

L'Annunciazione perduta del Duomo di Siena. Qualche ipotesi sul gruppo alle «more» dell'altare maggiore

*Un'Annunciazione in legno policromo, scomparsa da mezzo millennio,
che per un paio di secoli fu oggetto di una fervente devozione e assai replicata,
sia in maniera fedele, sia nella forma di varianti*

UNA STORIA LUNGA DUE SECOLI: IL TRISTE DESTINO
E I MOLTI RICORDI DELL'ANNUNCIAZIONE

Nell'estate del 1506, per ordine di Pandolfo Petrucci, si smantellarono gli arredi del presbiterio della Cattedrale senese, per dargli un assetto più moderno, compiuto solo qualche decennio dopo, grazie a Baldassarre Peruzzi e Domenico Beccafumi. Allora si smontò il pulpito di Nicola Pisano, si eliminò il trecentesco coro dei canonici sotto la cupola e si rimosse la *Maestà* di Duccio dall'altare maggiore, dove fu collocato il monumentale tabernacolo eucaristico compiuto nel 1472 dal Vecchietta per la prospiciente chiesa della Santissima Annunziata. Sigismondo Tizio nelle *Historiae Senenses* ricorda che il 29 luglio furono tolte dai pilastri antistanti l'altare maggiore e spostate in sagrestia le figure scolpite dell'*Angelo annunciante* e della *Vergine annunciata*: «erat praeterea in Senensi aede Mariae Virginis sculpta imago, et ex regione Angeli nuntiantis insignis, ac praeclarissima similitudo, pro columnis anterioribus maioris arae consistentibus, et utrumque simulacrum die iulii vigesima nona columnis depositum, et in sacrarium translatum; nemo quidem est qui Angeli illius tam conspicui aspectum intueri non delectaretur». Pare di capire che la coppia di sculture, particolarmente apprezzate dal Tizio (l'*Angelo*, come vedremo, doveva essere di Jacopo della Quercia), fosse rimossa per fare posto ai due

Angeli bronzei di Francesco di Giorgio, collocati nei pilastri davanti all'altare maggiore il 9 agosto, mentre il 20 agosto furono sistemati in quelli retrostanti gli altri due *Angeli* bronzei di Giovanni di Stefano, per illuminare il tabernacolo vecchiettesco¹.

L'*Offerta delle chiavi della città alla Madonna delle grazie*, dipinta da Pietro Orioli per la tavoletta di Gabella del 1483 (Siena, Archivio di Stato, n. 41; tav. XXII), descrive al meglio la situazione precedente il 1506, lasciando riconoscere il pulpito duecentesco nell'originaria ubicazione e il limitare del coro di mezzo. L'*Annunciazione* tuttavia non risulta visibile. Un'ulteriore conferma al racconto del Tizio viene comunque dagli inventari quattro e cinquecenteschi della Cattedrale, che Monika Butzek ha messo a disposizione degli studi: essi fanno comprendere meglio cosa fu smantellato nel 1506 e hanno permesso di delineare una pianta degli altari del Duomo nel 1420, che qui ho utilizzato per indicare i pilastri ai quali dovevano essere addossate le figure del nostro gruppo (fig. 1)².

In un inventario databile 1506, in prossimità dell'altare maggiore ormai corredato del tabernacolo vecchiettesco, si continua infatti a registrare «una figura di Nostra Donna Annunciata coll'Angelo di legname tucto messo a oro, con tabernaculi rilevati»; inoltre tra le cose di sagrestia permane il lungo elenco delle «veste di Nostra Donna», con cui le due figure venivano abbigliate

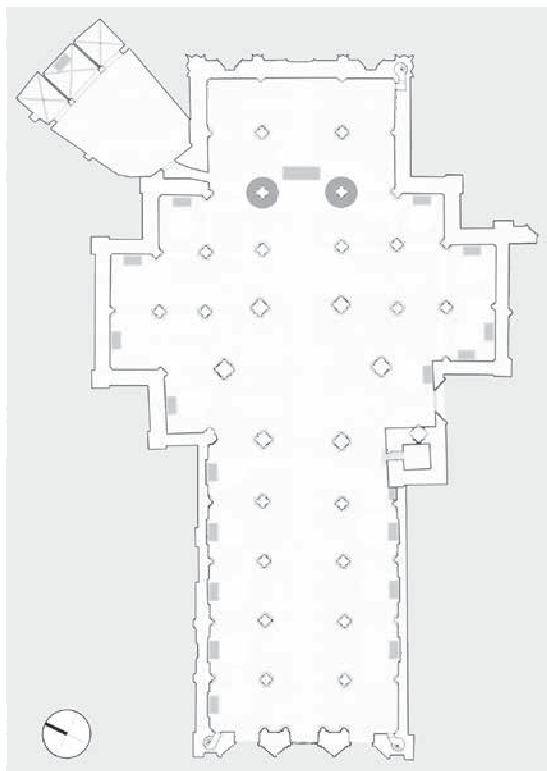
te in particolari occasioni³. Lo stesso avviene negli inventari del 1520 e del 1529⁴; solo nell'inventario del 1547 l'*Annunciazione* non è più menzionata e manca pure il paragrafo delle «veste di Nostra Donna» tra i beni della sagrestia⁵. La ristrutturazione del presbiterio concepita da Peruzzi, il nuovo altare maggiore (1536) e la grande abside ricavata nell'antica muraglia e decorata da Beccafumi (1535-1544) non lasciarono più spazio al gruppo medievale, tanto più che i pilastri di quella zona della Cattedrale avrebbero presto accolto gli angeli bronzei dello stesso Mecarino. È possibile che allora la figura dell'*Annunciata* fosse stata messa in deposito nella «stanza sopra la sagrestia», dove l'inventario del 1547 ricorda «una figura di Nostra Donna di rilievo, antica»⁶. Nella sagrestia, invece, rimasero un paio di vesti e tende dell'*Annunciata*, ormai inutilizzate⁷, e «un Agnolo di rilievo dipinto»⁸, che piacerebbe rico-

noscere nell'arcangelo Gabriele già presso l'altare maggiore, se non fosse che deve corrispondere con grande probabilità con l'«Angiolo di legno, di rilievo, di mano di messer Jacopo della Fonte» registrato in quel luogo nell'inventario del 1529⁹.

