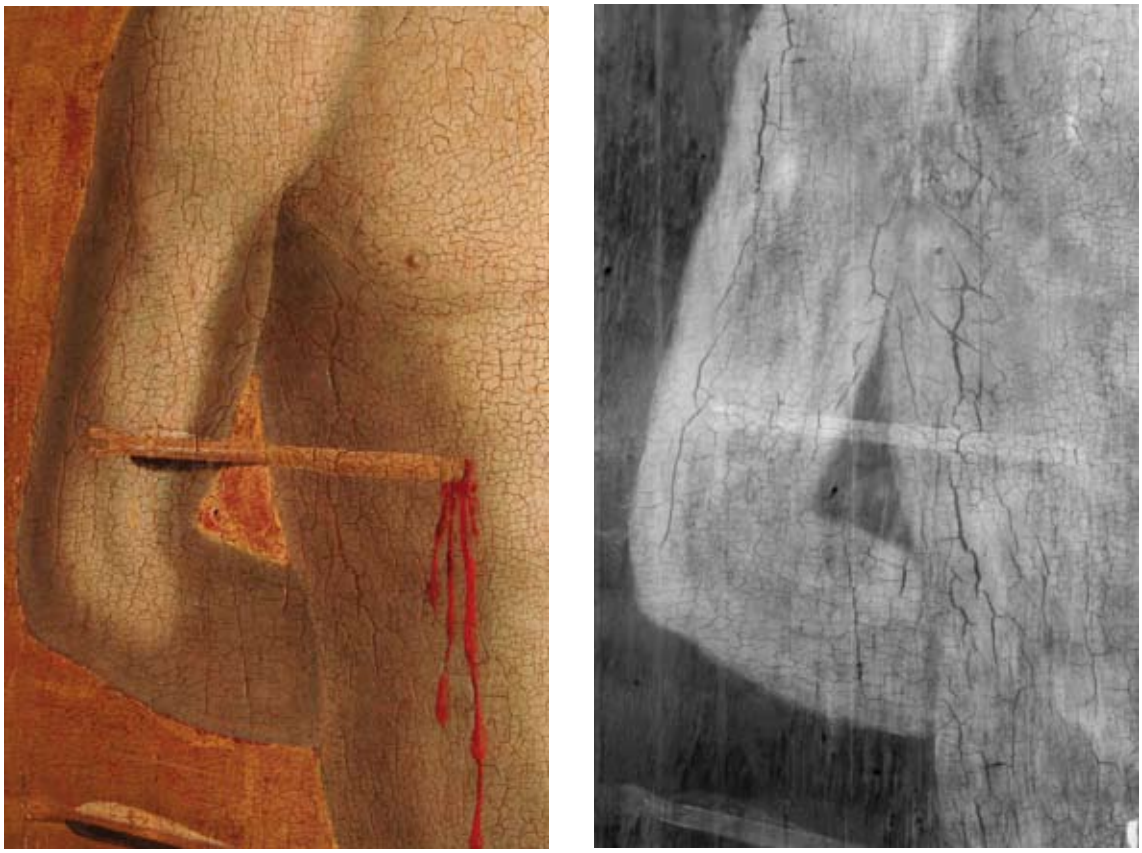
4. Particolare dello scomparto laterale sinistro in cui si nota il confine tra pavimento e fondo oro, privo di incisioni

d'inchiostro» come le chiama Cennino Cennini [24], con cui «va' aombrando alcuna piega e alcuna ombra del viso» e poi «incomincia a dare il colore scuro, ritrovando le pieghe in quella parte dove de' essere lo scuro della figura» [25]. Questa estrema gradualità di passaggi nel costruire l'immagine, per strati successivi, deve essere sempre tenuta presente specialmente quando ci si accosti a tecniche di indagine dell'*underdrawing*, come la riflettografia IR.

Nel Polittico della Misericordia è piuttosto singolare rilevare l'assenza di incisioni, sia nelle figure degli scomparti principali che in quelle del secondo ordine, per distinguere le zone da dover riservare alla pittura rispetto alla stesura della foglia d'oro, come è ben evidente non solo all'osservazione diretta, ma anche in radiografia. Appare quindi particolare la perizia con cui l'artista risolse aree di giustapposizione perfetta di aree di confine, e senza sovrammissioni (la foglia d'oro cioè non si estende sotto le stesure pittoriche, ma c'è una perfetta corrispondenza fra la foglia d'oro apparente e sua stesura) che si distinguono per la nettezza della stesura dell'oro, sia in presenza di campiture lineari (la linea precisissima che separa il pavimento dal fondo – **fig. 4**) che in corrispondenza di frastagliamenti (le dita della Madonna



5. Particolare delle mani della Vergine della Crocifissione, accoppiata allo stesso particolare radiografico, da cui emerge la spartizione precisissima tra colore e oro, senza che vi sia una linea di incisione



6. Particolare del gomito di San Sebastiano e relativo particolare radiografico. Anche in questo caso non si rilevano linee di incisione

orante nella Crocifissione – **fig. 5**). O l'ansa del gomito del San Sebastiano attraversata dalla freccia che colpisce il costato (qui si dà anche uno di quegli espedienti con cui Piero sempre strizza l'occhio all'osservatore suggerendo dove guardare per capire lo spazio illusionistico che viene a costruire – **fig. 6**).

Tutto ciò, a maggior ragione, prova la necessaria pre-esistenza di un disegno preparatorio estremamente dettagliato e ormai definitivo, ma anche la perizia del doratore. O forse in un caso del genere si è piuttosto spinti ad ipotizzare che Piero abbia dorato da solo il fondo oro, senza utilizzare maestranze collaterali, dato che non ha bisogno di

lasciare sul gesso della preparazione segni inequivocabili della sua volontà e progettazione

È molto interessante, a questo proposito, notare come i santi nei pilastri del polittico dimostrano di rispondere ad un'altra tecnica, tutti contornati come sono da minutissime incisioni. E questo dettaglio, quasi maniacale, lo si ritrova anche nell'espediente usato nei monogrammi della Misericordia, nei quali l'oro della scritta non è stato applicato sull'azzurro scuro dello sfondo di azzurrite, ma l'area è stata dorata sul gesso risparmiato [26]. L'argomento non è tale da portare, di per sé a tentare di supportare una attribuzione diversa per i pilastri [27], ma certo ci costringe a riflettere sul ventaglio di possibilità tecniche che un artista aveva a disposizione in bottega e sul perché operasse certe scelte invece di altre, anche all'interno di uno stesso complesso (che però, giova ripeterlo, vede una gestazione assai lunga e verosimilmente con fasi lontane le une dalle altre).

L'organizzazione del piano poteva prevedere varie metodiche di trasporto dell'immagine e, anche se nell'epoca stava scomparendo, ancora si può rintracciare l'utilizzo di "patroni" o "*antibola*" (sagome in cartone spesso, ritagliate lungo i margini, che venivano riportate sul piano tramite un'incisione che le scontornava), relative a singole parti delle figurazioni (teste, mani, gambe, animali, ecc.) da riusare e riprodurre in un continuo gioco di combinazioni diverse sia di posizionamento che di reciprocità [28].

L'utilizzo delle tecniche di riproducibilità dell'immagine, in generale, fossero patroni o cartoni, permettevano sul piano economico una certa velocizzazione dei tempi grazie alla possibilità di controllare meglio l'intervento di aiutanti di vario livello, ma soprattutto otteneva essenzialmente due scopi più finalizzati all'apprezzamento da parte dei committenti e alla gestione del lavoro:

– una sorta di identificabilità pressoché perfetta di quello che con termine moderno potremmo indicare come "marchio di fabbrica", vale a dire la ripetizione di stilemi e tipi fisionomici identificativi della bottega;

– la possibilità concreta di visualizzare direttamente sul supporto definitivo (intonaco o tavola ingessata) il posizionamento, la proporzione e i rapporti di reciprocità delle immagini senza insistere su una superficie non durabile (il gesso facilmente vulnerabile a colpi, graffi e sporco).

Il punto di partenza era sempre quello, spesso non sopravvissuto fino ai nostri giorni, dello studio preliminare attraverso schizzi sempre più elaborati su carta. Da questi appunti ed elaborazioni a vari livelli, il maestro di bottega passava poi a creare un mezzo su carta, in grandezza uno a uno rispetto al particolare o all'intero che voleva riprodurre sul supporto definivo. E a questo punto che si trattasse di muro e di tavola, la differenza poteva non essere nemmeno quella della dimensione (porzioni di affreschi o grandi pale dipinte possono avere misure molto simili) mentre identici sono finalità e vantaggi.

Il passaggio da patrono a cartone, nella storia dell'utilizzo di mezzi di trasposizione del disegno preparatorio su tavola o su muro, non è segnato da grandi spartiacque o da cambiamenti documentabili attraverso sopravvivenze di materiali. Questi, oltre ad essere per loro stessa natura deperibili, vedono una discreta sopravvivenza solo dal momento in cui si inizia a considerarli pezzi di bravura, in coincidenza con la grande rivoluzione culturale vasariana dell'introduzione della categoria del "primato del disegno". Prima di allora conosciamo solo alcuni ritrovamenti di tipo quasi archeologico di questi strumenti di lavoro, patroni o "cartoni" che fossero, legati a cantieri di pitture murali a Tolentino e a Pomposa e anche in questo caso il loro riaffiorare deriva dal fatto che furono all'epoca buttati via e quindi riutilizzati come materiale di riempimento di buche pontaie [29]. In concreto la differenza sostanziale fra i due mezzi, patrono e "cartone", sta, a parere nostro, nel tipo di utilizzo che l'artista ne fa: sagoma da scontornare, per il patrono, dettaglio del trasferimento anche dei lineamenti interni per il "cartone". Questo poteva essere trasferito, quindi, per quadrettatura, per spolvero o per ricalco.

Non sarà mai abbastanza importante sottolineare come Piero della Francesca, sperimentatore e teorico egli stesso, sia calato in un momento storico di grande passaggio tra la grande tradizione delle botteghe e la ricerca intellettuale e teorica. Gli appartengono, quindi, come base di formazione, tutte le tecniche tradizionali di disegno preparatorio, ma l'aspetto che può essere identificato come suo peculiare è proprio il rinnovare nei loro scopi tali tecniche tradizionali, piegandole a fini diversi e applicandole con un intento funzionale ed estetico diverso.

Ad esempio l'incisione a mano libera, nella pittura su tavola, tradizionalmente destinata a fungere da delimitazione tra zone di colore e zone di fondo oro, viene spesso dimessa dall'artista come abbiamo già indicato. Altrove, invece, studiando il peculiare modo di riutilizzare cartoni scalati

7. Particolare riflettografico del devoto inginocchiato da cui si possono notare i caratteristici puntini lasciati dal trasferimento di un cartone a spolvero, poi collegati tra loro da una linea

da parte di Piero, come vedremo più avanti, si ha l'impressione che egli si serva dell'incisione diretta per il riporto del disegno preparatorio sulla superficie definitiva della pittura, come era nell'antico utilizzo del patrono. Si possono rintracciare infatti sottili incisioni che scontornano i profili di alcune figure e che fanno ipotizzare che egli utilizzasse sagome rigide, anche più volte, nelle quali le modifiche avvengono solo relativamente a sostanziali varianti dei particolari interni.

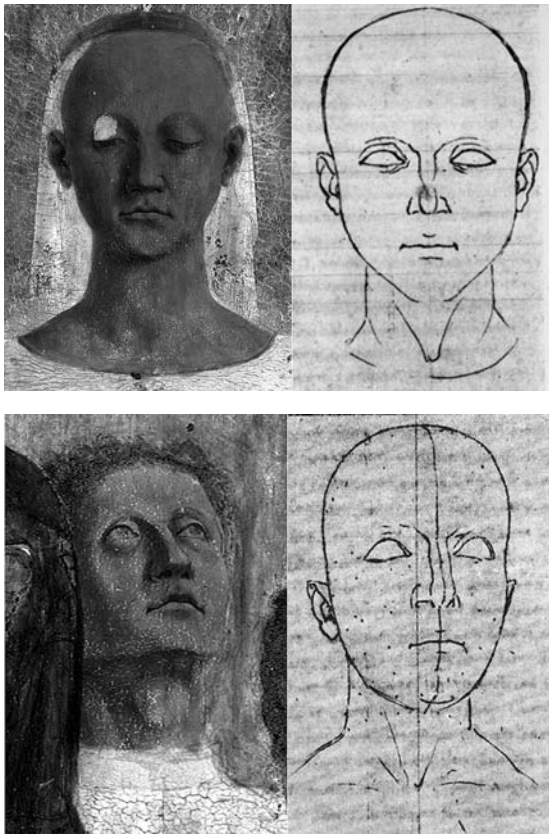
Particolarmente importante, dunque, diventa il fatto che, contestualmente a tracce di costruzione dell'immagine secondo l'utilizzo di tecniche più antiche, in Piero e in particolare qui, sulla sua prima opera attestata, il Polittico della Misericordia, si trovino inequivocabili tracce dell'uso di un cartone trasportato per via di spolvero. Si tratta di elementi non facilmente leggibili nei pannelli nei quali è forte la interazione del craquelure degli strati pittorici, e proprio per questo visibili particolarmente in corrispondenza dei pigmenti più trasparenti, come nel panneggio del giovane inginocchiato sotto il manto della Madonna, sulla destra (**fig. 7**).

L'utilizzo dello spolvero è consistente con osservazioni già fatte su altre opere di Piero della Francesca, realizzate in data più avanzata: da quelle di grandi dimensioni come la *Leggenda della Vera Croce* in San Francesco di Arezzo, alla Madonna del Parto, per quanto riguarda la pittura murale. Ma anche nei dipinti su tavola si è ipotizzato l'uso di spolvero nelle decorazioni e anche in alcuni brani relativi alle figure della Pala di San Bernardino, nel Polittico degli Agostiniani, nel Polittico di Sant'Antonio e, forse, anche nella Pala di Williamstown, sia pure, in tutti questi casi, le campagne diagnostiche siano state realizzate in tempi lontani fra loro e con apparecchiature i cui risultati non sono sempre comparabili.

Vale la pena sottolineare il fatto che fino a non pochi anni fa l'attestazione dello spolvero nella pittura su tavola non si poteva ancora far risalire così indietro nel tempo. Oggi, grazie alla diagnostica (che quindi ha tutta la valenza della casualità, legata com'è a richieste nate non per statistica, ma per occasioni principalmente conservative), si risale almeno al 1444-1445, con il Polittico di Sansepolcro del Sassetta, assai prossimo al nostro per cronologia [30]. La combinazione della collocazione nella stessa città non inganni però nel considerarlo una caratteristica o una innovazione locale dato che Sassetta dipinse la sua opera a Siena e che questa fu visibile a Sansepolcro solo quando l'enorme macchina d'altare venne trasportata nella locale chiesa di San Francesco.

In alcune occasioni, poi, la forte mentalità di controllo dell'immagine, propria di Piero della Francesca, ha condotto l'artista a utilizzare uno stesso disegno preparatorio per opere di formato e su supporto diversi, operando un ingrandimento o una riduzione in scala proporzionale perfetta. Questa caratteristica di lavoro è stata appurata in vari casi, che toccano un po' tutta la produzione dell'artista, ma, in particolare è nata da uno studio sui due ritratti di Federico da Montefeltro (quello del *Dittico* degli Uffizi e quello del donatore nella Pala di San Bernardino) [31].

La necessità di tracciare i profili delle figure in modo matematico è certo alla base della teoria artistica di Piero della Francesca, come risulta chiaro, oltre che da una lettura dei suoi esiti figurativi, anche dalla sua attività di teorico dell'arte. Fin dall'introduzione al I Libro del *De Prospectiva pingendi,* quando Piero definisce la prospettiva come costituita da cinque parti, l'ultima delle quali è «il termine che è intra l'ochio e la cosa veduta dove se intende ponere le cose»; e più oltre, dove stabilisce che



8. Particolari riflettografici del volto della Madonna e di un devoto affiancati ai disegni di Piero della Francesca, dal trattato *De Prospectiva Pingendi*, da cui emerge la corrispondenza di impostazione dell'immagine

«è uno termine nel quale l'ochio descrive co' suoi raggi le cose proportionalmente et posse in quello giudicare la loro mesura: se non ci fusse termine non se poria intendere quanto le cose degradassero, sì che non se porieno dimostrare»; già qui si può leggere l'impalcatura teorica che sta alla base del proporzionamento delle immagini. L'unica sezione del trattato, comunque, che può offrire un qualche indizio alla nostra ricerca sul metodo usato da Piero della Francesca per il proporzionamento scalare delle immagini è nel Libro III**,** dove si danno alcune laboriosissime indicazioni sul come «proportionalmente la testa digradare», cioè come riprodurre secondo vari scorci una testa umana, metodo che necessitava di varie elaborazioni preventive attraverso disegni successivi di studio. Il procedimento veniva attuato attraverso disegni intermedi di lavoro, per poi arrivare ogni volta ad un cartone definitivo, da usare in prima persona o da fornire ai collaboratori. Un esempio di questi passaggi intermedi probabilmente è sopravvisuto nel disegno attribuito a Luca Signorelli, conservato presso la Collezione Lehman del Metropolitan Museum di New York [32], che mostra lo stesso sistema di linee orizzontali usato da Piero nei disegni illustrativi del suo trattato. Un procedimento consono a quello che dovrebbe essere stato usato anche per il riproporzionamento di un'immagine, come nei casi visti finora.

Forse alcuni esempi di coppie di immagini si potrebbero trovare anche a partire del Polittico della Misericordia: il San Girolamo sui pilastri, per esempio, potrebbe essere messo a confronto con il San Girolamo della Pala di San Bernardino, dalla identica gestualità della mano che si batte il petto con il sasso.

Altro dato assai interessante è quello che si evince dalla riflettografia, grazie alla trasparenza dei pigmenti di contorno alle figure e che ci permette di osservare come queste siano state studiate e preparate tramite l'utilizzo da parte di Piero della Francesca di manichini, per altro attestato da Vasari che racconta: «Usò assai Piero di far modelli di terra, et a quelli metter sopra panni molli con infinità di pieghe per ritarli e servirsene» [33]. Una tecnica di costruire le figure che in Piero della Francesca trova spazio, sia pure non teorizzato, nel suo trattato *De Prospectiva Pingendi* per i disegni del quale utilizza inequivocabilmente dei manichini (**fig. 8**).