Le informazioni sull'*Annunciazione* non mancano per i secoli precedenti¹⁰. Nel 1482 si cita «una figura di Nostra Donna annuntiata coll'Angiolo di legname, tutto misso a oro, con tabernacoli rilevati»¹¹, in quelli precedenti del 1473, 1467 e 1458 compare la stessa frase con la variante «nuovo» per l'Angelo¹². Nel 1446 l'inventario registra semplicemente «una figura di Nostra Donna et l'Agnolo con tabernacoli, alle more [cioè i pilastri] dinanzi a detto altare [maggiore], rilevate»¹³. La differenza si spiega con il fatto che nel 1452 si era proceduto a sostituire la vecchia figura trecentesca di Gabriele con un nuovo angelo, in seguito a una delibera presa il 9 giugno¹⁴. In realtà non fu intagliata una nuova scultura, perché l'Opera, il 6 novembre successivo, finì per acquistare da un certo Mariano di maestro Pietro da Sinalunga, per tramite del canonico Antonio di Baccio, una statua di Jacopo della Quercia¹⁵, che si procedette a policromare e dorare, per mano di Matteo di Giovanni e Giovanni di Pietro¹⁶. L'Angelo dismesso finì per essere depositato nella bottega «sotto il Duomo Vecchio dove si lavorano i marmi», ovvero la sede del cantiere degli scalpellini dell'Opera, in quello che oggi chiamiamo Duomo nuovo: si deve certamente identificare con «uno angiolo grande di lengnio, dipinto, vecchio», che vi compare a partire dall'inventario del 1458, fino a quello del 1529, dopo di che se ne perdono le tracce¹⁷.

Poco prima, nel 1439, il gruppo era stato sottoposto a una «racconciatura» da parte di Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta, con l'aiuto di Adamo di Colino da Arcidosso¹⁸. Nel febbraio del successivo 1440 un piccolo pagamento per avere «racconciato» l'*Annunciata* era rilasciato a un pittore di nome Domenico, che dovrebbe essere il celebre Domenico di Bartolo, allora impegnato negli affreschi del Pellegrinaio del Santa Maria della Scala¹⁹. Al 1439 risale inoltre un inventario che offre qualche elemento in più sull'assetto del gruppo: «una figura di Nostra Donna Anuptiata, rilevata, a una colonna, et riscontra l'Angelo all'altra colonna, con tabernacoli da capo di gesso dorati, et da piei ferri per le cande»²⁰. Subito dopo si menziona «una banchetta a' piei l'Anuptiata, per accendere le cande»²¹. Ciò non sorprende, perché l'*Annunciata* era certamente la scultura più venerata del Duomo: il suo culto e quello del relativo *Angelo* è certificato dal continuo ricordo negli inventari delle vesti preziose con le quali si usava abbigliare le due sculture (se ne citano fino a più di

1. Pianta del Duomo di Siena nel 1420 (da Butzek, *Gli inventari della sagrestia della Cattedrale senese e degli altri beni sottoposti alla tutela dell'operaio del Duomo [1389-1546]*, Firenze, 2012, p. 75), con l'indicazione degli altari; in grigio sono cerchiati i pilastri ai quali dovevano essere addossate le figure dell'*Annunciazione*.



2. San Gimignano, Collegiata, veduta della controfacciata con l'*Annunciazione* di Jacopo della Quercia ai lati del *San Sebastiano* di Benozzo Gozzoli.



trenta, nei tessuti e nei decori più diversi, con corredo di ricami, vaio, perlinature e oro, compresi i lussuosi veli neri per il Venerdì Santo), delle tende – anche oltre la quindicina – che dovevano celare in particolari occasioni, del ricco equipaggiamento di gioielli e attributi anche curiosi (anelli, corone, crocette, smalti, una rara mela muschiata da fermare al petto di Maria, il giglio dell'Angelo, carte dipinte e cartigli tessuti con l'«Ecce ancilla Domini, fiat secundum verbum tuum») e della nominata luminaria destinata alla Vergine, che durante la festa dell'Assunta era fornita di un cofano per raccogliere i ceri offerti e presto spenti per essere sostituiti da altri. Tanta era la venerazione per un'immagine considerata in qualche modo miracolosa, che a lei e non solo alla *Maestà* erano rivolti alcuni voti in cera appesi a un ferro tra le

due colonne dell'altare maggiore. Vi era inoltre «una ighura di lengno roza ritratta a friere che sta in ginochioni, cor una crocie bianca nel petto e l'° chandelier in mano, sta in ginocchioni dinanzi al'Annunziata a piei l'Angnolo»: si direbbe un cavaliere gerosolimitano colto a rivolgere preghiere a costoro oppure alla *Maestà* (così negli inventari del 1446 e 1458)²². Nello stesso 1439, acquistando a Firenze una preziosa veste per la Vergine, si affermava come «la Nuntiata de la chiesa magiore di Siena debba essere onorata et exaltata sopra a tutte l'altre cose d'essa chiesa, perché avochata di tutta la città et cittadini»²³.

Le due sculture erano protette da «tabernacoli», come abituale. Così l'*Annunciazione* di Jacopo della Quercia per la Collegiata di San Gimignano, che mantiene la disposizione originale

nella controfacciata, era sormontata da perduti «cappegli civoriati» (fig. 2)²⁴. I nostri erano in gesso, come risulta dagli inventari del 1439 e del 1435²⁵; e il fatto che siano detti di marmo nell'inventario del 1429²⁶, fa credere che dovessero essere di gesso dipinto a finto marmo.

Dei tabernacoli troveremo notizie continuando a procedere a ritroso nel tempo in una storia che, mancando per il Trecento gli inventari, è fatta soprattutto di notizie di restauri. Nel 1419 a «rinfrescare» la «Nunciata e l'Angnolo» fu Martino di Bartolomeo, che nel 1415 aveva lavorato alla Cappella del Crocifisso in Duomo, affrescandone il fondo e policromando le sculture di *Dolenti* di Domenico di Niccolò; non è forse un caso che di lì a poco, tra il 1421 e il 1426, dipingesse pure l'*Annunciazione* di Jacopo della Quercia per San Gimignano (fig. 3)²⁷. Nel 1398 si ha notizia di una «acconciatura» alla «risega della mora de l'Agnolo»²⁸, che immagino si fosse resa necessaria a seguito dei molti lavori attuati nei decenni precedenti nella rinnovata zona presbiteriale. Il retro-coro era coronato di figure policrome e dunque fu inevitabile che, in contemporanea con la sua conclusione, l'Opera promuovesse un restauro dell'*Annunciazione*. Il 9 settembre 1387 Paolo di Giovanni Fei ebbe trenta soldi «per fare cholorire la testa et le mani de la Nu[n]ziata di Duomo»²⁹, mentre nel 1388 venne pagato «per fatura d'uno paro d'ale gli faciamo fare mese d'oro fino da l'uno lato, dall'altro mese d'ariento dorato, per l'Angnolo de l'Anu[n]ziata di Duomo, e [...] per faregli metare d'oro fino uno giglio tiene i' mano il deto Angnolo, e per una carta dipinta al deto Angnolo, e [...] per fare colorire et metare d'oro la testa del deto Angnolo»³⁰. Le ali di legno erano state intagliate dal maestro di legname Barna di Turino, che pure aveva montato il ponteggio, mentre il muratore Domenico di Sano fu pagato «per fare buche da metare il foro per la tenda de l'Agnolo di Duomo»³¹. Spettò invece al «chiavaio» Andrea di Sano realizzare i «due feri, cioè due potoni [*sic*] fecie a la mora de la Nu[n]ziata di Duomo, di peso di libre 19, e' quagli si feciero per ponarvi suso le tende quando e' candegli ovvero cieri fusero a la Nu[n]ziata, a ciò che le dette tende no[n] potessero ardere»³². Questo apparato doveva essere quello utilizzato ancora per le tende menzionate negli inventari quattrocenteschi. Tra il 1388 e il 1389 vennero commissionati preziosissimi tendaggi: gli speciali Francio di Guido di Cavasodo e Francesco d'Ambrogio fornirono oro e argento (quest'ultimo al pittore Giusaffa di Filippo), lo «zendadaio» Paolo di Sozzo fu pagato «per

fattura tende e seta et nappe a la Nu[n]ziata di Duomo e a l'Angniolo, le quali tende [...] so' bianche listrate di seta a la napoletana»³³. Nel 1388 l'orafo Bartolo di Lorenzo aveva proceduto a «rinfrescare una corona de la Nu[n]ziata di Duomo»³⁴.

Nel 1375 Bartolo di Fredi fu pagato per una «dipentura» che, oltre alla «Nunziata», aveva riguardato pure il *Crocifisso* del Duomo e la *Vergine* in marmo a capo del portale maggiore³⁵. Frattanto l'Opera aveva affidato a un'affiatata *équipe* di maestri di legname e pittori, tra i quali Lippo di Vanni, l'impresa del «cappello» della *Maestà* ducessa, ultimato nel 1376³⁶. Con l'abbandono del progetto del Duomo nuovo, l'Opera fin dai primi anni sessanta lavorava a un riassetto dell'area presbiteriale, arretrando l'altare maggiore, che fu «fondato» nella posizione attuale il 6 giugno 1366³⁷. Quella scelta determinò la movimentazione della *Maestà* e verosimilmente pure del nostro gruppo: nell'agosto del 1366, mentre un certo Paolo dipingeva la seconda volta «a capo el coro», c'è da domandarsi se non si facesse riferimento alla nostra *Annunciata* nel pagamento a un maestro Paolo di Nuci (forse da leggere Neri) per «raconciatura la Madona e gli Angegli che stano apicati di Duomo con cieri»³⁸. Certo è che negli ultimi mesi di quello stesso anno furono realizzati i «cappelli civoriati» in gesso per coronare le sculture; lo attestano tra ottobre e novembre una serie di pagamenti a Minuccio di Jacopo per un pezzo di «civoro» per l'*Angelo* e a Piero d'Andrea per le otto stiaie e mezzo di gesso utilizzate per realizzare il relativo «cappello»³⁹. Si può immaginare che il coronamento dell'*Angelo* fosse gemello di quello della *Vergine* (dell'esecuzione del quale non abbiamo notizie) e che entrambi fossero simili a quelli marmorei posti alle «more» della cappella di Piazza. In tale posizione la *Vergine annunciata* godette di enorme culto, se il 9 ottobre 1371 si ripristinò una norma del 1339, per cui il Comune doveva sostenere la spesa per tenere accessi giorno e notte quattro ceri, nelle mani del quartetto di angeli cerofori che, a coppia, stavano davanti e dietro alla *Maestà* di Duccio, ricordando che «antiquitus fuit consuetum ad reverentiam Virginis Marie conburi [*sic*] continue die noctuque quattuor cereos in manibus Angelorum in dicta maiori ecclesia, coram gloriosissime Virginis Marie schultura, que nunc est columpne applicata ante maius altare dicte ecclesie, expensis Communis Senarum»⁴⁰. Significativa l'allusione al fatto che la *Vergine* era adesso addossata alla colonna davanti all'altare maggiore, a sottolineare la differenza da un precedente assetto. Del

3. Jacopo della Quercia, *Annunciazione*, San Gimignano, Collegiata.



resto i lavori di riallestimento non erano mancati e la contabilità dell'Opera menziona in particolare pagamenti tra il settembre del 1362 e i primi mesi del 1363 per ponteggi e lavori alle «more» prossime all'altare maggiore, con particolare riferimento a quella dell'*Angelo*⁴¹.

I ricordi anteriori del gruppo sono assai labili e si riferiscono alla sola figura della *Vergine*: nel marzo del 1358 l'Opera pagò un tale maestro Antonio (di Burnaccio?) per «due archetti della Nu[n]ziata» e l'orafo Ambrogio per «otto anella d'atone con picciuoli da pionbare i' marmo misersi nel lavoro che a capo la Nu[n]ziata nelle more nuove»⁴². Più di vent'anni prima, nel 1335 un pittore di nome Ambrogio venne pagato «per aconciatura el viso et le mani e livricciuolo de la nostra Dona di Duomo per dipigniare»⁴³. Doveva essere Ambrogio Lorenzetti⁴⁴, che, passato Simone Martini ad Avignone,

si stava guadagnando il ruolo di pittore civico e nel 1339, nonostante l'impegno per il *Buono e cattivo governo* in Palazzo Pubblico e per la pala di San Crescenzo in Duomo, avrebbe trovato il tempo di dipingere uno dei quattro *Angeli* cerofori destinati a illuminare la *Maestà* e la vicina *Annunciata*⁴⁵, a seguito di una delibera del Consiglio generale del 12 febbraio di quell'anno. La pala fino ad allora poteva contare su tre ceri, sostenuti da *Angeli*, accesi di continuo a spese del Comune; adesso si decideva di aggiungerne un quarto «ex parte posteriori dicti altaris [...], pro honestate maiori spiritualium personarum, que ex parte posteriori predicta orationes faciunt et residentiam in orando coram figura prelibate Virginis gloriose et Sanctorum figuratorum in tabula supradicta ex dicta parte»⁴⁶. Dalla delibera del 1371 si evince che era l'*Annunciata*; ma non si intende dove fosse precisamente posizio-