L'utilizzo di manichini non è certo una novità nella pittura, dalle testimonianze medievali di Villard de d'Honencourt in poi e l'uso quattrocentesco ci è testimoniato anche dal Filarete («Fa' di avere una figuretta di legname che sia disnodata le braccia e le gambe e ancora il collo») [34]. Risulta però particolarmente interessante la forte attestazione che se ne trova nella scuola di Piero, tanto da poter pensare ad una tecnica sua distintiva che viene ripresa dagli allievi. Si veda a questo proposito il già citato disegno di Luca Signorelli della collezione Lehman, in cui sembra di assistere ad una delle lezioni che Piero impartisce nel suo trattatao, messa in pratica [35]. Vasari ce ne parla come di una pratica sopravvissuta a lungo nel tempo, in particolare quando racconta di modelli in cera utilizzati da Perugino, che l'artista si era fatto fare da Jacopo Sansovino («perché avendo visto Pietro Perugino la bella maniera del Sansovino gli fece fare per sé molti modelli di cera»), ma quello che la riflettografia IR rileva nell'*underdrawing* di Piero e quelli che lo stesso artista disegna a corredo del *De Prospectiva Pingendi*, sembrano essere piuttosto la testimonianza dell' uso di modelli lignei, probabilmente come quelli che Vasari ancora racconta nella *Vita* di Frà Bartolomeo («un modello di legno grande quanto il vivo che si snodava nelle congenture») o del Garofalo («e si servì d'un mo-

dello di figura fatto di legname, gangherato in modo che si snodava per tutte le bande, et il quale accomodava a suo modo con panni adosso et in varie attitudini»).

L'uso di manichini da parte di Piero della Francesca per la costruzione dei suoi dipinti è del resto rintracciabile un po' in tutta la sua produzione, sia nelle grandi che nelle piccole dimensioni. Nelle pitture murali della Cappella di San Francesco ad Arezzo ma anche nella *Flagellazione*, nella Pala di San Bernardino, nel *San Girolamo e un devoto* dell'Accademia di Venezia, e così via.

La fase del disegno preliminare, dunque, aveva molte funzioni di tipo progettuale, che lo definiscono quindi sempre più come afferente alla sfera intellettuale piuttosto che a quella meramente pratica, cui comunque veniva attribuita una grande importanza, come ci testimoniano i trattati e gli statuti delle arti e corporazioni di mestiere che a questa fase dell'apprendimento dedicano molti anni del *training* del giovane [36]. L'accentuazione intellettuale del disegno è molto evidente anche dalla destinazione fittizia che Piero conferisce al suo trattato, *De Prospectiva Pingendi*, per il quale crea la forma letteraria dell'istruzione di un allievo [37].

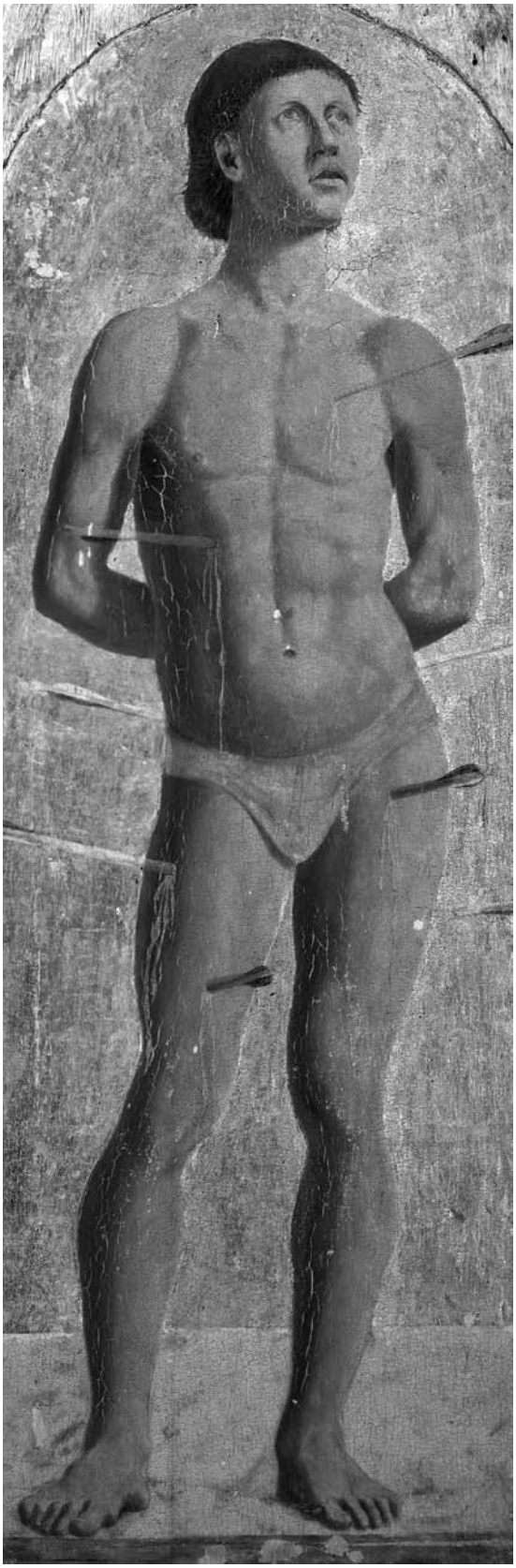
Oltre quindi le consuete destinazioni progettuali, il disegno preliminare, tracciato sul supporto definitivo, aveva varie funzionalità: quella relativa alla determinazione del rapporto tra fondo dorato e figure dipinte, quella della determinazione delle misure delle figure rispetto allo spazio ed in misura relazionale reciproca, quella necessaria a fornire indicazioni relative alle stesure pittoriche (quali spartizioni di luce e ombre, creazioni di volumi preliminari, ecc.).

Questa fase già al limite tra progettualità e stesura pittorica preparatoria, che è stata definita, per assimilazione all'*underdrawing*, col felice termine di *undermodelling* [38], è particolarmente evidente, nelle aree relative agli incarnati nel caso del Polittico della Misericordia, in cui Piero utilizza una preparazione di sottofondo come base al fine evidente di condizionare da un punto di vista cromatico la resa pittorica finale. Si tratta di un fondo cromatico che Piero continuerà ad utilizzare anche nella sua produzione artistica successiva, una campitura omogenea, stesa anche in maniera grossolana, senza alcuna determinazione, in questa fase, di rilievo anatomico. Esempi molto evidenti si trovano nelle figure degli inginocchiati ai piedi della Madonna, sia che si tratti di personaggi maschili che femminili, dove le mani, i volti e anche le capigliature presentano in maniera inequivocabile questo sottofondo. La forte risposta di queste zone alla radiazione infrarossa porterebbe ad ipotizzare la presenza preponderante di nero di carbone tra i materiali utilizzati anche se dalle indagini svolte per la caratterizzazione dei materiali impiegati negli incarnati non risulta e che questi siano costituiti da mescolanze di biacca con pigmenti a base di ferro (terre o ocra) e piccole aggiunte di cinabro. Anche la presenza di terra verde tra questi elementi non giustificherebbe da sola la risposta netta della riflettografia. Resta il fatto comunque che nella intenzionalità di resa pittorica Piero della Francesca ricercando un effetto livido per gli incarnati voglia smorzare il contrasto del bianco della preparazione, con un procedimento che si ritrova anche in opere del periodo urbinate, come la Madonna di Senigallia o la Pala di San Bernardino.

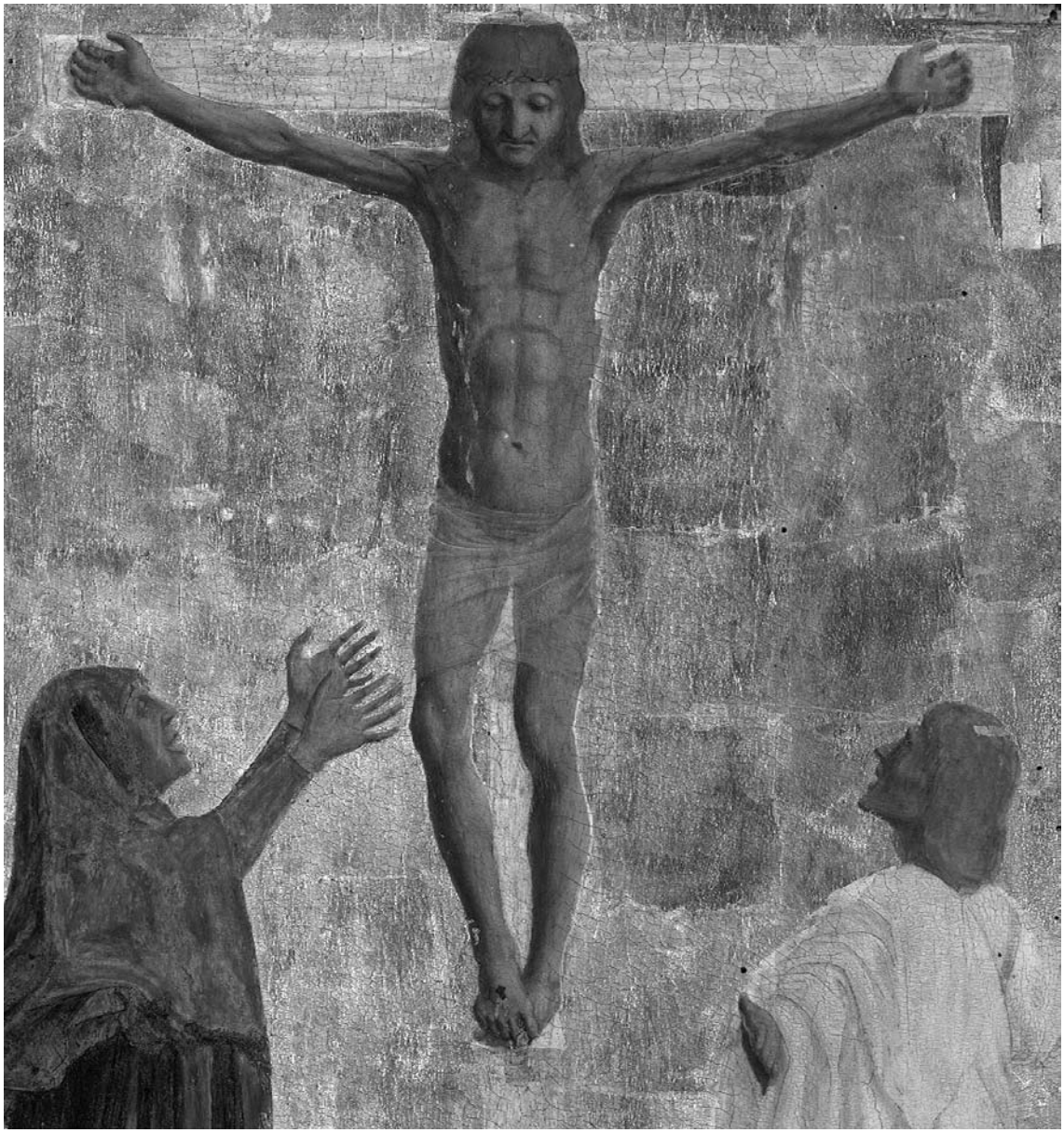
Infine un'ultima riflessione è stata suggerita dalla comparazione fra questi studi e altri, degli anni recenti, che hanno illustrato la diffusione della *koinè* artistica rinascimentale fiorentina oltre la città, verso le periferie centro-italiane e adriatiche [39]. La figura chiave di questa diffusione è da individuarsi in Filippo Lippi, la cui personale rielaborazione della lezione di Masaccio ebbe una fortuna ed una importanza che sempre più si viene definendo anche nella sua caratteristica di "bottega aperta", un po' quello che Verrocchio fu per la generazione successiva. Una fucina in cui giovani anche di diversa provenienza culturale e geografica venivano a convergere, probabilmente a causa di motivazioni diverse: il successo di committenza e commerciale, l'apertura geografica e quindi la rete di rapporti intrattenuta anche con centri periferici e altre aree italiane, la probabile necessità da parte del capo bottega di servirsi di aiutanti a buon mercato, data la vita dispendiosa, il bisogno continuo di denaro, la lentezza nel consegnare le opere commissionate e la poca accuratezza nelle finanze che risulta attestata da più fonti [40].

È possibile che durante il suo documentato soggiorno fiorentino, nel 1439, Piero della Francesca abbia avuto contatti non solo con Domenico Veneziano, straniero e quindi a sua volta in necessità di inserirsi nell'ambiente, ma che polo di attrazione possa essere stata per lui anche la bottega di Filippo Lippi, all'epoca rientrato da poco (nel 1437) in città dal suo soggiorno padovano. Erano gli anni in cui il Lippi dipingeva la *Madonna di Tarquinia*, per il cardinale Giovanni Vitelleschi, e la Pala Barbadori per la chiesa fiorentina di Santo Spirito. E in cui è citato in una lettera di Domenico Veneziano a Pie-

ro de' Medici come migliore artista attivo in città, equiparato a Beato Angelico. Dal 1439 e per molti anni a venire Filippo Lippi è poi all'opera sull'*Incoronazione della Vergine* (oggi agli Uffizi), commissionata dal canonico Francesco Maringhi per l'altar maggiore di Sant'Ambrogio. La grande pala fu anche in corso d'opera uno dei dipinti più ammirati della città, come attestano i molti disegni che gli artisti del tempo hanno tratto da ogni singola parte della vasta e ricchissima composizione, e vide al lavoro, come ci testimoniano i circostanziati documenti, una bottega ampia e assai composita [41]. Quali siano stati i contatti di Piero con la bottega di Filippo Lippi sarà argomento da sviluppare in altra sede, qui ci limitiamo ad indicarne la possibilità, collegata ad alcuni aspetti tecnici e formali di un certo interesse. La rappresentazione del San Sebastiano del Polittico della Misericordia (**fig. 9**) è infatti collegabile alla casistica di studi di nudi da modello che era in uso nelle botteghe fiorentine dell'epoca, ben conosciuto nei disegni su carta [42]. La rappresentazione del garzone spesso parzialmente denudato trova qui una impressionante eco, anche nell'uso, identico a quello che si ritrova nei disegni da modello, delle brache. La postura e la giovane età del santo fanno il resto, concedendo un paragone quasi diretto tra studi coevi e realizzazione pittorica. L'interesse per lo studio dal vero delle posture e delle anatomie deve ancora essere studiato approfonditamente per quanto riguarda la pittura, con indagini che riguardino non solo dipinti in cui il soggetto iconografico (sacro o profano) renda ammissibile il dispiego delle conoscenze in materia di anatomia. Si tratta di una temperie culturale collegata alla lezione albertiana: «ad vestire l'uomo prima si disegnia ignudo, poi il circondiamo di panni, così dipingendo il nudo, prima pogniamo sue ossa et muscoli quali poi così copriamo con sue carni che non sia difficile intendere ove sotto sia ciascuno muscolo …» [43], che non a caso andava in quegli anni diffondendosi (essendo il *De Pictura* edito nel 1435) e trovando una eco nelle pratiche di bottega della elaborazione della pittura. Come dice Ames-Lewis: «gli studi mirati a *intendere ove sotto sia ciascuno muscolo*» diventarono peraltro sempre più numerosi nella seconda metà del secolo, e ciò indica che il problema stava assumendo un ruolo determinante nell'attività artistica. Finora il collegamento poteva basarsi soltanto sulla eccezionale quantità di disegni di bottega sopravvissuti rappresentanti nudi da modello e sulla evidenza dell'interesse sempre maggiore per la figura umana e per il nudo nella pittura, ma molti esempi stanno emergendo anche



9. Particolare riflettografico del San Sebastiano



10. Particolare riflettografico della Crocifissione

dagli studi riflettografici [44], in opere in cui il nudo nel disegno sottogiacente sembra quasi non avere altra spiegazione se non quella di un *divertissement* da bottega, poiché non apprezzabile visivamente. Forse il primo esempio, cronologicamente parlando, di questa pratica di disegno delle figura umana, verosimilmente tanto importante da essersi ben radicata anche in corrispondenza di figure per le quali non era strettamente necessario alla realizzazione pittorica, si ha qui nel Polittico della Misericordia: la figura del Cristo della Crocifissione, infatti, al di sotto del perizoma, è dipinto nudo (**fig. 10**). E che l'attitudine a studiare l'anatomia dal vero e a vestire figure preliminarmente nude rimanga in Piero a livello di pratica di disegno preparatorio, sembra essere dimostrato dal fatto che intorno ai primi anni settanta egli disegna, in *underdrawing*, nude le virtù del corteo di Battista Sforza sul retro del *Dittico dei Duchi di Montefeltro* [45]. Questo ulteriori legame, all'inizio della carriera di Piero della Francesca, con la cultura fiorentina e il probabile legame con Filippo Lippi, artista particolarmente legato all'area marchigiana, potrebbe anche aggiungersi all'elenco di motivi che portarono, in epoca successiva, all'attività di Piero per le corti adriatiche, Rimini, prima, e Urbino, poi.

[1] M. Seracini, *Diagnostica artistica ed architettonica: metodologia e metodiche*, in *Un progetto per Piero della Francesca. Indagini diagnostico conoscitive per la conservazione della "Leggenda della Vera Croce e della "Madonna del Parto"*, Firenze, 1989, pp. 201-231. L'utilizzo di spolvero nella pittura murale di Piero della Francesca era comunque già ben noto agli studi, grazie alla sua perfetta visibilità anche alla semplice osservazione diretta, data la carbonatazione (e quindi l'inglobamento permanente nell'intonaco stesso) delle tracce della puntinatura tipica della tecnica; si veda, per tutti, E. Borsook, *The Mural Painters of Tuscany from Cimabue to Andrea del Sarto*, 2 edizione ampliata, Oxford, 1980, pp. 91-102. Per rilettura dei dati tecnici scaturiti da questa campagna di indagini, si veda P. Bensi, *Osservazioni sulla tecnica pittorica dei dipinti murali di Piero della Francesca*, in *Piero della Francesca ad Arezzo. Problemi di restauro per la conservazione futura*, atti del convegno internazionale di studi (Arezzo, 1990), a cura di G. Centauro-M. Moriondo Lenzini, Venezia, 1993, pp. 239-246.

[2] M. Seracini, *Ricerche diagnostiche*, in *Piero e Urbino, Piero e la Corti rinascimentali*, catalogo della mostra (Urbino, 1992), a cura di P. Dal Poggetto, Urbino, 1992, pp. 449-450.