4. Domenico di Niccolò «dei cori»,
Annunciazione, Parigi, Musée du Louvre.

nata. La nuova illuminazione del 1339 era mirata a migliorare la visibilità di coloro che pregavano verso il retro della *Maestà* e davanti alla *Vergine annunciata*: ciò significava che potevano pregare l'uno e l'altra senza muoversi, perché l'*Annunciata* era adiacente all'altare, oppure (come sembra più probabile) una volta indirizzate le orazioni verso le *Storie della Passione* ducchesche, ci si volgeva verso il gruppo affacciato dai pilastri o sulla parete? Il documento del 1335 ricorda l'attributo del libro, utile a identificare in un'*Annunciata* la «nostra Donna». L'accenno a una «acconciatura» lorenzettiana della sola Vergine, con particolare riferimento al viso, alle mani e al libro, suggerisce che si trattasse di un restauro, facendo supporre che la scultura fosse per il resto coperta da una veste preziosa e il gruppo di *Annunciazione* dialogasse da tempo in prossimità dell'altare maggiore.

FORTUNA DI UN MODELLO: COME POTEVA ESSERE
L'ANNUNCIAZIONE DEL DUOMO

Dalla perduta *Assunzione* di Simone Martini sull'Antiporto di Camollia, alle distrutte *Storie della Vergine* affrescate sulla facciata del Santa Maria della Scala da Simone Martini e dai fratelli Lorenzetti, fino alle pale dei santi patroni del Duomo, è ormai chiaro alla storiografia artistica che una serie di immagini mariane della Siena della prima metà del Trecento – per la venerazione, il soggetto, la qualità e non ultimo il carattere civico – furono elette a modello da replicare e variare dai pittori senesi, almeno fino alla seconda metà del Quattrocento. Grazie a questo fenomeno di plagio autorizzato possiamo ricostruire l'aspetto dell'*Assunta* di Camollia o degli affreschi dell'ospedale⁴⁷. Anche l'*Annunciazione* del Duomo presentava tutte le

5. Francesco di Valdambrino, *Annunciazione*, Asciano, Museo di Palazzo Corboli.



caratteristiche per essere eletta a prototipo. Una diffusa volontà di emulare il gruppo trecentesco del Duomo può dunque spiegare la fortuna senese della tipologia di Annunciazione costituita da due figure lignee policrome stanti, affacciate dagli angoli della campata di una chiesa o dai lati di una cappella. A Venezia Marco Romano, sul finire del secondo decennio del Trecento, scolpì un gruppo di *Annunciazione*, che sappiamo essere stato montato sulle colonne della Pala d'oro di San Marco, raffigurando l'Angelo inginocchiato, secondo un modello riprodotto in cima all'altare maggiore della Cattedrale di Traù, da uno scultore che si firmò «Mavrus»⁴⁸. In Toscana, invece, l'Angelo appariva di norma stante, nel dialogare con la Vergine, sia che la scena corredasse un pulpito (come quello di Nicola Pisano a Siena), un complesso funebre (come quello di Margherita da Cortona di Gano di Fazio,

nell'omonimo santuario cortonese databile al 1312-1317 e quello di Arrigo VII per il Duomo di Pisa del 1315), o prevedesse che i due attori si affacciassero dai lati di uno spazio, come avviene per l'*Annunciazione* di Giovanni di Balduccio nella Cappella Baroncelli in Santa Croce a Firenze e per il già citato gruppo quercesco di San Gimignano⁴⁹. È da immaginare che un analogo scambio di gesti e di sguardi, degno di una sacra rappresentazione, accomunasse pure il gruppo del Duomo di Siena.

Ragionando come si è fatto in passato per recuperare le repliche/varianti delle perdute immagini trecentesche di Camollia e dell'ospedale, si potrà cercare di individuare la profonda coerenza tipologica di una serie di *Annunciazioni* senesi, pur differenti per stile, col fine di comprenderne gli elementi comuni, per ricostruire il prototipo. Non si deve dimenticare che la



6. Francesco di Valdambbrino, *Annunciazione*, Amsterdam, Rijksmuseum.

venerazione riguardava la Vergine, che avrà rappresentato il modello per eccellenza, mentre per l'angelo potevano esserci più varianti.

Al Louvre si conserva un gruppo di *Annunciazione* in legno di Domenico di Niccolò «dei cori» (fig. 4, tav. XX), che Enzo Carli aveva riferito a Francesco di Valdambbrino, per l'identità di posa con la Vergine dell'*Annunciazione* di Asciano (fig. 5, tav. XXI)⁵⁰. I due gruppi, databili al secondo decennio del Quattrocento, condividono l'immagine di una Madonna abbigliata semplicemente di una lunga veste vermiglia cinta sotto i seni e segnata dalle lunghe pieghe, con la testa scoperta e i capelli raccolti, nella mano sinistra abbassata era forse un libro, in allusione alla tradizione che voleva Maria intenta alla lettura del profetico passo di Isaia, quando giunse l'Angelo. La destra alzata esprime la sorpresa per l'apparizione della figura soprannaturale, che

è diversa nei due gruppi scultorei, dal momento che Domenico sceglie di coprire la candida veste liturgica con un mantello poggiato sulla spalla, mancante invece nell'interpretazione valdambrinesca; non cambia la gestualità: la destra benedice, mentre l'altra mano tiene quello che dovrebbe essere il frammento del gambo di un giglio (o in alternativa l'appoggio per un cartiglio). Al di là della qualità altissima dell'intaglio, Francesco di Valdambbrino riesce a rendere, anche grazie alla policromia, un teatrale senso di verità incredibilmente moderno; la sua *Annunciazione* proviene dalla chiesa ascianese di San Francesco, ma la coerenza stilistica con quanto resta dei *Santi patroni* compiuti nel 1409 per il Duomo di Siena (i tre busti dei *Santi Ansano o Crescenzo, Vittore e Savino* del Museo dell'Opera) mi ha fatto sospettare che possa essere quella realizzata nel 1410 da Francesco per stare alle