[3] C. Massari-T. Pasquali, *Indagini scientifiche a supporto del restauro. Diagnostica per immagini (RX, UV, IR, Radente)*, in *La Madonna del Parto. Restauro e iconografia*, a cura di S. Casciu, Venezia, 1993, pp. 80-85.

[4] *Il restauro del San Ludovico di Piero della Francesca*, a cura di D. Gasparotto, Perugia, 2000, ma le indagini riflettografiche presentate all'interno del volume, sono dagli stessi autori dichiarate come risalenti al 1989; cfr. M. Seracini-M.G. Pancani, *Indagini diagnostiche al San Ludovico*, in *ivi*, pp. 81-83. L'individuazione dello spolvero come tecnica di trasposizione del disegno è discussa da S. Casciu, *Il restauro del San Ludovico di Tolosa*, in *ivi*, pp. 23-37, in particolare alle pp. 28-29 e da G. Botticelli, *L'intervento conservativo sul San Ludovico di Piero della Francesca*, in *ivi*, pp. 67-79, in particolare alle pp. 68-69.

[5] Seracini, *Ricerche diagnostiche* … cit., pp. 451-465.

[6] Piero della Francesca, *Il Polittico di Sant'Antonio*, a cura di V. Garibaldi, Perugia, 1993; il colophon menziona le indagini accreditandone l'esecuzione a Serenida S.r.l., Spoleto. Nei testi presenti nella pubblicazione non si fa quasi menzione del disegno preparatorio se non per l'individuazione dell'utilizzo di spolvero nelle figure del San Giovani Battista e del San Francesco, allargando per analogia la possibilità che la tecnica fosse stata utilizzata anche nelle altre figure. Cfr. S. Fusetti-P. Virilli, *Il restauro*, in *ivi*, pp. 137-151, in particolare alla p. 138, e alla nota 16, p. 149.

[7] *Il polittico agostiniano di Piero della Francesca. Architettura, design, restauro*, a cura di A. Di Lorenzo, Torino, 1996.

[8] P. Petraroia, *Dentro il dipinto*, Roma, 1997, pp. 34-54.

[9] D. Bertani-M. Cetica-E. Buzzegoli-S. Cecchi-D. Kunzelman-P. Poggi-G.P. Piccioni, *A scanning device for infrared reflectography,* in «Studies in Conservation», 35 (1990), pp. 113-116.

[10] R. Bellucci-C. Frosinini, *Ipotesi sul metodo di restituzione dei disegni preparatori di Piero della Francesca: il caso dei ritratti di Federico da Montefeltro*, in *La Pala di San Bernardino di Piero della Francesca. Nuovi studi oltre il restauro*, Firenze, 1997, pp. 167-187; R. Bellucci-C. Frosinini, *Esempi di studio dell'"underdrawing"*, in *Oltre il visibile: indagini riflettografiche*, a cura di D. Bertani, Milano, 2001, pp. 145-166.

[11] A. Di Lorenzo, *Il "Polittico agostiniano" e la "Pala di Brera" di Piero della Francesca ai raggi infrarossi*, in *Oltre il visibile* … cit., pp. 109-124.

[12] Solo in parte utilizzate in R. Bellucci-C. Frosinini, *Ipotesi sul metodo di restituzione* … cit.; il Dittico (e la Pala Montefeltro) sono stati esaminati anche, con apparecchiatura di minore risoluzione, da M.C. Galassi, *Il disegno svelato. Progetto e immagine nella pittura italiana del primo Rinascimento*, Nuoro, 1998, pp. 107-109.

[13] R. Bellucci-C. Frosinini, *Fra Carnevale: cultura, progettualità e tecnica artistica tra Firenze e Urbino*, in *Fra Carnevale. Un artista rinascimentale da Filippo Lippi a Piero della Francesca*, catalogo della mostra, (Milano, 2004-2005), a cura di M. Ceriana-K. Christiansen-E. Daffra-A. De Marchi, Milano, 2004, pp. 315-347.

[14] R. Longhi, *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*, oggi in R. Longhi, *Scritti giovanili 1912-1922*, Sansoni, Firenze, 1961, I, pp. 61-106.

[15] Numerosi sono ormai gli studi sulle botteghe dei falegnami dedicate alla costruzione dei supporti per dipinti d'altare, che hanno contribuito ad affrancare queste maestranze dal loro ruolo anonimo e subalterno. Si vedano, ad esempio, C. Gilbert, *Peintres et menuisiers au début de la Renaissance en Italie*, in «Revue de l'Art», XXXVII (1977), pp. 9-28; A. Cecchi, *L'arte dei legnaiuoli in Firenze: gli esordi, in Arti fiorentine: la grande storia dell'artigianato, vol. I, il Medioevo*, Firenze, 1998, pp. 187-213; C. Frosinini, *Il contesto storico nell'evoluzione tipologica della pala d'altare: alcune note*, in *Dipinti su tavola. La tecnica e la conservazione dei supporti*, a cura di M. Ciatti-C. Castelli-A. Santacesaria, Firenze, 1999, pp. 29-36; C. Castelli, *The Construction of Wooden Supports of Late Medieval Altarpieces*, in *Sassetta: The Borgo San Sepolcro Altarpiece*, a cura di M. Israëls, Leiden, 2009, pp. 319-335. Fra gli studi sulle regole geometriche delle opere dipinte tra il Trecento e il Quattrocento si vedano: J. White, *Measurement, design and carpentery in Duccio's Maestà*, in «The Art Bulletin», LV (1973), pp. 334-366; 547-569; O. Casazza-P. Bracco-P. Mazzoni, *L'incoronazione della Vergine di Giotto*, in «Critica D'arte», XLII (1978), n. s., pp. 204-208; C. Merzenich, *Von Schureinerwerk zum Gemälde: Florentiner Altarwerke der ersten Hälfte des Quattrocento*, Berlino, 2001. Sulle conoscenze matematiche e geometriche delle maestranze tardo medievali, si veda C. Maccagni, *Cultura e sapere dei tecnici nel Rinascimento*, in *Piero della Francesca tra arte e scienza*, atti del convegno internazionale di studi (Arezzo e Sansepolcro, ottobre 1992), a cura di M. Dalai Emiliani, Padova, 1996, pp. 279-292.

[16] Si veda il testo di C. Castelli e A. Gori in questo volume.

[17] Esempi di questo atteggiamento per così dire "di minima", dal punto di vista dell'economia del lavoro e dei materiali, che giunge comunque a risultati assai efficaci, è già stato proposto per Giotto (M. Ciatti, *L'officina giottesca*, in *Medioevo: le Officine*, atti del XII convegno internazionale di studi AISAME, Associazione Italiana Storici dell'Arte Medievale (Parma 2009), a cura di A.C. Quintavalle, Milano, 2010, pp. 575-583) e per Masaccio (R. Bellucci-C. Frosinini, *Working Together: Technique and Innovation in Masolino's and Masaccio's Panel Paintings*, in *The Panel Paintings of Masolino and Masaccio. The Role of Technique*, a cura di C. B. Strehlke-C. Frosinini, Milano, 2002, pp. 29-67; R. Bellucci-C. Frosinini, *The Carnesecchi Altarpiece*, in *ivi*, pp. 81-87. Esistono d'altronde casi esplicitamente documentati di collaborazione alla struttura architettonica di una pala tra pittore e falegname, come per Neri di Bicci che commissiona a Giuliano da Maiano «1 tavola d'altare … fatta e formata al'anticha … chome apare per uno disegnio fatto al detto Giuliano di mia mano» (Neri di Bicci, *Le Ricordanze*, a cura di B. Santi, Pisa, 1972, ricordanza 111, pp. 57-58).

[18] Si veda il gonfalone, già esistente nell'oratorio, che il polittico andò a sostituire; cfr. il saggio di J.R. Banker in questo volume, doc. 8.

[19] Bellucci-Frosinini, *Piero della Francesca's Process* … cit.

[20] Sulle maestranze specifiche che esercitavano il mestiere dell'ingessatura cfr. A. Thomas, *The painter's practice in Renaissance Tuscany*, Cambridge 1995, pp. 155-157; R. Bellucci-C. Frosinini, *Art in the making: Sassetta and the Borgo San Sepolcro Alterpiece*, in *Sassetta* … cit., pp. 383-396, nota 39 p. 391.

[21] Bellucci-Frosinini, *Piero della Francesca's Process* … cit., p. 91 e il testo di R. Cavigli in questo volume.

[22] Sulla diverse interpretazioni relative all'interazione tra pittori e maestranze dedicate alla

messa in opera della foglia d'oro ed alle sue lavorazioni, si vedano Bellucci-Frosinini, *Working together* … cit., pp. 29-67, in particolare a p. 56, nota 3, che suggeriscono come l'attività del doratore (battiloro) non fosse limitata alla preparazione (battitura) dell'oro in foglia dal fiorino, ma spesso si estendesse anche alla lavorazione e alla punzonatura di aureole e fondi d'oro delle tavole. E. Skaug (E. Skaug, *Painters, Punchers, Gilders or Goldbaiters: a critical survey report for discussion in recent literature about Easrly Italian Painting*, in «Zeitschrift fur Kunstghetschiche», LXXI (2008), pp. 571-582) ha ribadito, con *vis* polemica, la sua posizione contraria, sostenendo che lavorazione e punzonatura fossero di esclusiva competenza degli artisti stessi. La posizione sembra francamente datata e non tiene in considerazione la notevole continuità della pratica della bottega medievale.

[23] «sendo ben raso il gesso e tornato a modo d'avorio», dice il Cennini, (C. Cennini, *Il Libro dell'Arte*, a cura di F. Brunello, Vicenza, 1982, cap. CXXII, p. 126.

[24] *Ivi*, cap. CXXVII, p. 127

[25] *Ivi*, cap. CXLV, p. 149.

[26] Come confermato dalle analisi in XRF, si veda il saggio di P. Moioli, C. Seccaroni et alii in questo volume.

[27] L'ipotesi di riferire l'esecuzione dei santi dei pilastri ad una mano diversa da quella di Piero della Francesca è già stata avanzata da parte della critica (R. Longhi, *Piero della Francesca* … cit., p. 32; M. Salmi, *Piero della Francesca e Giuliano Amedei*, in «Rivista d'Arte», 24 (1942), pp. 26-44; G. Damiani, *"Intorno a Piero" e le voci da lei scritte*, in *Nel raggio di Piero: la pittura nell'Italia centrale nell'età di Piero della Francesca*, a cura di L. Berti, catalogo della mostra (Sansepolcro, 1992), Venezia, 1992, nn. 11 e 12, pp. 66-70, 84-87) ed è ripresa in questo volume anche da M. Israëls.

[28] Sui patroni si veda C. Seccaroni, *I patroni*, in «Kermes», XIX (2006), 61, pp. 55-68; nella tecnica artistica ad affresco, cfr. B. Zanardi, *Il cantiere di Giotto. Le storie di San Francesco ad Assisi*, Milano, 1996, con bibliografia precedente. Sull'utilizzo dei patroni anche nella pittura su tavola cfr. un esempio relativo proprio a Piero della Francesca: Bellucci-Frosinini, *Ipotesi sul metodo di restituzione* … cit., pp. 167-187; C. Frosinini, *Considerazioni su Lorenzo Monaco: problemi di documentazione e di tecnica*, in *Lorenzo Monaco: tecnica e restauro*, a cura di M. Ciatti-C. Frosinini, Firenze, 1998, pp. 15-20; R. Bellucci-C. Frosinini, *Reading Underdrawing in Early Italian Paintings*, in *The Panel Paintings* … cit., pp. 56-57; Bellucci-Frosinini, *Working Together* … cit., pp. 35-37.

[29] B. Zanardi, *Giotto e Pietro Cavallini: la questione di Assisi e il cantiere medievale di pittura a fresco*, Milano, 2002, p. 63.

[30] Bellucci-Frosinini, *Art in the making* … cit., pp. 386-387.

[31] Bellucci-Frosinini, *Ipotesi sul metodo di restituzione* … cit., pp. 167-187; Bellucci-Frosinini, *Esempi di studio dell'"underdrawing"* … cit., pp. 145-166.

[32] C. Bambach, *On "La testa proportionalmente degradata": Luca Signorelli, Leonardo, and Piero della Francesca's de Prospectiva pingendo*, in *Florentine drawing at the time of Lorenzo the Magnificent*, atti del convegno (Firenze, 1992), a cura e con introduzione di E. Cropper, Bologna, 1992, pp. 17-43.

[33] Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini-P. Barocchi, Firenze 1966-1987, III (1971), p. 264.

[34] R. Bellucci-C. Frosinini, *"Di greco in latino". Considerazioni sull'underdrawing di Giotto come modello mentale*, in *L'officina di Giotto. Il restauro della Croce di Ognissanti*, a cura di M. Ciatti, Firenze, 2010, pp. 167-177.

[35] C. Bambach, *La testa proporzionatamente digradata* … cit.

[36] Secondo il Cennini il periodo di alunnato era consigliabile durasse 12 anni o almeno il maggior numero di anni possibile («E quanto più tosto puoi, incomincia a metterti sotto la guida del maestro a imparare; e quanto più tardo puoi dal maestro ti parti»; dice al capitolo III); secondo gli Statuti dell'Arte dei Medici e Speziali, il tirocinio doveva essere di almeno tre anni. (R. Ciasca, *Statuti dell'Arte dei medici e speziali*, Firenze, 1922, p. 181). E la necessità dell'apprendistato diretto presso un maestro è ribadita proprio all'interno del testo, che quindi si autodichiara non essere un manuale di autoapprendimento: «Che molti son che dicono che senza essere stati con maestri hanno imparato l'arte; nol credere, che io ti do l'essempro di questo libro: studiandolo di dì e di notte, e tu non ne veggia qualche pratica con qualche maestro, non ne verrai mai da niente, né che mai possi con buon volto stare tra i maestri» (Cennini, *Il Libro* … cit, cap. CIV, p. 109).

[37] Sul genere letterario della trattatistica tecnica si veda J. Von Schlosser Magnino, *La letteratura artistica* (*Die Kunstlieratur*, Wien, 1924) Firenze, 1979, *passim*. Prendendo Cennini come esempio, varie sono le interpretazioni che sono state avanzate circa le caratteristiche letterarie del suo testo; cfr. Bellucci-Frosinini, *Working Together* … cit., 2002, pp. 30-31; 2004[b], pp. 151-153; W.D. Löhr-S. Weppelmann, *Glieder in der Kunst der Malere*", in *Fantasie und Handwerk: Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco*, a cura di W.D. Löhr-S. Weppelmann, München, 2008, pp. 13-43.

[38] M.C. Galassi, *Underdrawing vs. undermodelling: form construction in Tuscan painting during the first half of the 15th century*, in *La peinture et le laboratoire: procédés, méthodologie, applications*, atti del XIII convegno "Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture", a cura di R. Van Schoute-H. Verougstraete, Leuven, 2001, pp. 131-141.

[39] *Fra Carnevale. Un artista rinascimentale* … cit.

[40] Per esempio è proprio nel 1439 che Filippo Lippi scrive a Piero de' Medici cercando affannosamente di scambiare una sua tavola ancora incompiuta con cibo e vestiti (il dipinto è probabilmente il San Girolamo penitente del museo di Altenburg).

[41] A. Conti-L. De Angelis, *Un libro antico della sagrestia di Sant'Ambrogio*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», 3° serie, VI (1976), 1, pp. 97-109.

[42] *Il Disegno fiorentino del tempo di Lorenzo il Magnifico*, catalogo della mostra, a cura di A.M. Petrioli Tofani, Firenze-Milano, 1992; F. Ames-Lewis, *Il ruolo emergente della figura umana*, in *Storia delle Arti in Toscana. Il Quattrocento*, a cura di G. Dalli Regoli-R.P. Ciardi, Firenze, 2002, pp. 111-128.

[43] L.B. Alberti, *Della Pittura*, a cura di L. Mallè, Firenze, 1950, p. 88. Citato da Ames-Lewis, *Il ruolo* … cit., p. 112.

[44] Fra gli esempi di realizzazione pittorica, oggi visibili solo grazie alla riflettografia IR, dei nudi disegnati sotto i panneggi, si veda il Cristo crocifisso di Fra Carnevale, oggi alla Galleria Nazionale delle Marche a Urbino, parte dello smembrato Polittico Francescano, e la tavoletta con i Tre Arcangeli della Gemäldegalerie di Berlino, attribuita al Maestro di Pratovecchio. Cfr. Bellucci-Frosinini, *Fra Carnevale: cultura, progettualità* … cit.

[45] C. Caneva, in *Capolavori e Restauri*, catalogo della mostra (Firenze, 1986), Firenze, 1986 pp. 386-390; la riflettografia è pubblicata in M. Seracini, *Ricerche diagnostiche* … cit., pp. 456-457.

Osservazioni sulla tecnica pittorica del Polittico della Misericordia

Rossella Cavigli

L'intervento sul Polittico della Misericordia, oltre ad inserirsi nella storia conservativa dell'opera, ha consentito d'intraprendere una campagna d'indagini mirata ad approfondire la conoscenza dei suoi aspetti costitutivi, con l'obiettivo di poter fornire dati da integrare alla lettura dei documenti d'archivio, per un contributo allo studio delle complesse vicende della sua realizzazione e delle vicissitudini conservative.

All'osservazione diretta del complesso pittorico sono state associate indagini scientifiche non invasive [1], coinvolgendo anche l'Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro (già ICR) per il riesame delle sezioni stratigrafiche eseguite nel corso del restauro condotto negli anni sessanta presso i suoi laboratori, alla luce delle nuove tecniche di indagine aggiornate. La campionatura a disposizione era comunque limitata, essendo allora finalizzata ai problemi di ordine conservativo che il dipinto presentava; pertanto si è cercato di sopperire, per quanto possibile, con l'osservazione microottica all'insostituibile apporto che questa analisi avrebbe offerto alla restituzione stratigrafica dell'opera.

Nell'individuazione delle indagini da eseguire, la ricerca di elementi che mettessero in un rapporto più preciso le parti smembrate richiedeva l'applicazione di particolari metodiche, per l'acquisizione di dati il più possibile scevri da fattori di devianza; ci si è, quindi, indirizzati alla radiografia a lastra unica, realizzata grazie alla collaborazione con l'Opificio delle Pietre Dure, e alla riflettografia con lo scanner a colonna eseguita dall'Istituto Nazionale di Ottica Applicata (oggi INO) [2].

L'acquisizione di elementi inediti ha confermato i dati sia documentali che storico-artistici noti [3], indicativi di una vicenda esecutiva articolata e non del tutto evidente: vedremo quindi di seguito quali elementi di diversificazione o di omogeneità fra le varie parti del polittico siano emersi dall'esame della tecnica esecutiva.

L'applicazione con funzione ammortizzante di porzioni di tela sul supporto, comune ai dipinti su tavola del periodo, è stata rilevata dalla radiografia (**fig. 1**) soltanto sullo scomparto centrale con la Madonna della Misericordia e sulla Crocifissione, in origine solidale alla prima: strisce di tela non continue sono localilizzate lungo la commettitura ed in corrispondenza delle punte ribadite dei chiodi che fissavano le traverse originali [4].

L'osservazione del supporto [5] indica una lavorazione contemporanea delle varie parti, quindi questa differente scelta tecnica fra le tavole porta a due ipotesi: che la preparazione dei tre scomparti non sia avvenuta nello stesso momento, oppure che sia stata fatta una differente valutazione sul risultato finale: possiamo infatti notare come la commettitura della tavola centrale corrisponda alla figura della Madon-

1. Particolare della radiografia con le strisce di tela dello scomparto centrale con la Madonna della Misericordia

2. Particolare della predella *Noli me tangere* con la tela

na, mentre sulle altre tavole le giunzioni delle assi cadano a margine dello spazio riservato alle figure.

Ciò non spiega, però, il non omogeneo trattamento riservato alle punte dei chiodi, anche perchè, in previsione dei movimenti del supporto, proprio la tavola centrale, perfezionata con la tela, presenta un materiale di scelta migliore, più omogeneo e quindi più stabile alle variazioni termoigrometriche, rispetto al legname delle parti laterali [6].

La predella si differenzia dalle altre parti del polittico, in quanto interessata, sotto la superficie dipinta, da una completa impannatura che molto probabilmente proseguiva sulle cornici in seguito resecate (**fig. 2**).

L'esame in senso stratigrafico dell'opera rileva a contatto col legno una preparazione a base di gesso, carbone e colla, visibile sui bordi delle tavole dei due registri, in special modo sulle centinature delle tavole (**fig. 3**) e, sembrerebbe, sul margine di un pilastro; questa presenza è confermata in alcune sezioni stratigrafiche prelevate al momento dell'intervento ICR dalla tavola con San Giovanni Evangelista [7] (figg. 8-9 saggio F. Talarico et alii).

Questa insolita prima preparazione sulla tavola era stata notata già dai restauratori dell'ICR [8], che però la classificavano genericamente come «un'inusuale quantità di colla animale fra il legno e l'imprimitura della tavola centrale» [9].

Roberto Bellucci e Cecilia Frosinini hanno poi rilevato questo elemento anche in altre opere di Piero, il Polittico degli Agostiniani (eseguito per i religiosi di Sansepolcro) e quello di Sant'Antonio (commissionato dalle monache di Sant'Antonio da Padova in Perugia), ipotizzando quindi l'esecuzione dei tre polittici presso una precisa bottega di legnaioli locali [10].

L'accorgimento tecnico, non consueto – alla luce delle attuali informazioni – nei dipinti su

3. Centinatura dello scomparto centrale con la Madonna della Misericordia con microfoto (50X) della preparazione a carbone

tavola, ha altri precedenti editi, come la "Croce dipinta" con *Crocifisso, Madonna, San Giovanni, Cristo Benedicente e angeli*, di un pittore umbro datato fra XIV e XV secolo, dove uno strato analogo si trova sotto la preparazione finale; un altro esempio è dato dalla preparazione della *Vergine leggente* di un pittore valenzano (ca. 1475-1480), costituita da tre strati di cui due contenenti carbone. Recentemente un substrato con carbone è emerso in fase di pulitura su una tavola del XIII secolo, localizzato lungo il perimetro che accoglieva l'incorniciatura ora perduta [11].

Nel cercare le tracce di questa prassi nella tradizione tecnica, è interessante notare che uno stucco modellante grigio è stato riscontrato quasi sistematicamente in un gruppo di grandi sculture raffiguranti "Deposizioni" a più figure, risalenti al XIII secolo e provenienti dall'area alto-tiberina e umbra: questo risulta applicato direttamente sul legno con la funzione di pareggiare le tracce della lavorazione del legno [12].

L'applicazione di tecniche comuni per differenti tipologie di manufatti artistici può tener conto della produzione delle botteghe, regolarmente polifunzionale almeno fino al XVI secolo; procedure con finalità specifiche potevano, quindi, essere impiegate sia su sculture che su dipinti o altro genere di manufatti lignei.

I documenti pubblicati [13] in questi decenni testimoniano di una prima attività di Piero relativa all'esecuzione di manufatti lignei decorati, come aste per ceri e per stendardi, similmente a quanto realizzava il pittore Antonio d'Anghiari, con il quale

4. Margine laterale dello scomparto centrale con la Madonna della Misericordia con le gocciolature di preparazione

Piero collaborava in quegli anni. Questi oggetti dalle caratteristiche prettamente funzionali erano soggetti a stare anche all'aperto e l'impiego di questa particolare preparazione sarebbe tipica nella manifattura di oggetti con tale destinazione d'uso [14].

L'impiego della polvere di carbone ha precisi riferimenti alle tecniche di ebanisteria, dove il composto viene usato come riempitivo, e compare spesso nella preparazione di cornici, in parallelo con l'uso della cenere [15]. Proprio a tal riguardo si può osservare nel polittico la presenza di carbone in prossimità delle perdute incorniciature, rimandando alla localizzazione di questo materiale riscontrata lungo il perimetro nella tavola duecentesca sopra citata.

L'assenza dello strato con carbone in un campione di materia pittorica sicuramente prelevato fino al legno, da una zona interessata dalla sola preparazione [16], potrebbe proprio significare l'associazione di questo materiale alle incorniciature, oppure indicare la funzione livellante che questo poteva avere, venendo a riempire, con un materiale dal minimo ritiro, le disomogeneità della lavorazione; queste potevano essere dovute anche alla mediocre qualità del legno data dalla limitata possibilità di scelta, dal momento che nei tre polittici pierfrancescani pare venir privilegiata l'ampiezza del tavolato [17].

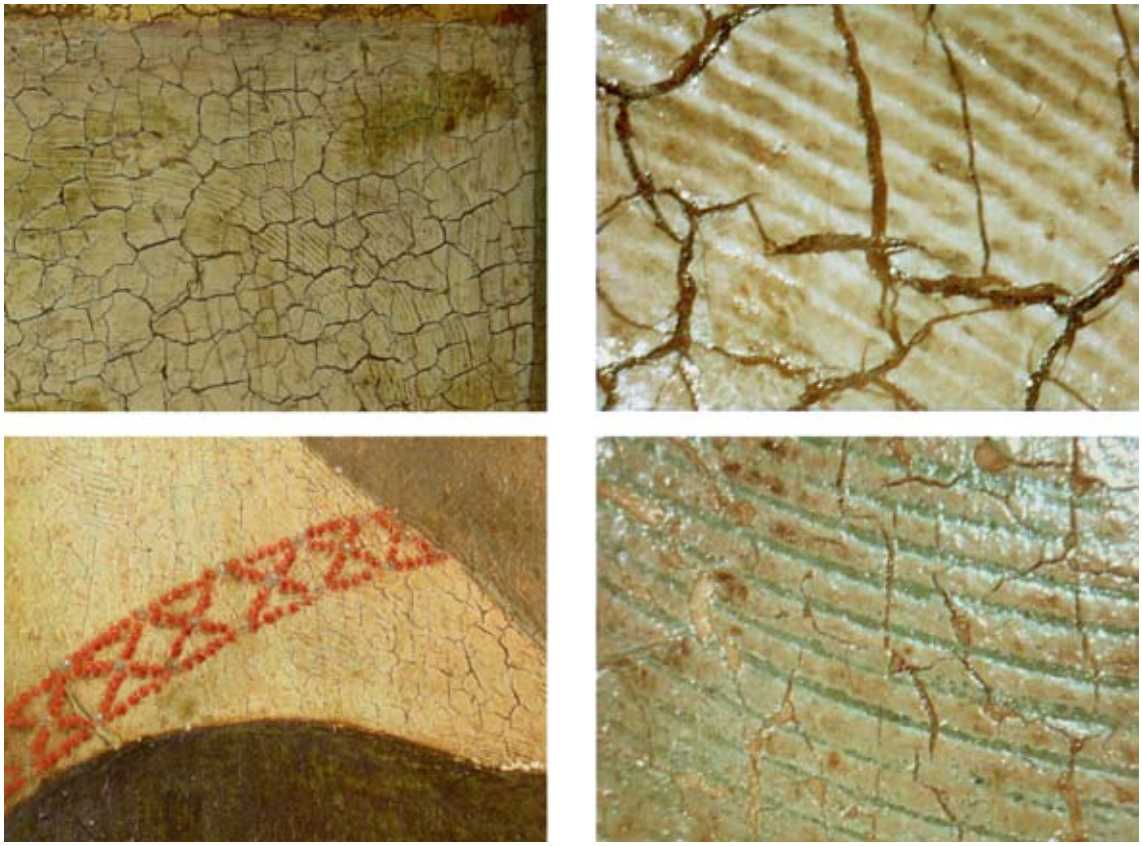
Il coinvolgimento diretto di Piero nella preparazione dei supporti delle opere biturgensi è documentato in particolare per il Polittico degli Agostiniani [18], ma è richiamato anche nel contratto di allogagione di quello della Misericordia [19].

Sulla predella la preparazione a polvere di carbone non compare, ma qui, ricordiamo, la tela ricopre tutta la superficie, indicando un differente progetto tecnico.

La preparazione delle tavole principali del polittico, costituita da solfato di calcio [20], è stata eseguita con le tavole smontate, lasciando sgocciolature lungo gli spessori non resecati (**fig. 4**).

L'osservazione della parte bassa delle tavole principali, quella non dipinta, presenta differenze nell'aspetto della crettatura, supportando l'ipotesi dei differenti momenti esecutivi dell'opera [21]; si evidenziano, inoltre, caratteristiche bollicine d'aria, dovute a cause tecniche, che sono state rilevate anche nei *Ritratti e Trionfi dei Duchi di Urbino* degli Uffizi [22] (**fig. 5**).

5. Particolari delle preparazioni a vista dei tre scomparti del registro principale con microfoto (50X) di quello centrale



6. Particolari con microfoto (50X) delle tracce di pennello sulla preparazione, dal pavimento dello scomparto a sinistra e dalla devota di quello centrale

Dalle poche sezioni stratigrafiche, non sempre integre, si riscontrano tre stesure di preparazione nelle sezioni prelevate dallo scomparto centrale e da quello con San Giovanni Evangelista, dalla zona di preparazione a vista, fino ad un massimo di quattro strati sotto la doratura della stessa tavola [23] (fig. 9a saggio F. Talarico et alii).

Proprio su questa tavola è interessante notare la differenza fra le due sezioni, quella sulla preparazione destinata a restare non visibile e quindi non dipinta (n° 387), e quella che interessa la doratura (n° 389): l'aspetto dell'ultimo livello, rispetto a quelli sottostanti, nella seconda appare meno planare (anche nella sez. 385, dal saio di San Bernardino, il colore, pur privo di preparazione, presenta un particolare aspetto corrugato, sin dalla superficie a contatto con gli strati preparatori – fig. 6 saggio F. Talarico et alii); quest'ultima stesura di preparazione è qui interessata da una fessura che s'interrompe in profondità sullo strato sottostante, indicando una soluzione di continuità fra i materiali e facendo ipotizzare la presenza di un legante differenziato dalla colla [24] (fig. 9d saggio F. Talarico et alii).

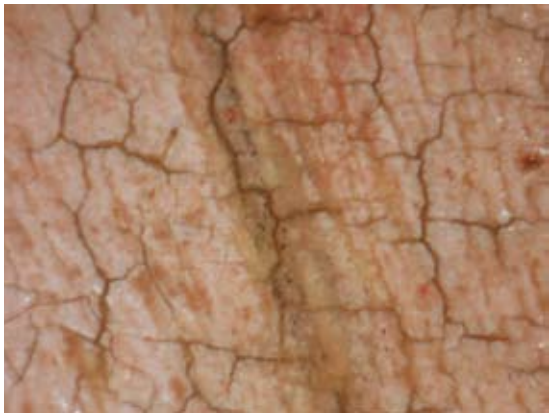
La tavola già ingessata potrebbe essere stata riammannita con un'ulteriore stesura preparatoria, con legante diversificato, per meglio procedere all'esecuzione pittorica con colori ad olio.

Purtroppo questa procedura ha contribuito a provocare, oltre ai problemi di carattere conservativo affrontati dall'ICR, l'evidente e dibattuto difetto estetico delle tavole di destra.

Piero impiegherà un'imprimitura a olio nelle opere successive, con risultati sicuramente migliori [25].

Possiamo ancora osservare un altro aspetto della preparazione di cui dovremo tener conto nell'analizzare i problemi creati dall'interazione con il legante della materia pittorica: nella sezione n° 384, sotto la stesura di lapislazzuli e biacca della veste della donna inginocchiata nella tavola centrale, sulla preparazione è presente una finitura o affioramento di solo legante, il che le conferisce caratteristiche di minor assorbimento nei confronti del legante pittorico.

Una finitura della preparazione con colla è stata rilevata anche sul *Battesimo* di Londra [26], sul San Girolamo di Venezia [27] e sul *Ritratto di Sigismondo Malatesta* del Louvre [28]; mentre nella tavola col San Michele del Polittico degli Agostiniani, ora a Lon-



7. Particolare del disegno sottostante visibile per trasparenza, dal San Giovanni Evangelista nella Crocifissione, con microfoto (50X)

dra, la funzione impermeabilizzante viene affidata ad un *priming* di olio o resina [29]; questo trattamento compare anche nel Polittico di Sant'Antonio [30].

Sulla superficie pittorica sono evidenti caratteristici solchi paralleli e ben separati fra loro, lasciati probabilmente da un pennello largo e rigido, evidenti sulle varie campiture e associabili a strati sottostanti alla stesura di colore, molto viscosi in fase di stesura (**fig. 6**). Li troviamo infatti sulla tavola con l'Angelo Annunciante – sulla testa, sul pavimento e sulla doratura – e sul saio di San Benedetto; numerosi compaiono sugli incarnati della tavola centrale, della Madonna della Misericordia e delle devote, ma anche sui pavimenti delle tavole di sinistra e sul corpo del San Sebastiano. Queste tracce, sulle tavole di destra, compaiono appena in un punto marginale del pavimento, sotto il San Giovanni Evangelista, forse occultate dall'ultima stesura di preparazione sopra ipotizzata.

8. Particolare della doratura dello scomparto centrale

9. Microfoto (50X) dal collo dell'Angelo Annunciante e dal bordo della veste di Sant'Ansano dal pilastro di destra

Non si riscontrano invece né sulla predella né sui pilastri, la cui superficie si presenta particolarmente levigata.

Dopo l'esecuzione del disegno (**fig. 7**) sulle tavole venne realizzata la doratura. Gli elementi dell'applicazione della foglia d'oro su bolo sono stati ben caratterizzati dall'XRF [31]. Le foglie metal-

10. Particolari delle aureole con microfoto (50X) dal San Sebastiano

liche (**fig. 8**) di pura qualità misurano circa 7 cm per lato e sono stese regolarmente secondo una griglia ortogonale [32]; l'indicazione per l'impiego della migliore qualità era stato ben specificato – "de fino auro" – nel contratto.

La campitura dell'oro sulle tavole pierfrancescane ha la particolarità di non essere delimitata da alcuna incisione (**fig. 9**), come sembra riscontrabile anche sul Polittico di Sant'Antonio [33], ed il colore di regola si accosta alla doratura senza sovrammissione, come a voler evitare l'inconveniente delle cadute di colore dalla foglia metallica lungo i bordi; fanno eccezione la tavola con la Crocifissione – come si vede sulla testa del San Giovanni Evangelista e per quanto riguarda l'intera croce – e la veste rossa del devoto alla destra della Vergine nella tavola centrale; qui la lacca sull'oro è in gran parte caduta, modificando il profilo della veste.

Le aureole sono eseguite con colori che paiono in parte trasparenti, ma è da tenere in considerazione il fatto che la consunzione ne compromette l'attuale percezione; ciò è evidenziato dal perduto effetto delle aureole specchianti, testimoniato dal risultato delle misurazioni dell' XRF che rilevano nei riflessi degli incarnati su di esse la stessa mescolanza rilevata sulle teste sottostanti, ma privata del cinabro [34]; dell'effetto originario possiamo avere un'idea osservando le splendide e ben conservate aureole del Polittico di Sant'Antonio.

Il confronto con le altre parti del complesso evidenzia sostanziali differenze nel trattamento della doratura. Sui pilastri si riscontrano le più comuni incisioni di delimitazione, il colore sovrammette sull'oro e le aureole sono incise e punzonate; sulla predella invece non compare la foglia metallica e le aureole sono realizzate con pigmenti (**fig. 10**).

Ulteriori elementi di diversificazione fra le tavole principali sono l'aspetto delle aree destinate a ricevere i peducci dell'incorniciatura e la differente altezza fra i santi di destra e quelli di sinistra. San Sebastiano al suo piede sinistro arriva a 103,5 cm, il *Battista* al suo piede destro misura 104 cm; quelli a destra sono più piccoli: il San Giovanni Evangelista è 100 cm fino al suo piede sinistro, il San Bernardino 101 cm al suo piede destro; si arriva ad uno scarto di 3 cm circa fra i due gruppi.

Resta senza spiegazione evidente anche il formato delle scene della predella, differenziato a coppie ed in maniera simmetrica, senza apparente rapporto con le tavole dei santi laterali del polittico.

Altri aspetti si assommano a quelli sin qui esaminati a conferma del complesso processo che ha riguardato l'esecuzione di quest'opera, nel prendere in considerazione il legante delle stesure pittoriche.