7. Francesco di Valdambrino, *Vergine Annunciata*, Berlino, Bode Museum.

«more» della sagrestia della Cattedrale senese, forse su modello di quella alle «more» dell'altare maggiore⁵¹. L'*Annunciazione* di Domenico «dei cori» giunse al Louvre tramite Stefano Bardini, secondo il quale verrebbe da San Paolo a Ripa d'Arno a Pisa. Il tipo di Annunciazione che andava di moda a Pisa nei primi decenni del Quattrocento era però diverso: Francesco di Valdambrino, verso il 1400, vi si adattò nell'*Annunciazione* di San Francesco (ora nel Museo di San Matteo), ispirata a quella di Nino Pisano di Santa Caterina⁵².

La tipologia senese è invece ripetuta dal Valdambrino nell'*Annunciazione* già in San Francesco a Pienza (ora nel Rijksmuseum di Amsterdam; fig. 6; dove l'avvicinamento del braccio sinistro della Vergine al corpo è frutto di un restauro degli anni venti del Novecento) e nell'*Annunciata* del Bode Museum di Berlino (fig. 7)⁵³.

Il Gabriele di quest'ultima è andato perduto, ma nel medesimo museo resta uno scurito *Angelo annunciante* di Jacopo della Quercia (1410 circa), elemento superstite di un'*Annunciazione* che Wilhelm von Bode acquistò nel 1880 (con una presunta provenienza da Santa Trinita a Firenze, fig. 8). La *Vergine* andò distrutta durante la seconda guerra mondiale, ma ha due gemelle, pure queresche: l'una in legno nel Musée-Château de Villevêque di Angers (fig. 9) e l'altra in terracotta nel Museo della Castellina di Norcia (fig. 10)⁵⁴. Nell'ambito di una tale produzione seriale Jacopo si attenne per la Madonna allo stesso tipo di Domenico di Niccolò e Valdambrino. Variati, più nell'abbigliamento che nella posa, appaiono invece le figure di Gabriele, facendo sospettare che vi fosse la necessità di guardare a un prototipo comune per la figura di Maria, piuttosto che per quella dell'Angelo. E ciò indirizza verso la perduta *Annunciata* della Cattedrale di Siena.

Nonostante la somiglianza nell'abbigliamento, l'*Annunciazione* di Jacopo della Quercia per la Collegiata di San Gimignano (1421-1426) evita di seguire lo stesso schema: muovendo la destra al petto, la Vergine non appare solo stupita, ma

8. Jacopo della Quercia, *Annunciazione*, Berlino, già Kaiser Friedrich Museum (l'*Angelo* sopravvive nel Bode Museum; la *Vergine* è andata distrutta durante la seconda guerra mondiale).



mostra chiaramente di ritrarsi (fig. 3). È un gesto che compare nella scultura senese fin dai tempi del pulpito di Nicola Pisano (1265-1268) e che venne sublimato nell'*Annunciazione* di Simone Martini e Lippo Memmi per l'altare di Sant'Ansano nel Duomo di Siena (fig. 11), con Maria che cerca di nascondersi dietro un lembo del mantello tirato fin sopra la testa. Il cenno di ritrosia quercesco manca di questo particolare martiniano ed è ripetuto da Jacopo nell'*Annunciazione* del Santuccio (ora nella Pinacoteca Nazionale di Siena), dove il manto c'è, ma è poggiato sulle spalle e non copre la testa⁵⁵, documentando una tradizione alternativa alle *Annunciate* di Domenico «dei cori»⁵⁶ e Valdambrino. Andando a ritroso, è facile render-

si conto che il comune modello fu condiviso da Mariano d'Agnolo Romanelli nell'*Annunciata* di Castelfiorentino (fig. 12) e ancor prima da Agostino di Giovanni nell'*Annunciata* firmata e data 1321 (stile pisano, se come pare verosimile fu destinata al porto toscano) insieme con Stefano Acolti (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, con provenienza, non originale, dal convento di San Domenico; fig. 13)⁵⁷.

In questa sorta di gioco di specchi si può andare alla ricerca di riflessi della perduta *Annunciazione* del Duomo. Se la soluzione della Vergine non velata – che pure ha fortuna a Pisa e Lucca, giungendo, attraverso il gruppo commissionato a Piero d'Angelo nel 1394 per Benabbio, fino a Matteo

9. Jacopo della Quercia, *Vergine annunciata*, Angers, Musée-Château de Villevêque.



10. Jacopo della Quercia, *Vergine annunciata*, Norcia, Museo della Castellina.





11. Simone Martini e Lippo Memmi, *Annunciazione con i Santi Ansano e Massima*, Firenze, Galleria degli Uffizi.

Civitali⁵⁸ – sembra essere di origine senese, prendendo avvio dalla figura intagliata da Agostino di Giovanni, c'è da sospettare che anche l'*Annunciata* del Duomo non portasse il mantello e avesse la testa scoperta; avrebbe potuto essere addirittura dotata di braccia mobili, così da potere essere più facilmente abbigliata a seconda del calendario liturgico e fare sia il gesto di sorpresa sia quello pudico.