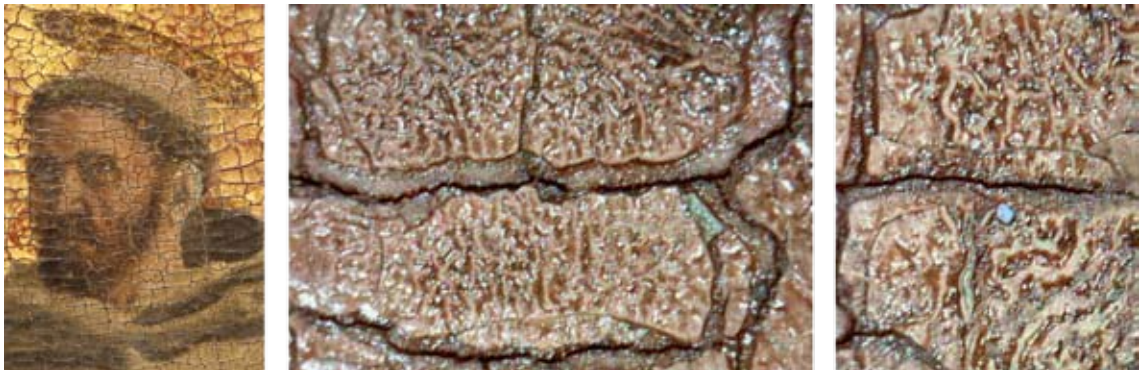
Nella controversa cronologia del catalogo di Piero, il polittico si pone nella fase iniziale, è quindi interessante rilevare elementi che ci fanno seguire la sperimentazione che l'artista, come altri pittori del momento, ha intrapreso nell'impiego del legante oleoso.

11. Microfoto (50X) dalle vesti dell'Angelo Annunciante e della Vergine Annunciata

Il riesame delle sezioni stratigrafiche da parte dell'ICR non ha interessato questo aspetto [35], quindi le nostre argomentazioni sono basate sull'osservazione diretta dell'opera e su elementi relativi al momento artistico.

Gli storici hanno puntualizzato, alla luce dei documenti, che probabilmente il polittico non fu messo in opera se non molto tempo dopo il contratto di allogagione, non prima del 1450 [36]; in quell'anno l'artista è a Rimini, dove esegue, oltre all'affresco del Tempio Malatestiano, il *Ritratto di Sigismondo Malatesta*; Vasari [37] lo indica anche a Ferrara, centro di eccellenza per la diffusione dell'arte fiamminga – e quindi della tecnica – in Italia, dove si sarebbe trovato in quegli anni anche Rogier van der Weyden, di passaggio nell'anno del Giubileo [38]. In questo momento si riscontra, nei dipinti italiani, l'impiego sempre più significativo dell'olio siccativo quale *medium* prevalente in parallelo alla tempera ad uovo; a questa data Piero era già stato al fianco di Domenico Veneziano a Firenze nel 1439 [39] e forse ancor prima a Perugia [40], e nel suo girovagare ebbe sicuramente modo di approfondire anche la conoscenza della nuova tecnica [41].

Il Polittico della Misericordia presenta nelle sue varie parti un'evoluzione nella sperimentazione dell'impiego del legante, come risulta dalle differenze della crettatura su campiture omogenee come gli incarnati nelle tre tavole del registro principale. Qui sull'impostazione a terra verde, che solitamente viene associata alla tempera a uovo [42], è



12. Microfoto (50X) dell'incarnato di San Francesco dal registro superiore

stata applicata una stesura rosata che potrebbe essere ad olio, come le crettature indicherebbero e di cui abbiamo altri esempi [43]. Probabile presenza di tuorlo d'uovo è stata rilevata dall'esame NIR [44] sulla figura del San Giovanni Evangelista, nella Crocifissione (manica blu e capelli bruni) e nella veste porpora della Vergine Annunciata; su questa medesima tavola l'impiego dell'olio ci sembra evidenziato nel trattamento delle vesti dove si apprezza la versatilità di questa tecnica: i rilievi del manto blu sono sottolineati con piccoli colpi di luce realizzati con biacca e una minima quantità di blu oltremare che si fondono col sottostante blu intenso, ancora fresco (**fig. 11**). Stesso trattamento per il risvolto bianco del manto, in basso, che sovrammette il blu con un leggero effetto di fusione ed anche le parti in luce della veste dell'angelo farebbero propendere per l'impiego di quel legante (**fig. 11**).

Sulle tavole di destra gli incarnati presentano tipici raggrinzimenti (**fig. 12**) dovuti al cattivo rapporto di "presa d'olio" dei pigmenti; questo fenomeno è riscontrabile anche in stesure consimili in altri dipinti di artisti italiani, che, seppur di poco posteriori, testimoniano della volontà di sperimentazione e della non facile acquisizione della padronanza della nuova tecnica [45].

In ultima analisi su queste tavole il grave disturbo ottico potrebbe essere provocato da concause legate all'impiego di un legante oleoso sia nello strato preparatorio che in quello pittorico.

Dall'esame delle altre opere di Piero dove sia stata riscontrata la presenza di olio e le indagini ne abbiano identificato l'origine, risulta che egli abbia impiegato quello di noci [46]. Quest'olio siccativo, da uno studio della National Gallery di Londra [47] sui dipinti italiani, risultava statisticamente il più utilizzato agli inizi dell'introduzione della nuova tecnica. Il suo pregio era quello d'ingiallire meno dell'olio di lino, ma per contro-parte, di asciugare più lentamente [48]. Di fatto fu

13. Crettatura del manto blu della Madonna della Misericordia

14. Particolare della crettatura della devota inginocchiata nello scomparto centrale

15. Microfoto (50X) degl'incarnati dalla predella (*Noli me tangere*) e dal pilastro destro (Sant'Antonio)

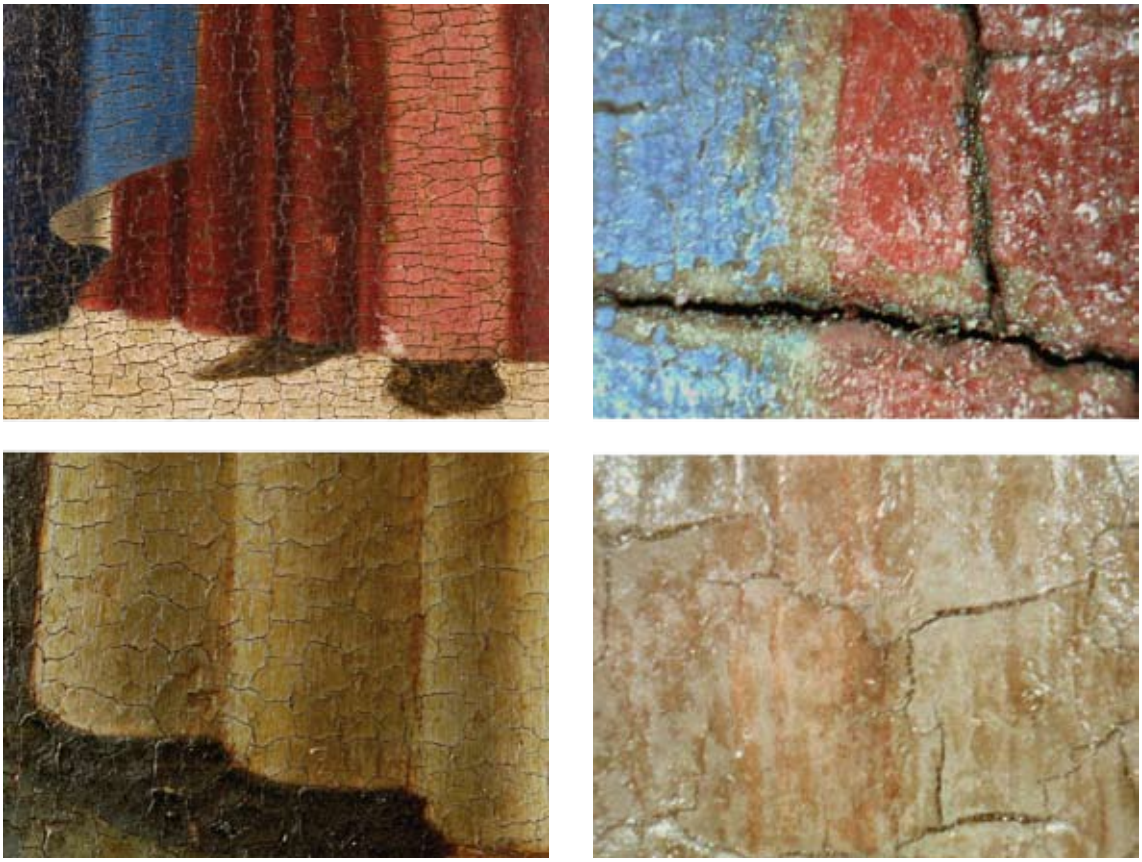
prevalentemente sostituito da quello di lino nella prima metà del secolo successivo.

Proprio la lenta siccatività dell'olio associata alla finitura della preparazione può aver provocato i caratteristici ritiri del blu oltremare nelle ombre del manto della Madonna della Misericordia (**fig. 13**); le stesse caratteristiche si riscontrano anche nei manti delle altre Madonne delle opere successive dell'artista, come nel Polittico di Sant'Antonio di Perugia, nella Pala di San Bernardino di Brera, nella Madonna di Senigallia. Questo pigmento necessita di un'abbondante quantità di legante per essere lavorato, ma, per sua natura, non favorisce la siccatività dell'olio e finisce per essere interessato da slittamenti, soprattutto se impiegato puro come nelle ombre.

Nel polittico anche la veste della devota bionda inginocchiata nello scomparto centrale presenta slittamenti, molto accentuati nella parte in ombra, che assumono le caratteristiche isole di colore quadrangolari dette "a pelle di coccodrillo" (**fig. 14**). Sotto al blu s'intravede in un punto una stesura di sostanza traslucida rossa che ingloba grani di pigmento scuro: potrebbe trattarsi di una lacca, nota per la poca siccatività, la cui presenza, insieme alla finitura di colla della preparazione, contribuirebbe a spiegare il caratteristico fenomeno.

L'esecuzione dei pilastri e soprattutto della predella presenta i graficismi e le caratteristiche stesure a pennellate parallele della tempera (**fig. 15**): qui i lineamenti degli incarnati sono eseguiti con una sottile linea nera. All'esame NIR sono emerse tracce probabilmente di tuorlo d'uovo nelle *Marie al Sepolcro* (cielo e bianco del castello) e nel *Noli me tangere* (cielo) [49]. Pur nel considerare la diversa paternità di queste tavole, il cambio di legante può tener conto anche del fatto che le dimensioni delle tavole potevano condizionare la scelta della tecnica preponderante. Nelle piccole tavole di Berlino e di Venezia raffiguranti San Girolamo, il cretto sottile denoterebbe un legante proteico [50].

Un'ulteriore riflessione riguarda la clausola, aggiunta al contratto, relativa alla garanzia da parte del pittore per eventuali danneggiamenti nel tempo, dovuti alla messa in opera del dipinto [51]; questa trova interessanti paralleli in contratti di allogagione di altre opere, come nel caso di uno dei gonfa-



16. Particolari di zone "a risparmio" del San Benedetto e della Vergine Annunciata con microfoto (50X)

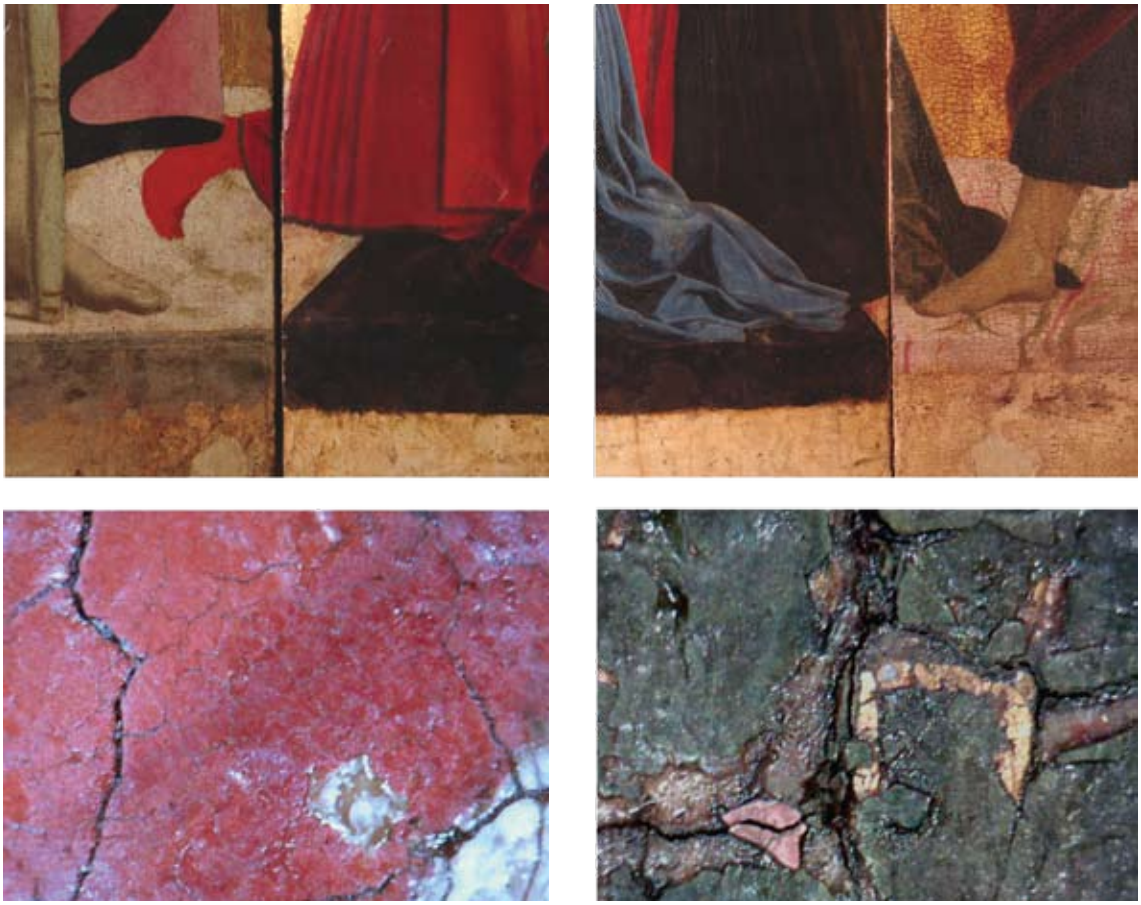
loni lignei, perduti, di Antonello da Messina per la confraternita dello Spirito Santo di Noto del 1471, e più tardi in quelli genovesi, dipinti inequivocabilmente ad olio [52]. Anche in questo caso ci si potrebbe riferire all'introduzione del legante ad olio, seppure il polittico presenti, come abbiamo visto, anche altri aspetti tecnici innovativi.

Nonostante la consunzione si possono osservare nell'esecuzione pittorica del polittico precise caratteristiche di applicazione del colore, con stesure realizzate con pochi strati, come confermano le poche sezioni di colore, e con le sovrapposizioni di campitura ridotte al minimo, fino a ricercare spesso la luminosità della preparazione fra i passaggi di colore (**fig. 16**); questa particolarità che costituisce una cifra della tecnica di Piero, anche in affresco, ha l'intento di sottolineare i volumi creando giochi di luce e di movimento, soprattutto attorno agli incarnati [53].

Le uniche zone dove invece la composizione si sovrappone sono quelle interessate dall'estensione dei due devoti dello scomparto centrale sulle tavole contigue (**fig. 17**): il piede e la veste del personaggio di sinistra ed il manto della donna di destra, eseguiti sopra le campiture con i pavimenti delle tavole, rispettivamente, con San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista [54]. Ciò fa pensare che queste estensioni non fossero eseguite, se non proprio previste, inizialmente; inoltre l'esecuzione delle vesti si differenzia nel trattamento delle pennellate dall'area di cui sono il proseguimento, come sul bordo di pelliccia nella veste rossa, oltre all'evidente differente comportamento all'invecchiamento fra le due parti del manto verde della donna; inoltre, come si è sopra osservato, il profilo della veste rossa sullo scomparto centrale sovrammesso all'oro è in gran parte caduto, e quello attuale potrebbe essere quello originario, più ristretto, precedente all'estensione del piede sullo scomparto adiacente (**fig. 18**).

Su tutte le parti del polittico si nota una sequenza precisa nell'esecuzione, di fatto abbastanza comune nella prassi generale: dapprima gli incarnati, poi le vesti, quindi i pavimenti, delimitati da incisioni e rifiniti tutti, anche quelli del registro superiore, da un gradino.

L'esecuzione degli incarnati sugli scomparti centrali è realizzata generalmente con una stesura



17. Particolari delle zone di contiguità fra gli scomparti del registro principale con microfoto (50X) dalle aree di sovrapposizione delle campiture: pavimento chiaro sotto il piede del devoto e doratura del fondo sotto il manto verde della devota

18. Profilo della veste del devoto a sinistra nello scomparto centrale

19. Microfoto (50X) dell'incarnato di San Sebastiano

sottostante fredda, anche in due strati differenti di verde, con sopra una rosata (**fig. 19**).

Si notano disomogeneità fra gl'incarnati delle varie parti del polittico in risposta agli IR, probabilmente da riferire ad una differente quantità di terra verde impiegata: quelli degli scomparti centrali rispondono caratteristicamente più scuri degli altri [55].

Biacca, terre/ocra e cinabro compaiono sempre nella composizione degli incarnati all'XRF, ad

20. Incarnati del Cristo e della Madonna della Misericordia

21. Microfoto (50X) della lacca rossa sotto la veste dell'Angelo Annunciante

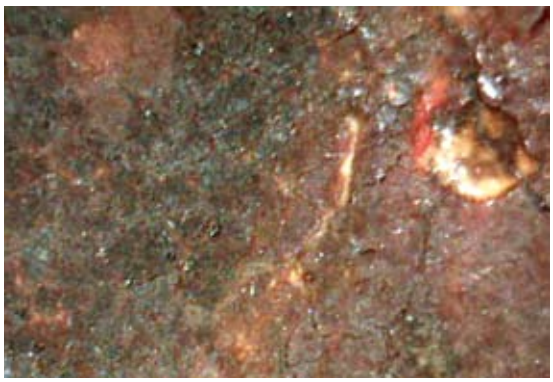
eccezione di quello del Crocifisso che è privo di cinabro e nell'ultimo strato è più verde del livello sottostante, e di quello della Madonna della Misericordia, arricchito di giallo di piombo e stagno [56] (**fig. 20**). Le ombre sono create per trasparenza dal sottostante strato più freddo, o riportate, come per la narice dell'angelo; i "colpi di luce" sono realizzati con biacca e poco cinabro.

Gli incarnati dei pilastri non sempre presentano la stesura verde. Su uno strato chiaro è steso un rosa più scuro, la sequenza è invertita sul costato del San Girolamo. Nel Sant'Antonio compare il fondo verde. L'esecuzione è a pennellatine sottili e parallele.

Nella predella il sottofondo verde non compare e anche qui le pennellate sono giustapposte.

L'osservazione della realizzazione dei panneggi indica l'impiego di lacca rossa sotto stesure di blu, come nella veste dell'Angelo Annunciante del registro superiore (**fig. 21**); in questo caso, rispetto al panneggio della devota inginocchiata, il blu oltremare è addizionato a biacca, pigmento che favorisce il processo di asciugatura dell'olio, e non si sono verificati slittamenti del colore.

L'intento è quello d'intensificare il tono e lo si riscontra anche fra le maniche della veste scura della Vergine Addolorata (**fig. 22**).



22. Microfoto (50X) dalla giunzione fra le maniche della Vergine Addolarata

23. Maniche del San Giovanni e del Sant'Egidio

Questa particolarità è stata rilevata pure nel *San Nicola da Tolentino* del Polittico degli Agostiniani [57].

Il manto blu e la veste rossa della Vergine Annunciata mostrano l'efficacia, nella semplicità di esecuzione, della tecnica dell'artista, con toni e mezzitoni accostati, non sovrapposti, con le ombre ottenute con sovrapposizioni di lacca rossa pura per la veste, o di oltremare puro per il manto, come sulle vesti del San Giovanni Evangelista nella Crocifissione.

Sui pilastri i panneggi sono realizzati con i chiari sopra stesure più scure come sulla manica del Sant'Egidio e sulla veste di Sant'Antonio; anche le ombre più intense sono riportate con lacca pura come sulla veste blu di Sant'Agostino. Interessante vedere la differente resa in due maniche entrambe eseguite a lapislazzuli (**fig. 23**).

Sulle vesti verdi compare l'alterazione bruna dei resinati di rame.

Per quanto riguarda le tavolozze delle varie parti del polittico individuate dalle indagini si rimanda all'esauriente articolo dei collaboratori scientifici in questo volume.

Interessante è la rilevazione dei due differenti tipi di azzurrite, di cui quello che presenta impurità di bario impiegato sulla predella e sugli stemmi della compagnia [58].

In generale si può dedurre da parte di Piero un uso della tecnica molto libero, senza compiacimenti virtuosistici, soltanto in funzione del risultato, come osservavano anche i restauratori del Polittico di Sant'Antonio [59] ed i colleghi che sono stati impegnati nel restauro del ciclo della *Vera Croce* di Arezzo [60].

Sintomatico di questo atteggiamento dell'artista è il suo trattato, il *De Prospectiva Pingendi*: un testo di puro calcolo, senza riferimenti alla tecnica artistica, frutto di una mente matematica, che unita ad una straordinaria capacità di realizzazione, seppe rendere così mirabilmente la sua visione [61].

[1] Tecniche di Spettroscopia in Riflettanza mediante Fibre Ottiche nell'Ultravioletto, nel Visibile e nel Vicino Infrarosso, eseguite dall'Istituto di Fisica Applicata "Nello Carrara" (IFAC) del CNR; Fluorescenza indotta da Raggi X, eseguito dall'ENEA; Spettroscopia in Riflettanza mediante Fibre Ottiche nel Medio e Vicino Infrarosso, Spettroscopia in Fluorescenza mediante Fibre Ottiche, eseguite da SMAArt e CNR-ISTM, Università di Perugia; cfr. saggio sulle indagini scientifiche in questo volume.

[2] Cfr. il contributo di R. Bellucci e C. Frosinini in questo volume.

[3] Cfr. in questo volume capitoli sui documenti relativi al polittico.

[4] Interessante notare che un trattamento simile è stato evidenziato dalla radiografia eseguita recentemente su un'opera vicina temporaneamente e geograficamente al nostro polittico; si tratta del Polittico di Tifi (località vicina a Sansepolcro), di Giuliano Amidei a cui si attribuisce anche l'esecuzione della predella del Polittico della Misericordia; tale polittico viene riferito agli anni sessanta del XV secolo, cfr. A.M. Maetzke, *Giuliano Amedei, Madonna col Bambino in trono tra due angeli e i SS. Romualdo, Benedetto, Michele Arcangelo*, in *Arte nell'Aretino*, 1974, scheda n. 34, pp. 94-96.

[5] Cfr. il contributo di A. Gori e C. Castelli in questo volume.

[6] A riguardo è da rilevare che sul Polittico degli Agostiniani un nodo del tavolato coincide proprio col volto del Sant'Agostino; sarebbe bastato capovolgere la tavola per fargli interessare la veste scura del santo. Cfr. A. Di Lorenzo, *Il polittico agostiniano di Piero della Francesca: dispersione, collezionismo, restauri, ricostruzione. Il restauro e la tecnica pittorica del "San Nicola da Tolentino"* in *Il Polittico Agostiniano di Piero della Francesca,* a cura di A. Di Lorenzo, «Museo Poldi Pezzoli. Quaderni di Studi e Restauri», II (1996), p. 28, dove si riportano i risultati delle analisi eseguite dall'OPD.

[7] Cfr. il contributo di F. Talarico, G. Sidoti, P. Bianchetti in questo volume: sez. nn. 387, 389, dalla preparazione lasciata a vista sulla parte inferiore della tavola di destra e dal fondo dorato, alla sinistra del santo.

[8] Relazione tecnica ICR dei restauratori Aldo Angelini e Nerina Neri Angelini, p. 1: «Furono eseguite sezioni stratigrafiche per conoscere la stratigrafia del colore. Era già visibile, ai bordi del dipinto, uno strato di materia grigiastra a diretto contatto della tavola (tale strato si è rivelato all'analisi chimica come colla). Si voleva avere la certezza che questo strato fosse realmente la prima mano di colla data come preparazione prima dell'ammanitura».

[9] Ciò era quanto il restauratore Aldo Angelini, in risposta ad una lettera del 2 dicembre 1962, notava; cfr. H. Glasser, *Artists' Contracts of Early Renaissance*, London-New York, 1977, pp. 158-161, nota 1.

[10] Di Lorenzo, *Il polittico agostiniano* … cit., p. 28. I restauratori del Polittico di Sant'Antonio parlano di «un primo strato cenerino e poroso»; cfr. S. Fusetti-P. Virilli, *Il restauro*, in *Piero della Francesca, il polittico di Sant'Antonio*, a cura di V. Garibaldi, Perugia, 1993, p. 138. R. Bellucci-C. Frosinini, *Piero della Francesca's process: panel painting technique*, in *Painting Techniques, History, Materials and Stucdio Practise*, ed. A. Roy-P. Smith, Dublino, 1998, p. 91.

[11] Per quanto riguarda la croce, si tratta di un dipinto su tavola a tempera di cm 227 x 149 proveniente dalla chiesa di Santa Maria Assunta di Caso, (Santa Anatolia di Narco), depositata presso la Soprintendenza di Perugia. Nelle note tecniche si riporta: «La lavorazione del legno è grossolana così da richiedere, per regolarizzare la superficie, la stesura di uno strato composto probabilmente da colla animale, gesso e fibre vegetali. Per ovviare agli effetti dei movimenti del legno sono state applicate, come di norma, tele al supporto, utilizzando però in questo caso ritagli di piccole dimensioni diversi per grossezza di filo e trama. […] La presenza di due strati preparatori, uno di colore grigio (probabilmente impastato con polvere di carbone) e uno superficiale di granulometria più fine pigmentato in rosso»; cfr. C. Fratini, in *Arte in Valnerina e nello Spoletino*, catalogo della mostra (Spoleto, 1983), a cura di G. Benazzi-B. Toscano, Roma, 1983 pp. 12-14, scheda 4. Per il dipinto della collezione Forti di Venezia di pittore valenzano cfr. *Antonello da Messina: analisi scientifiche, restauri e prevenzione sulle opere di Antonello da Messina in occasione della mostra alle Scuderie del Quirinale* a cura di G. Poldi-G.C.F. Villa, Milano, 2006, p. 216. Ringrazio Claudio Seccaroni per la segnalazione. Il restauro della tavola duecentesca è in corso presso il laboratorio della Soprintendenza BAPSAE di Arezzo.

[12] B. Bruni, *Gruppi lignei di Deposizione*, schedatura tecnica in *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma,* a cura di G. Sapori-B. Toscano, Milano, 2004, p. 731. Costituito da un impasto grossolano composto in genere da segatura e nero di carbone legati con calce e/o gesso e/o colla animale, quasi sempre di colore grigio.

[13] F. Dabell, *Antonio d'Anghiari e gli inizi di Piero della Francesca*, in «Paragone», 417 (1984), pp. 73-94. J. Banker, *Piero della Francesca as assistant to Antonio d'Anghiari in the 1430's: some unpublished documents*, in «The Burlington Magazine», CXXXV, 1078 (1993), pp. 16-21.

[14] Bellucci-Frosinini, *Piero della Francesca's process* … cit., p. 91.

[15] Cennino descrive l'impiego di qualcosa di simile per la lavorazione di cofani, indicando un impasto di cenere e colla in fase di preparazione del supporto. C. Cennini, *Il libro dell'arte*, a cura di F. Brunello, Vicenza, 1982, p. 179; cap. CLXX: «Se vuoi lavorare altri cofani di men pregio, incollali prima, e impanna le fenditure, e così fa' ancora quelli di sopra: ma questi tu puoi ingessar prima a stecca e a pennello, pur colla cendere ben tamigiata, cun colla usata». Al cap. CLXXIV descrive una preparazione di carbone e mordente a base di olio e vernice come base per dorare sulla pietra. *Ibidem*, pp. 190-1. A tal proposito D.V. Thompson asserisce che, a volte, in sostituzione del *gesso grosso* si impiegava cenere di legno con colla per appianare le tavole, per preparale alla stesura finale a gesso, e di averne incontrate in «some provincial works», cfr. *The Materials and Techniques of Medieval Painting*, ed. 1956, I, p. 36. Il collega Andrea Gori segnala che questo tipo di stucco era impiegato nelle botteghe di falegname dell'area valtiberina ancora nei decenni scorsi, per le caratteristiche d'inerzia del carbone.

[16] Sez. 386 dalla tavola centrale con sola preparazione non dipinta.

[17] Tavole uniche di circa 60 cm di larghezza nel Polittico degli Agostiniani; cfr. Di Lorenzo, *Il polittico agostiniano* … cit., p. 28. Per quello di Sant'Antonio cfr. Fusetti-Virilli, *Il restauro* … cit., nota 1, p. 146: cm. 55, 64, 51. In quello della *Misericordia* le assi misurano circa 45 cm.

[18] J. Banker, *Un documento inedito del 1432 sull'attività di Piero della Francesca per la chiesa di San Francesco in Borgo San Sepolcro*, in «Rivista d'Arte», 43 (1990), pp. 245-7; *Piero della Francesca, the Carpentered Altarpiece of San Francesco, his Sant'Agostino Polyptych, and Quattrocento High Altarpieces in Borgo San Sepolcro*, in «Arte Cristiana», LXXXIX, 804 (2001), pp. 210-13; *The Program for the Sassetta Altarpiece in the Church of S. Francesco in Borgo San Sepolcro*, in «I Tatti Studies. Essays in the Renaissance», IV (1991), pp. 11-58, p. 17: il 2 agosto 1426 gli operai di San Francesco contrattano con il carpentiere locale Bartolomeo di Giovannino d'Agnilo per la costruzione della pala d'altare di legno per la chiesa di San Francesco in Sansepolcro fra il 1426 e il 1430. Il 9 ottobre del 1430 la commissione a A. d'Anghiari (alle note 16 e 18 l'indicazione dei documenti relativi editi da G. Milanesi, *Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana dal XII al XV secolo*, Firenze, 1901, p. 80, doc. n. 96 e doc. n. 99, poi Dabell, *Antonio d'Anghiari* … cit.) che nel 1432 paga il padre di Piero per la probabile esecuzione della gessatura. La pala poi passa agli agostiniani nel 1451 che l'affidano a Piero per il loro polittico, dopo che per l'altare di San Francesco era sopraggiunta la nuova commissione al Sassetta nel 1437. Piero, inoltre, era cugino di Benedetto del Cera, carpentiere che, fra le altre commissioni, ebbe quella del Polittico di San Giovanni in Val d'Afra; cfr. J.R. Banker, *The Culture of San Sepolcro during the Youth of Piero della Francesca*, Ann Arbor, 2003, p. 192.

[19] Pubblicato da G. Milanesi, in *Il Buonarroti*, Roma, 1884, s. 3, II, p. 116, n. 108 e ricon-

trollato da E. Battisti, *Piero della Francesca*, Milano, 1971, II, p. 220. Lo stesso legnaiolo del polittico di San Francesco, poi degli Agostiniani, aveva eseguito una carpenteria su disegno di Ottaviano Nelli per un polittico per la Misericordia nel 1428, probabilmente mai dipinto visto che Piero dovrà poi costruire e dipingere «unam tabulam […] ad foggiam eius». Per quanto riguarda il Polittico di Sant'Antonio un documento del 1468 riporta che le monache di Sant'Antonio «iam depingi ac fabricari fecerunt quandam tabulam» per l'altare maggiore della loro chiesa. Cfr. F.F. Mancini, *"Depingi ac fabricari quandam tabulam … " Un punto fermo per la cronologia del polittico di Perugia*, in *Piero della Francesca, il polittico di Sant'Antonio* … cit., pp. 65-72.

[20] Solfato di calcio biidrato con cristalli di calcite e di quarzo sulle tavole principali, cfr. saggio di F. Talarico, G. Sidoti, P. Bianchetti in questo volume; gesso è stato rilevato nella predella (indagini NIR, Università di Perugia).

[21] Bellucci-Frosinini, *Piero della Francesca's process* … cit., p. 91.

[22] C. Caneva-E. Masini, scheda dei *Ritratti e Trionfi dei Duchi di Urbino,* in *Capolavori & Restauri* 1986, p. 390. Inoltre i ricercatori della National Gallery di Londra notano come il fenomeno sia stato rilevato in numerosi dipinti italiani della fine del XV secolo; cfr. J. Dunkerton-C. Christensen-L. Syson, *The Master of the Story of Griselda and Paintings for Sienese Palaces*, in «National Gallery Technical Bulletin», 27 (2006), p. 9.

[23] Cfr. saggio di F. Talarico, G. Sidoti, P. Bianchetti in questo volume; prelievi furono dettati dai problemi di adesione che presentavano gli strati preparatori, al fine di coadiuvare il trattamento di consolidamento necessario; cfr. relazione dei restauratori dell'ICR dove si indica come primario l'intervento di fermatura del colore. Inoltre ricordiamo come queste sezioni siano state riesaminate e quindi restaurate negli anni novanta. Nella sez. 384 dalla veste blu della donna inginocchiata nella tavola centrale, sono presenti, all'osservazione al SEM, due strati evidenti anche per il differente orientamento dei cristalli; sez. nn. 386, 387, 389.

[24] Cfr. Talarico alla fluorescenza UV.

[25] Bellucci-Frosinini, *Piero della Francesca's process* … cit., p. 92.

[26] J. Plesters, *Photomicrographs of cross-sections of paint and ground samples*, in «Museum», XXI, 4 (1968), pp. 257-265; p. 258: 3. *Piero della Francesca, Battesimo di Cristo*.

[27] G. Manieri Elia, *S. Girolamo e un devoto* in *Piero della Francesca e le corti italiane*, a cura di C. Bertelli-A. Paolucci, Milano, 2007, p. 197 «La preparazione, come hanno evidenziato le analisi stratigrafiche di Lorenzo Lazzarini (1968), è costituita da uno strato di gesso e colla sormontato da un film sottile di colla al fine di rendere la superficie meno assorbente».

[28] E. Martin, *Le Christ à la colonne. Etude matérielle. Contribution à l'étude technique*, in *Le Christ à la colonne d'Antonello de Messine*, a cura di D. Thiébaut, Paris, 1993, p. 126, nota 6.

[29] Plesters, *Photomicrographs* … cit., p. 259: 4. *Piero della Francesca, San Michele*; Di Lorenzo, *Il polittico agostiniano di Piero della Francesca* … cit., p. 19.

[30] Fusetti-Virilli, *Il restauro* … cit., p. 149, nota 13 indicato come «a base di colla o vernice».

[31] Cfr. saggio sulle indagini, in questo volume.

[32] Anche questo elemento conferma l'originaria posizione dell'Angelo Annunciante.

[33] Nel Polittico degli Agostiniani, invece, dove per altro non c'è un fondo d'oro, il cielo è separato da un'incisione.

[34] Cfr. il saggio sulle indagini in questo volume.

[35] Cfr. le motivazioni nel contributo di F. Talarico, G. Sidoti, P. Bianchetti in questo volume.

[36] J.R. Banker, *Piero della Francesca. gli anni giovanili e l'inizio della sua carriera*, in *Città e Corte nell'Italia di Piero della Francesca*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Urbino 4-7 ottobre 1992), a cura di C. Cieri Via, Venezia, 1996, p. 93; nel 1450 troviamo "construenda" la pala d'altare nell'oratorio di Santa Maria della Misericordia (116) [ASF, NA, 7027, f.9r], quindi prima del 1450 non avrebbe cominciato la pala; cfr. Battisti, *Piero della Francesca*, … cit.: nel '54 Piero risulta inadempiente, perchè i priori della Misericordia richiedono al padre l'anticipo. Doc. XXXIV, vol. II, p. 221.

[37] Vasari, *Vita di Piero della Francesca,* in *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568,* testo a cura di R. Bettarini, commento secolare di P. Barocchi, Firenze, 1966-1987*:* «andato a Pesero e Ancona, in sul più bello del lavorare fu dal duca Borso chiamato a Ferrara», III, p. 259.

[38] Ricordato da Bartolomeo Facio nel *De viris illustribus* del 1456; cfr. M. Baxandall, *Bartholomaeus Facius on painting. A Fifteenth-Century Manuscript of the De Viris Illustribus,* in «Journal of the Warburg and Courtauld Institute», XXVII (1964), pp. 97-106.