Dal momento che il pagamento ad Ambrogio Lorenzetti del 1335 si riferisce chiaramente a una rinfrescatura e non alla policromia originale, il gruppo deve essere stato intagliato nel primo quarto del Trecento, come parte del nuovo allestimento dell'area presbiteriale al tempo del Governo dei Nove, che vide protagonista Duccio, prima con la grande vetrata tardoduecentesca e poi con la *Maestà* del 1311. Piacerebbe pensare

che il gruppo dell'*Annunciazione* venisse a ruota e potesse quindi risalire al secondo decennio, ciò che giustificherebbe un primo restauro della policromia nel 1335. Allora cominciava ad affermarsi Agostino di Giovanni (noto dal 1310 e morto tra il 1346 e il 1347) e Gano di Fazio conduceva gli ultimi anni di attività (scompare infatti tra il 1316 e il 1317). Quest'ultimo, tuttavia, non godette di particolare fortuna nel cantiere della Cattedrale senese e pare inverosimile che gli fosse conferita una commissione tanto rilevante⁵⁹. Il nome di Agostino di Giovanni potrebbe invece funzionare, ammettendo che l'*Annunciata* datata 1321 in stile pisano possa essere un primo riflesso di quella senese e ricordando che alla sua mano si deve il notevole *Sant'Ansano* ligneo del Louvre (fig. 15): una scultura che in questi anni ne testimonia le qualità di intagliatore, preannunciando

L'Annunciazione perduta del Duomo di Siena



12. Mariano d'Agnolo Romanelli, *Annunciazione*, Castelfiorentino, Museo di Santa Verdiana.

con largo anticipo la figura del patrono che Simone Martini avrebbe posto in luogo d'onore a lato dell'*Annunciazione* del 1333 (fig. 11), e presupponendo con ogni probabilità una prestigiosa commissione pubblica, forse per la stessa Cattedrale⁶⁰.

Restano comunque almeno due nomi alternativi: Camaino di Crescentino e il figlio Tino. Stando ai documenti Camaino ebbe un ruolo di rilievo nel cantiere della Cattedrale (di cui però non fu mai capomaestro) per i primi trent'anni del Trecento e soprattutto tra il 1310 e il 1317, quando doveva essere sostanzialmente concluso l'apparato scultoreo della parte alta della facciata, che vide combinare forme sintetiche di ispirazione neonicoliana e arnolfiana con un'esuberanza di capigliature animate da uno spirito gotico di gusto d'oltralpe. La personalità artistica di Camaino rimane tuttavia sfuggente: al secondo decennio risale l'*Annunciata* in marmo in origine sulla Porta del Perdono (ora nel Museo dell'Opera, fig. 16, insieme col frammento della testa dell'*Ange-*

lo), dove la compattezza neonicoliana si scioglie in un sentimento gotico⁶¹. Velata e coperta sulle spalle dal manto, la *Madonna* ritrae umilmente la destra verso di sé, nel gesto che Simone Martini saprà enfattizzare e che troverà enorme fortuna nella scultura in marmo di Agostino di Giovanni (fig. 17) e del figlio Giovanni d'Agostino, e una relativa eco nella scultura dipinta senese dei secoli XIV e XV⁶².

Documentato a partire dal 1312 a Pisa, Tino lavorò a Siena tra il 1315 e il 1320, scolpendo per la Cattedrale (di cui fu capomaestro tra il 1319 e il 1320) il Monumento sepolcrale del cardinale Petroni e dimostrando in questi anni buona familiarità con gruppi lignei di *Annunciazione*: lo provano l'*Annunciata* del Museo Bardini di Firenze, riconosciutagli da Claudia Bardelloni (fig. 18)⁶³, e un testa d'*Angelo* riutilizzata nel gruppo di *Annunciazione* della chiesa dell'ospedale di Santa Maria della Scala dedicata alla Santissima Annunziata, che fu individuata da Enzo Carli e più di recente è stata confermata al grande scul-

tore da Silvia Colucci⁶⁴. La prima, pur essendo stilisticamente diversa, condivide quasi alla lettera l'impostazione iconografica dell'*Annunciata* della Porta del Perdono, richiamando il gesto di ritrosia della Vergine del più impetuoso gruppo di *Annunciazione* tinesco proveniente dal Monumento sepolcrale di Arrigo VII per Pisa (1315, Museo dell'Opera del Duomo). E anche in questo caso gli echi tardotrecenteschi e quattrocenteschi sono praticamente assenti.

Quanto alla testa dell'*Angelo* della chiesa della Santissima Annunziata, è da ipotizzarne la provenienza da un gruppo destinato fin dall'origine al sacro edificio dell'ospedale, che Tino deve avere intagliato in un tempo prossimo a quello che vide Duccio terminare il polittico per la chiesa (ora n. 47 della Pinacoteca Nazionale). Di come dovesse essere allora la Santissima Annunziata poco sappiamo, ma un inventario del 1356 ricorda «una

corona de la Nunziata d'ariento con gieme»⁶⁵, testimoniando così la presenza di un'*Annunciata*, che certo avrà avuto anche il suo *Angelo*. Quest'ultimo nel 1457 sarebbe stato fatto «nuovo, messo a horo, bellissimo» dal Vecchietta⁶⁶, lasciando intendere una vicenda di venerazione, restauri e rifacimenti tanto complicata come quella del gruppo della Cattedrale, poiché il 24 dicembre 1474 Francesco di Giorgio, mentre era impegnato nella decorazione pittorica dell'abside, venne pagato «per comprare un ceppo di noce per fare l'Angnolo della Nunziata di chiesa»⁶⁷. Del resto un disegno molto più tardo, che reca la data del 1710 e deve spettare alla mano dell'erudito Girolamo Macchi, documenta al meglio il ruolo focale del gruppo di *Annunciazione* nella chiesa della Santissima Annunziata (fig. 20): le due figure sono innalzate sopra le porte laterali all'altare maggiore che permettevano l'accesso al coro, dominato da

13. Agostino di Giovanni e Stefano Acolti, *Vergine annunciata*, Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.



14. Scultore prossimo a Gano di Fazio, *Vergine annunciata*, Colle di Val d'Elsa, monastero delle Clarisse Cappuccine.



L'Annunciazione perduta del Duomo di Siena



15. Agostino di Giovanni, *Sant'Ansano*, Parigi, Musée du Louvre.



17. Agostino di Giovanni, *Vergine annunciata*, collocazione ignota (già New York, Duveen Galleries).

16. Scultore senese, *Vergine annunciata*, Siena, Museo dell'Opera del Duomo.



18. Tino di Camaino, *Vergine annunciata*, Firenze, Museo Bardini.

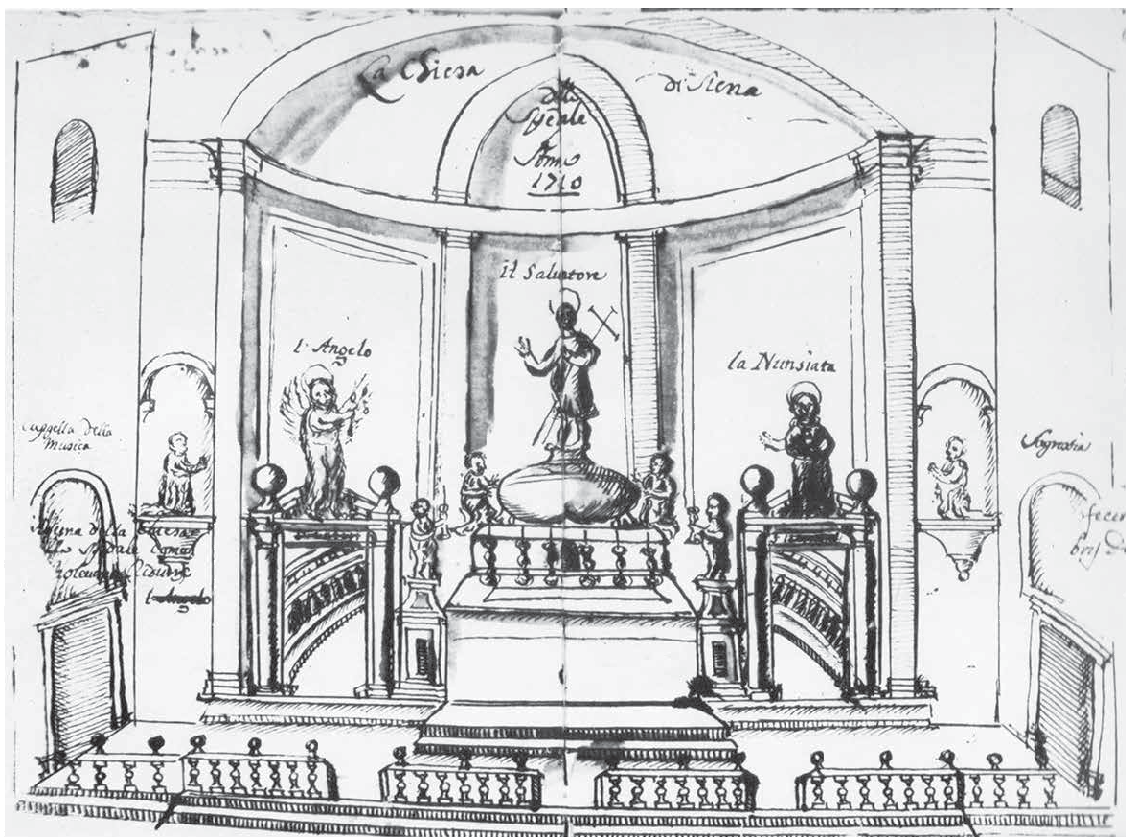




19. Tino di Camaino (per la testa dell'*Angelo*) e scultore senese di tardo Cinquecento (?), *Annunciazione*, Siena, Santissima Annunziata.

un'abside ancora spartita negli spazi progettati da Francesco di Giorgio per la sua decorazione, che tra il 1731 e il 1732 Sebastiano Conca avrebbe sostituito con una magnificente *Probatica piscina*⁶⁸. Le due sculture, indicate nel disegno come «l'Angelo» e «la Nunziata», dovrebbero essere quelle che oggi si stagliano in appositi tabernacoli ai lati della navata (fig. 19): se prima dunque le sculture

comunicavano, oggi gettano i loro sguardi all'altare maggiore. Il gruppo è di norma detto seicentesco, soprattutto in virtù della doratura delle vesti⁶⁹, ma sulle due sculture preferisco sospendere il giudizio, in attesa di ulteriori indagini e studi. Qui tengo solo a notare che, se la testa dell'*Angelo* spetta certamente a Tino, la *Vergine* non solo reca un velo sul capo, ma è colta in un accentuato gesto di



20. Girolamo Macchi, *Veduta del presbiterio della Santissima Annunziata*, Siena, Biblioteca Comunale.

ritrosia che rievoca le movenze delle *Annunciate* tinesche delle quali si è detto. Chissà dunque che, nel Trecento, nella chiesa dell'ospedale non vi fosse un'Annunciazione intagliata da Tino e questa apparisse diversa, nelle pose, dal gruppo disposto alle «more» dell'altare maggiore del Duomo, dove preferisco immaginare una Vergine dal capo scoperto e priva di mantello, pure per giustificare il ricco corredo di vesti⁷⁰.

Chi ne fosse l'autore resta ancora un mistero, anche se Agostino di Giovanni pare un buon candidato. Stando al Tizio e ad alcune delle descrizioni inventariali quattrocentesche, allora l'Annunciazione doveva stare nei pilastri immediatamente precedenti l'altare maggiore, che si innalzano in corrispondenza degli scalini della sopraelevazione sul Battistero⁷¹. Osservando da terra, nei due pilastri è oggi difficile scorgere sicure tracce dei «capelli civorati», dei basamenti, dei sostegni per le tende ed eventuali ceri, che evidentemente sono state ben nascoste nel corso dei secoli. Pur protette dai coronamenti, le due sculture dovevano

certamente dialogare e per questa ragione mi domando se fossero addossate sul fronte dei pilastri, oppure sul lato verso la navata centrale, in quella che oggi è la posizione degli *Angeli* beccafumiani, e un tempo era quella della serie di *Apostoli* del Museo dell'Opera del Duomo, che certo erano compiuti nel 1334 e stilisticamente sembrano reggere una datazione verso il 1320⁷². Data la peculiare venerazione mariana, quando si dette avvio al ciclo degli *Apostoli* è verosimile che il gruppo dell'Annunciazione fosse già allestito nella zona centrale del Duomo, a rimarcare uno dei momenti topici della vicenda dell'*advocata Senensium*, in stretta relazione con i capolavori duccheschi della vetrata e della *Maestà*.

Gabriele Fattorini
Dipartimento di Civiltà antiche e moderne,
Università degli Studi di Messina

NOTE

Ad integrazione di questo contributo si rimanda all'articolo in corso di pubblicazione sul «Bullettino Senese di Storia Patria», corredato di ampia appendice documentaria.

AOMS sta per Archivio dell'Opera Metropolitana di Siena e, quanto alle signature dei documenti, il primo numero fa riferimento alla numerazione adottata da Stefano Moscadelli (L'Archivio dell'Opera della Metropolitana di Siena. Inventario, collana Die Kirchen von Siena, Beiheft 1, München, 1995), il secondo numero, tra parentesi, si riferisce al vecchio numero di inventario che è ancora adottato nell'ordinamento dell'archivio.