[39] Vasari, *Vita d'Andrea dal Castagno di Mugello e di Domenico Viniziano pittori*, in *Le vite de' più eccellenti pittori* … cit., III, pp. 357-358: «Ma per dire alcuna cosa di Domenico, (…), avanti che venisse a Firenze, egli aveva nella sagrestia di S. Maria di Loreto, in compagnia di Piero della Francesca, dipinto alcune cose con molta grazia, che l'avevano fatto per fama, oltre quello che aveva fatto in altri luoghi, come in Perugia una camera in casa de' Baglioni, che oggi è rovinata, conoscere in Fiorenza. (…)». Vasari riferisce anche nella vita di Piero della sua collaborazione a Loreto con Domenico; *ivi*, p. 261. È noto il ruolo che Vasari attribuisce a Domenico quale artefice dell'introduzione della tecnica ad olio su muro in Toscana, ma, come in altri casi, siamo di fronte ad un *topos* vasariano che pure indica la temperie di relazioni e scambi fra gli artisti; cfr. H. Wohl, *The* Vita *of Domenico Veneziano*, in *The Paintings of Domenico Veneziano. A study in Florentine Art of the Early Renaissance*, Oxford, 1980, pp. 1-31.

[40] Fra il luglio 1437 e il maggio del 1438; cfr. J. Banker, *Piero della Francesca: gli anni giovanili* … cit., p. 94.

[41] Tempera grassa è stata rilevata sul ciclo della cappella Bacci di Arezzo con la *Leggenda della Vera Croce*, eseguito in anni vicini al polittico, impiegata per poter sfruttare anche su muro tutte le potenzialità di una ricca tavolozza comprensiva di lacche; quindi presenza, accanto al buon fresco, di tempera a secco e di tempera arricchita con legante grasso. Cfr. M. Matteini-A. Moles-M. Seracini, *Indagini diagnostiche*, in *Un progetto per Piero della Francesca. Indagini diagnostico conoscitive per la conservazione della "Leggenda della Vera Croce" e della "Madonna del Parto",* Firenze, 1989, pp. 235, 246-147, 249, ecc.; P. Bensi, *Materiali e procedimenti pittorici*, in *Un progetto per Piero della Francesca* … cit., pp. 256-158; E. De Pauw, *L'analisi gc-ms e l'identificazione degli olii nei frammenti di affreschi*, in *Un progetto per Piero della Francesca* … cit., p. 296. Piero dipinse ad olio anche su tela, nell'eseguire il perduto gonfalone della SS. Annunziata di Arezzo nel dicembre del 1466. Nel documento relativo al contratto, assieme alla puntuale descrizione dell'iconografia, delle misure e dei materiali da impiegare, si legge "lavorato a oglio" e "pano lino". Abbiamo anche il documento del pagamento del gonfalone. Battisti, *Piero della Francesca* … cit., doc. LXXXVI e LXXXVII, II, pp. 226-227.

[42] Questo è stato verificato, ad esempio, anche su dipinti degli ultimi decenni del XV secolo, studiati alla National Gallery di Londra, testimoniando del perdurare del procedimento; cfr. J. Dunkerton-A. Roy, *The Materials of a Group of Lite Fifteenth-century Florentine Panel Paintings*, in «National Gallery Technical Bulletin», 17 (1996), p. 29.

[43] Cfr. C. Higgitt-R. White, *Analyses of Paint Media: New Studies of Italian Paintings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, in «National Gallery Technical Bulletin», 26 (2005), pp. 88-104, p. 89 e J. Dunkerton-C. Christensen-L. Syson, *The Master of the Story of Griselda and Paintings for Sienese Palaces*, in «National Gallery Technical Bulletin», 27 (2006), pp. 17-18. Nei pannelli della fine del XV secolo del senese Maestro della Storia di Griselda, è stato rilevato verdaccio a tempera e sopra uno strato rosa a olio negli incarnati.

[44] Eseguito dall'Università di Perugia.

[45] Basti da esempio la *Madonna del garofano* di Leonardo da Vinci alla Alte Pinacotek di Monaco ed il *Ritratto di Girolamo Casio* di Brera

del suo allievo Boltraffio. Cfr. L. Keith-A. Roy, *Giampietrino, Boltraffio, and the Influence of Leonardo,* in «National Gallery Technical Bulletin», 17 (1996), p. 15.

[46] Nel *Ritratto di Sigismondo Malatesta* al Louvre, cfr. Martin, *Le Christ à la colonne* … cit., p. 87, nota 53; nel Polittico degli Agostiniani, cfr. Plesters, *Photomicrographs* … cit., p. 259; nella Natività, ritenuta la sua ultima opera, cfr. R. White-J. Pilc, *Analyses of Paint Media*, in «National Gallery Technical Bulletin», 14 (1993), p. 86. Nel Polittico degli Agostiniani, commissionato nel 1454, le stesure pittoriche sono sia a tempera a uovo, che in emulsione uovo/olio, ed anche solo ad olio; cfr. Di Lorenzo, *Il polittico agostiniano di Piero della Francesca* … cit., p. 29. Il Polittico di Sant'Antonio è ad olio, cfr. Fusetti-Virilli, *Il restauro* … cit., p. 138.

[47] J. Mills-R. White, *Analyses of Paint Media,* in «National Gallery Technical Bulletin», IV (1980), p. 66.

[48] Vasari, nell'indicare la macinatura dei colori in olio indica *olio di noce o di seme di lino* (*benchè il noce è meglio, perchè ingialla meno*). Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori* … cit., I, p. 134.

[49] Analisi NIR eseguite dall'Università di Perugia.

[50] Cfr. Manieri Elia, *S. Girolamo e un devoto* … cit., p. 197. La differente scelta del legante in base alle dimensioni del dipinto, in opere con predelle, è verificabile in molti casi, per artisti successivi a Piero; cfr., C. Higgitt-R. White, *Analyses of Paint Media: New Studies of Italian Paintings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, in «National Gallery Technical Bulletin», XXVI (2005), p. 92, per quanto riguarda la bottega di Perugino; un altro esempio della pratica invalsa nel tempo è quello di Domenico Beccafumi che dipinge tavole ad olio con predelle a tempera, come testimonia Vasari nella sua *Vita,* V, pp. 164-177, e riporta A.M. Guiducci, *Domenico Beccafumi, 1528-1537,* in *Domenico Beccafumi e il suo tempo,* Milano, 1990, pp. 156-191; ancora, Raffaello nella pala Ansidei, cfr. J. Dunkerton, *Giotto to Durer,* London, 1991, p. 20.

[51] La clausola, inserita fra le linee come un ripensamento (cfr. Glasser, *Artists' Contracts* … cit., p. 159) così riporta: «cum hac condictione quod dictus Petrus teneatur ad reaptandum suis expensis omnem maganeam quam faceret et ostenderet dicta tabula in processu temporis usque ad decem annos propter defectum lignaminis vel ipsius Petri».

[52] M.C. Galassi, *Metodi progettuali ed esecutivi di Antonello. L'indagine sugli* Ecce Homo *di Genova e Piacenza*, in *Ecce Homo. Antonello da Messina*, a cura di F. Simonetti, Genova, 2000, p. 76 e note. Per quanto riguarda il contratto ad Antonello si riporta «infra dictum tempus annorum sex culpa e defectu magisterii ipsius magistri Antonii (…) reficere e conziari in dictu confaloni di tutti quillu che si guastassi»; i contratti genovesi si riferiscono rispettivamente alla pala per la Parrocchiale di Begato che Francesco Cremonese nel 1514 s'impegna a dipingere con «buona venice», e a quella del 1525 per la chiesa di S. Quirico presso Rapallo «ad oleo» di Pier Francesco Sacchi, entrambe garantite per quindici anni.

[53] Cfr. A. Di Lorenzo, *Il Polittico agostiniano e la Pala di Brera di Piero della Francesca ai raggi infrarossi*, in *Oltre il visibile, indagini riflettografiche*, a cura di D. Bertani, Milano, 2001, p. 124. P. Brambilla Barcilon, *Relazione dell'intervento*, in *La Pala di San Bernardino di Piero della Francesca. Nuovi studi oltre il restauro*, a cura di F. Trevisani-E. Daffra, Milano, 1997, pp. 238-9.

[54] Già Lightbown lo asseriva; cfr. R.W. Lightbown, *Piero della Francesca*, New York, 1992, p. 37.

[55] Cfr. contributo di R. Bellucci e C. Frosinini in questo volume.

[56] Evidenziati dall'analisi XRF.

[57] Di Lorenzo, *Il polittico agostiniano di Piero della Francesca* … cit., p. 30: «La presenza di una lacca rossa, sia nel bordo dell'abito vicino al piede sinistro, che in alcune lacune, al di sotto del colore scuro del saio, lascia ipotizzare la costruzione di un primo abbozzo della figura del santo con il colore rosso».

[58] Cfr. saggio sulle indagini, alla nota 5: indicherebbero i differenti siti di provenienza. A margine di ciò si riferisce che un simile tipo di azzurrite è stato riscontrato sul Polittico di Tifi attribuito a Giuliano Amidei, dove il bario compare sempre all'XRF associato al rame ad eccezione di quando i suoi conteggi sono bassi.

[59] Fusetti-Virilli, *Il restauro* … cit., pp. 138-139.

[60] Un ringraziamento ai colleghi della Soprintendenza di Arezzo, Silvano Lazzeri e Umberto Senserini, per lo scambio di osservazioni.

[61] Piero della Francesca, *De Prospectiva Pingendi*, ed. critica a cura di G. Nicco Fasola, Firenze, 2005, rist. anastatica 1984, pp. 63-64: «[Libro Primo] La pittura contiene in sè tre parti principali, quali diciamo essere disegno, commensuratio et colorare. (…) De le quali tre parti intendi tracta[re] solo de la commensuratione, qual diciamo prospectiva, mescolandoci qualche parte de disegno, perciò che senza non se po dimostrare in opera essa prospectiva; il colorare lasciaremo stare, e tractaremo de quella parte che con line angoli et proportioni se po dimostrare, dicendo de puncti, linee, superficie et de corpi».

Il Polittico della Misericordia: l'intervento conservativo

Rossella Cavigli, Andrea Gori

L'intervento sul Polittico della Misericordia è stato intrapreso a seguito della verifica effettuata sulla funzionalità della struttura di alloggiamento delle varie parti dell'opera [1]. Di fatto alcuni ancoraggi delle tavole del registro superiore avevano ceduto e la juta che rivestiva i pannelli era staccata in alcuni punti e comunque necessitava di una pulizia. L'evidenza di alcuni fori di sfarfallamento di insetti xilofagi sulla superficie del dipinto e la presenza in museo di manufatti palesemente interessati dal fenomeno, indicava la necessità di intraprendere una campagna di disinfestazione, nell'occasione, proprio a partire dal polittico [2].

Si rendeva necessario, quindi, provvedere allo smontaggio delle varie tavole, così si è deciso di effettuare una campagna d'indagini conoscitive sull'opera e di procedere ad una revisione delle condizioni del polittico.

Alla luce delle esigenze conservative dell'opera, dei risultati della campagna di indagini e delle osservazioni sul dipinto si è proceduto anche alla revisione dell'allestimento museale del polittico, inserendoci nella complessa storia dell'opera [3].

Le tavole non evidenziavano particolari problemi strutturali ad eccezione dello scomparto con l'Angelo Annunciante del registro superiore che, ormai svincolato dalla struttura, presentava un più accentuato imbarcamento.

La materia pittorica era stabile, con un solo punto di distacco, localizzato sulla veste della Madonna [4].

Il deposito del particolato atmosferico, con polveri coerenti e sostanze grasse, provocava un generale offuscamento della superficie pittorica, apprezzabile soprattutto sulle campiture scure e sull'oro. Le integrazioni ad acquarello dell'ultimo intervento di restauro presentavano alcune alterazioni.

Oltre ad affrontare i suddetti problemi di conservazione, si è deciso di lasciare, in buona sostanza, la situazione della pellicola pittorica a questo stadio, senza intervenire con una revisione della pulitura o delle integrazioni pittoriche, concentrandoci su altri aspetti della ripresentazione estetica che, in questo momento, ci sono sembrati più calibrati all'istanza di valorizzazione dell'opera.

Dopo la fermatura del colore si è proceduto alla rimozione dei depositi sulla superficie pittorica con emulsione grassa a pH7, verificando la stabilità della sottostante vernice applicata durante il restauro degli anni sessanta, che così recuperava brillantezza (**fig. 1**). Si è deciso anche di rimuovere i tasselli di ridipintura e di vernici sovrammesse (**fig. 2**) che durante l'ultimo intervento eseguito dall'ICR erano stati lasciati a testimonianza della situazione precedente, ma che, ad oggi, risultavano troppo invasivi. Interessante rilevare le caratteristiche di questi materiali: sulla Crocifissione, sotto le spesse ridipinture probabilmente ad olio, si trovava una consistente vernice imbrunita; sui pilastri era presente una vernice bruna, grumosa, al di sopra di una grigia, più sottile e vetrosa. L'aspetto di queste due stesure faceva pensare ad una vernice oleo-resinosa e ad una stesura di chiara d'uovo, materiali normalmente applicati in epoche antiche in qualità di ravvivanti, molto probabilmente da correlare ai vari rimaneggiamenti della disposizione degli scomparti [5].

Alla fine del nostro intervento, è stata applicata localmente della resina mastice dove la verniciatura, che all'esame NIR [6] era risultata essere di quel tipo, presentava più evidenti prosciughi.

Nel contempo, per intervenire sull'attacco degli insetti xilofagi, le tavole sono state sottoposte ad un trattamento antitarlo in atmosfera modificata con l'inserimento di tutte le parti del polittico all'interno di un'apposita camera stagna [7] avente dimensioni idonee al contenimento ordinato di tutte le parti. Il trattamento ha comportato una graduale sostituzione dell'ossigeno con contemporanea immissione dell'azoto in più fasi, fino al raggiungimento del valore appropriato. Questo

1. Particolari del Polittico della Misericordia durante la pulitura

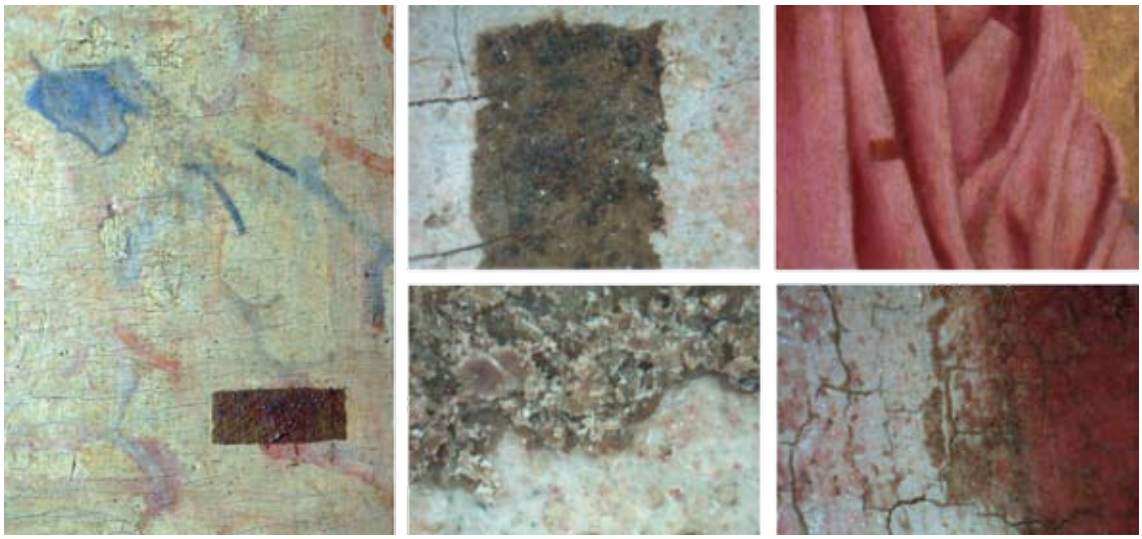
stato "ottimale" è stato mantenuto per 35 giorni. Durante tutta questa fase sono stati costantemente monitorati i valori di temperatura e umidità.

Successivamente i supporti sono stati trattati con antitarlo [8] steso a pennello per la prevenzione che dovrà essere ripetuta periodicamente.

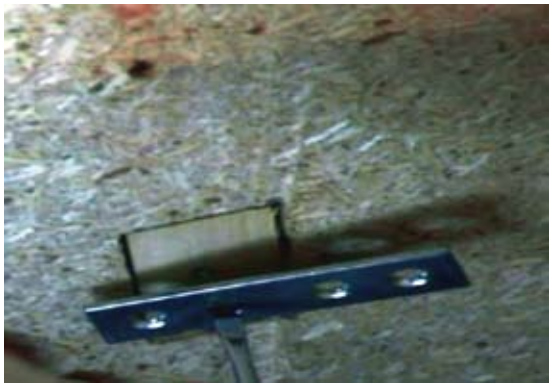
Come accennato, la prima motivazione che ha reso necessario l'intervento è stata la necessità di rivedere il sistema di montaggio delle parti del polittico all'interno della precedente struttura.

In particolar modo la Crocifissione, gli scomparti del registro superiore e quelli della predella erano stati inseriti nella struttura rivestita con tessuto di juta, realizzata in legno truciolare – materiale che col tempo rilascia formaldeide – tramite un collegamento rigido costituito da due tasselli in legno di pioppo di cm 1,3x3,8x2,4 per ogni tavola, incollati sul retro e passanti all'interno di asole ricavate nella struttura portante; la tavola era poi contrastata da una piastrina metallica fissata con una vite al tassello, (**fig. 3**).

Tale collegamento, molto rigido, non permetteva nessun tipo di movimento, nemmeno quello naturalmente determinato dalle variazioni dimen-



2. Particolari dei tasselli di ridipinture in fase di rimozione, dal Sant'Arcano (microfoto 50X e 200X), e dalla Crocifissione (microfoto 50X)



3. Il vecchio sistema di tenuta delle tavole dell'ordine superiore

4. Particolare delle tavole prima e dopo la rimozione dei vecchi tasselli di tenuta

sionali del legno del supporto all'opera, causate dalle modificazioni termoigrometriche dell'ambiente di esposizione del polittico. Inoltre le tavole non avevano nessun tipo di controllo del supporto: questo aveva prodotto nel caso della cuspide con l'Angelo Annunciante, un leggero imbarcamento dovuto alla perdita del collegamento, determinato da una tensione del legno del supporto o anche da una minore presa dell'incollaggio del tassello.

La struttura di contenimento di tutte le parti costituenti il polittico risultava, in questo ultimo allestimento, addossata alla parete. Ciò non permetteva il controllo della situazione degli ancoraggi delle singole parti e nemmeno quello dello stato conservativo del supporto.

Si è quindi cercato di intervenire su questi punti deboli, migliorando il sistema di ancoraggio delle tavole, realizzando un sistema di controllo delle tavole più piccole e una struttura che permettesse un facile montaggio/smontaggio e ispezione di tutte le parti del polittico, anche in funzione di situazioni d'emergenza. Inoltre si è operato sul contrasto delle traverse metalliche.

È stato quindi messo a punto un unico sistema con una duplice funzione di collegamento e di controllo delle tavole, scegliendo di utilizzare, per quanto possibile [9], soltanto i punti di incollaggio dei tasselli del precedente allestimento per l'inserimento del nuovo sistema, per non intervenire sul supporto originale in maniera invasiva. Si è quindi proceduto alla rimozione dei precedenti tasselli lignei (**fig. 4**), con l'inserimento di piccole rondelle in legno di cm 1,5 di diametro (**fig. 5**) che servono

5. Applicazione della rondella in legno sul supporto originale

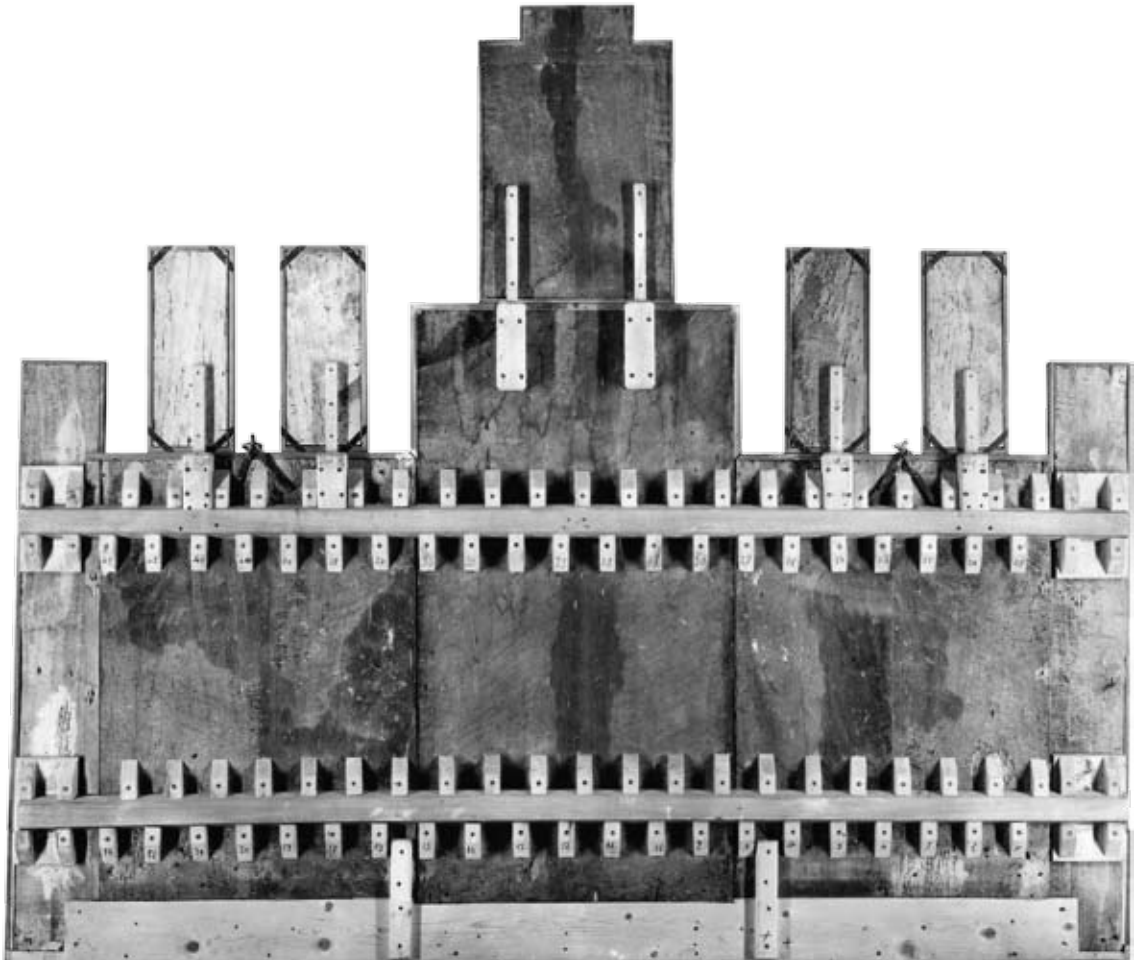
6. Modello degli elementi utilizzati nel nuovo rimontaggio

a bloccare, in maniera non rigida delle viti che assolvono alla funzione di elemento di tenuta tra il supporto dipinto e la struttura di allestimento [10].

L'altra componente importante del sistema è costituita da piccole traverse di controllo, sagomate secondo l'andamento del retro dei supporti, dove sono alloggiate le viti, che, tramite una molla conica, costituiscono un collegamento elastico tra il supporto dipinto e la nuova struttura di contenimento a cui le traverse sono avvitate svolgendo anche la funzione di collegamento delle tavole alla struttura portante (**fig. 6**).

Questo sistema di montaggio è stato utilizzato per le tavole dei pilastri, per le tavole dell'ordine superiore, e per quelle della predella.

Le tavole dell'ordine principale erano state sottoposte a intervento di restauro negli anni sessanta da parte dell'ICR, che, oltre ad aver risanato il supporto con incuneature e tassellature, aveva rimosso le traverse e gli altri elementi aggiunti nel restauro eseguito nel 1892 (**fig. 7**), sostituendole



7. Retro del polittico prima dell'intervento dell'ICR anni sessanta

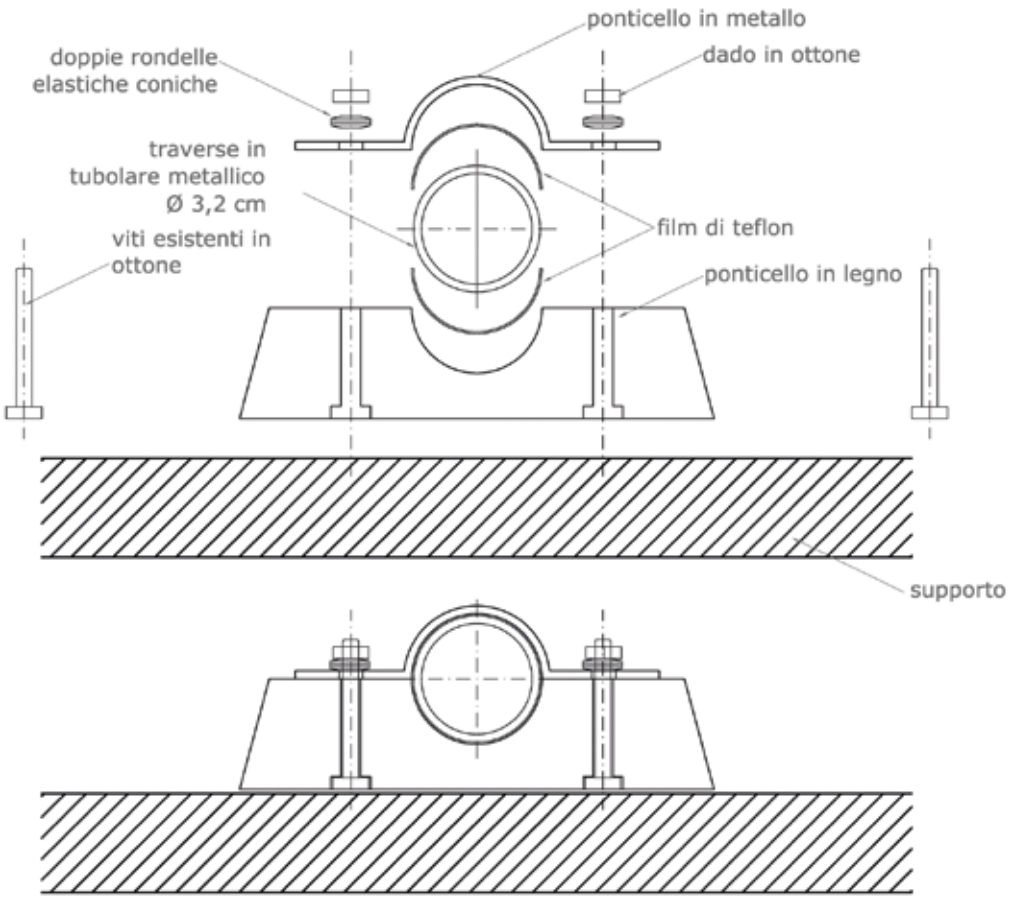
8. Tavole centrali del Polittico della Misericordia del il sistema di controllo realizzato dall'ICR

con traverse metalliche su ponticelli in legno e in metallo (**fig. 8**) [11].

La distribuzione dei sistemi di ancoraggio e la stabilità degli strati preparatori e del supporto testimoniavano in generale la buona funzionalità di questa struttura; si è scelto pertanto di intervenire soltanto nel cercare di limitare eventuali inconvenienti dovuti alla sua rigidità.

Per favorire lo scorrimento del tubolare metallico all'interno del ponticello in legno è stato inserito un film di teflon, mentre, al fine di permettere una minima elasticità della struttura di contenimento, sono state inserite delle rondelle lenticolari sotto ai bulloni di bloccaggio dei ponticelli (**figg. 9, 10**). Il tubolare metallico intero che teneva uniti i tre pannelli del registro principale è stato sostituito con tubolari singoli per ogni pannello, sia per facilitare la movimentazione delle tavole, che per permetterne un più semplice inserimento all'interno della nuova struttura di contenimento.

In vista del nuovo riallestimento si è presentato il problema dell'adeguamento estetico delle parti del polittico con il legno a vista: quelle soprastanti



9. Schema dell'intervento sulle traverse metalliche

10. Particolare dell'inserimento delle rondelle nei ponticelli delle tavole centrali

11. Fase della pulitura delle aree di legno a vista

le centinature degli scomparti del registro principale, già visibili nel precedente allestimento, e quelli della predella che invece erano celate dall'inserimento nella struttura rivestita di juta.

La superficie lignea sopra le centinature era inscurita e opaca, in particolare contrasto con il sottostante oro per la presenza di uno strato di cera soprastante una patinatura nera che adeguava anche le stuccature a gesso dei fori e le piccole tassellature. L'intervento è consistito nella pulitura della superficie lignea [12], successivamente protetta con una finitura di gomma arabica [13] (**fig. 11**).

Le parti lignee della predella presentavano numerosi fori e profonde gallerie di xilofagi che costituivano ricettacolo per polvere e insetti e che arrecavano disturbo alla visione delle scene; dopo aver documentato fotograficamente queste tracce, le disomogeneità sono state stuccate con stucco cellulosico pigmentato [14], normalizzato con colori ad acquarello (**fig. 12**). Lo stesso trattamento è stato riservato alle stuccature presenti sulle tavole principali e sui pilastri ed al retro delle tavole del registro superiore, che presentavano molte zone attaccate dagli insetti xilofagi.

12. Intervento di integrazione delle aree con legno a vista dalla predella (*Marie al sepolcro*)

[1] L'intervento è stato eseguito dal 2006 al 2010 in due fasi, con periodi di sospensione corrispondenti allo studio del riallestimento del polittico, con il coinvolgimento dei restauratori della Soprintendenza di Arezzo: Rossella Cavigli, Fedele Fusco, Andrea Gori, sotto la Direzione della Dott.ssa Paola Refice.

[2] Di seguito sono stati disinfestati gli stalli del Coro della sala della Resurrezione, il dipinto su tavola di Raffaellino del Colle *Assunzione della Vergine* e altri manufatti lignei presenti nelle sale del Museo Civico, nell'ambito di un progetto generale di manutenzione delle opere.

[3] Le vicende esecutive e conservative, documentate nei saggi precedenti, indicano un succedersi di soluzioni espositive delle tavole, legate alle trasformazioni dell'oratorio della Misericordia, che hanno lasciato traccia indelebile sulle tavole, soprattutto per la perdita di parte dell'opera. Dopo lo smembramento della struttura originaria, le varie tavole del polittico furono inserite nell'altare seicentesco, per poi esservi risistemate dopo il suo ridimensionamento. Nel 1892 Parrini operò la ricomposizione del polittico e dopo un restauro presso la Soprintendenza alle Gallerie di Firenze e l'intervento a seguito dell'esposizione alla mostra del 1950, fra 1960 e 1964 l'ICR affrontò il recupero dell'opera; cfr. E. Battisti, *Piero della Francesca*, Milano, 1971, II, pp. 12-13, oltre ai saggi in questo volume. L'allestimento giunto al 2007 risaliva alla sistemazione del museo degli anni settanta. Gli studi di cui abbiamo dato conto in questa sede hanno precisato il rapporto spaziale fra gli scomparti superiori e quelle del registro principale, così come quelli fra i pilastri e la predella, le cui storie sono risultate, all'osservazione del supporto, non disposte in maniera consecutiva nella narrazione cronologica. Vista la complessa vicenda esecutiva dell'opera, il nuovo allestimento vuol dare conto anche degli elementi di difformità, lasciando in vista le aree degli scomparti principali lasciate a preparazione. Si propongono così su tre livelli di profondità i pilastri, la predella, gli scomparti principali con quelli superiori. Predella e pilastri sono in rapporto fra loro, ma in relazione di esploso col resto del polittico; questa scelta falsa la posizione dei pilastri rispetto alle altre tavole, ma, d'altronde, questi elementi hanno perso in gran parte la delimitazione in verticale all'interno della ormai perduta incorniciatura del polittico. Le porzioni di superficie resecate vengono riproposte in analogia con i contigui materiali originali, secondo i consueti criteri di riconoscibilità. Lo studio della ripresentazione ha coinvolto, oltre al Direttore del Museo Civico, Mariangela Betti, i tecnici della Soprintendenza di Arezzo, Paola Refice, Rossella Cavigli, Andrea Gori, e quelli dell'Opificio delle Pietre Dure, Cecilia Frosinini, Roberto Bellucci, Ciro Castelli.

[4] Da un confronto con la restauratrice Oriana Sartiani dell'Opificio delle Pietre Dure, che aveva effettuato un intervento di manutenzione sul polittico nel 1992 al momento dello spostamento dell'opera dalla sala adiacente, è emerso che all'epoca il dipinto era stato sottoposto ad una localizzata fermatura del colore, dopo la spolveratura generale, ed al risarcimento di alcuni fori di xilofagi, presenti sulla tavola centrale. Ciò ci ha fatto concludere che la collocazione attuale, con il museo privo di climatizzazione, è di conforto alla stabilità delle tavole e che i fori di xilofagi presenti erano successivi a quel momento. Nel frattempo è stata condotta una campagna di rilevazione dei parametri termoigrometrici del museo che hanno confermato la relativa stabilità della sala in cui il polittico è collocato.

[5] La fermatura del colore è stata eseguita con colletta di coniglio. Le ridipinture, ammorbidite mediante solvent gel addizionato di metilpirrolidone, sono state rimosse a bisturi sotto microscopio, assieme alla sottostante vernice imbrunita, mentre sui pilastri la rimozione della vernice grumosa e della sottostante grigia, è stata favorita dall'ammorbidimento con solvent gel con acetone + alcol benzilico. Il materiale rimosso è stato conservato in portacampioni.

[6] Analisi eseguita dall'Università di Perugia.

[7] L'intervento è stato effettuato dalla Ditta Rentokil, che ha realizzato la CAT bubble in accoppiato barriera. La concentrazione ottimale di ossigeno deve essere inferiore allo 0,1%.

[8] Per-xil® diluito in white spirit, a base di permetrina e piperonilbutossido.

[9] Sulla Crocifissione, considerate le dimensioni, gli ancoraggi sono stati raddoppiati; sui pilastri, dove non erano presenti i tasselli, bensì delle viti passanti a coppie, la distribuzione ha seguito quella delle tavole superiori.

[10] Questa fase è stata svolta con la consulenza dell'Opificio delle Pietre Dure, presso il quale è stato messo a punto questo sistema ed ampiamente impiegato in numerosi interventi, ma adattandolo alle necessità che la nostra struttura presentava.

[11] Si veda il saggio di B. Provinciali in questo volume.

[12] Con impiego, in successione, di White Spirit per la rimozione della cera e di acqua per l'acquarellatura.

[13] Gomma arabica del Senegal 1:3 in acqua, applicata dopo un trattamento preventivo di Per-xil®, essendo trascorsi nel frattempo 3 anni dal trattamento precedente.

[14] A base di klucel e pasta di legno, secondo la formulazione messa a punto dall'Opificio delle Pietre Dure, a cui, in questo caso, sono state aggiunte terre all'1,8%.

Tavole

Tav. I. Scomparti del Polittico della Misericordia dopo il restauro

Tav. II. Scomparto laterale sinistro, San Sebastiano e San Giovanni Battista

Tav. III. Scomparto centrale, Madonna della Misericordia

Tav. IV. Scomparto laterale destro, San Giovanni Evangelista e San Bernardino

Tav. V. Registro superiore, scomparto di sinistra, San Benedetto (tavola di sinistra) e Angelo Annunciante (tavola di destra)

Tav. VI. Registro centrale, scomparto centrale, Crocifissione

Tav. VII. Registro superiore, scomparto di destra, Vergine Annunciata (tavola di sinistra) e San Francesco (tavola di destra)

Tav. VIII. Pilastro di sinistra, San Girolamo, Sant'Antonio, Sant'Arcanio e stemma della Misericordia; pilastro di di destra, Sant'Agostino, San Domenico e Sant'Egidio

Tav. IX. Pilastro di sinistra, San Girolamo, Sant'Antonio, Sant'Arcanio e stemma della Misericordia

Tav. X. Pilastro di di destra, Sant'Agostino, San Domenico e Sant'Egidio

Tav. XI. Predella, prima tavola (da sinistra), *Orazione nell'orto;* Predella, seconda tavola (da sinistra), *Flagellazione*

Tav. XII. Predella, tavola centrale, *Deposizione nel sepolcro*, intero e particolare

Tav. XIII. Predella, prima tavola (da destra), *Marie al sepolcro;* predella, seconda tavola (da destra), *Noli me tangere*

ISBN 978-88-7970-389-5

9 788879 703895

€ 30,00