Oltre al rettore Gianfranco Indrizzi, per la possibilità di consultare l'Archivio dell'Opera in una fase che ha preceduto l'inaugurazione del nuovo allestimento, ringrazio Marta Fabbrini e Ilaria Muzii. La mia gratitudine va inoltre a Monika Butzek e Andrea De Marchi per i sempre proficui scambi di idee; ad Andrea sono riconoscente anche per avermi invitato a partecipare a questo numero di «Ricerche di storia dell'arte».

1. Il resoconto del Tizio è trascritto in G.S. Aronow, *A documentary history of the pavement decoration in Siena Cathedral, 1362 through 1506*, Ann Arbor, 1994, pp. 495-497; E. Struchholz, *Die Choranlagen und die Chorgestühle des Sieneser Domes*, Münster, 1995, pp. 267-269 n. 2. Per la sua attendibilità: M. Butzek, *Chronologie*, in *Die Kirchen von Siena*. 3. *Der Dom S. Maria Assunta. Architektur*, München, 2006, pp. 177-179; Eadem, *Gli inventari della sagrestia della Cattedrale senese e degli altri beni sottoposti alla tutela dell'operaio del Duomo (1389-1546)*, Firenze, 2012, p. 513.

2. Butzek, *Gli inventari...*, cit.; due esempi per la descrizione dell'altare maggiore nelle due versioni: «uno altare di marmo chiamato l'altare maggiore, con tavola dipinta di ogni lato, con la Nostra Donna et altri sancti, et da l'altro lato la vita et passione di Nostro Signore, con una volta da capo con III° bordini di ferro, tre tabernacoli, tre agnoletti rilevati et quattro agnoli rilevati che stanno due dinanzi et due di dietro a decto altare con candelieri di ferro in mano, con due graticole di ferro dal lato a decto altare et due cassettine a ricorsoio da ricogliere l'offerte, coll'arme dell'Opera, et due uova di sturzo attaccate, quattro candelieri di ferro, col grado di legno et due angioletti di dietro a decto altare di legname dotati con candelieri di legno» (1482; ivi, pp. 487-488 n. 603, con una postilla a margine in cui si dice «fu levata la volta con li angioletti et le graticole»); «uno altare di marmo chiamato l'altare maggiore, con uno thabernaculo grande di bronzo, in nel quale dentro vi sta il sacramento del Corpo di Christo, a capo al quale tabernaculo v'è uno Christo di bronzo con croce in braccio, el quale escie d'uno calice, con due angioletti è tenuto el detto calice. Item intorno al cuperchio vi h'è più angioletti di bronzo, et così nel corpo del detto thabernaculo molti altri angoli di bronzo. Item a quatro colonne che sonno intorno al'altare vi h'è quatro angoli grandi di bronzo e' quali tengano ognuno di loro una falcola accesa; à ognuno el pitistallo di bronzo» (1506; ivi, p. 535 n. 531).

3. Ivi, pp. 513-550, in particolare p. 535 n. 531, nonché pp. 529-530 nn. 370-396 per l'elenco delle vesti della

Vergine, con riferimenti pure a quelle per l'Angelo e altri arredi.

4. Ivi, pp. 551-598 e 599-652, in particolare p. 580 n. 735 e p. 632 n. 663 (*Annunciazione* rispettivamente 1520 e 1529), nonché p. 535 n. 531, pp. 571-572 nn. 513-572, pp. 623-624 nn. 479-624 (paragrafi «veste di Nostra Donna», rispettivamente 1520 e 1529).

5. Ivi, pp. 653-683, la registrazione dell'*Annunciazione* avrebbe dovuto seguire la descrizione dell'altare maggiore (ivi, pp. 669-670 n. 563).

6. Ivi, p. 666 n. 455.

7. Ivi, p. 661 nn. 233-234, p. 665 n. 396.

8. Ivi, p. 669 n. 555.

9. Ivi, p. 616 n. 340.

10. La notizia che «a di primo di novembre 1496 si scoperse la Nunziata, fatta di nuovo dietro all'altare maggiore di Duomo all'entrata de' nuovi Signori, essendo Capitano misser Sozzino Begliarmati» (A. Allegretti, *Ephemerides senenses ab anno MCCCCCL usque ad MCCCCXCVI*, in L.A. Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, XXIII, Milano, 1733, col. 859) non si riferisce alla nostra *Annunciazione*, ma a una pittura murale eseguita da Giovanni di Galgano e compagni; Butzek, *Chronologie...*, cit., p. 172.

11. Butzek, *Gli inventari...*, cit., p. 488 n. 605.

12. Ivi, p. 327 n. 389 (1458 dove il gruppo è detto: «alle more dinanzi a detto altare [maggiore]»), p. 389 n. 305 (1467), p. 435 n. 320 (1473).

13. Ivi, p. 267 n. 279.

14. AOMS, 13 (21), c. 118r (Butzek, *Gli inventari...*, cit., p. 14 e n. 34): «similmente deliberaro misser l'operaio et consiglieri predicti che esso operaio faccia rifare di nuovo l'Angelo de la Nuntiata ch'è in Duomo presso a l'altare maggiore di legname, per mano di buono maestro, sì che stia bene et sia figura buona et più bella che quello n'è al presente».

15. P. Bacci, *I primi ricordi del pittore Matteo di Giovanni in Siena*, in «Rivista d'arte», 1929, XI, pp. 128-131, in particolare pp. 128-129 (nonché Butzek, *Chronologie...*, cit., p. 149 e n. 1929 ed Eadem, *Gli inventari...*, cit., p. 14 e n. 35), con riferimento a AOMS 502 (710), c. 170r, e dove sono menzionate pure le registrazioni dell'Angelo nuovo e di quello vecchio nell'inventario del 1458 (già trascritte in P. Bacci, *Per la scultura senese di statue in legno*, in «La Balzana. Rassegna d'arte senese e del costume», 1927, I, pp. 5-17, in particolare p. 5).

16. Bacci, *I primi ricordi...*, cit., p. 129 (nonché E.S. Trimpi, *Matteo di Giovanni: documents and a critical catalogue of his panel paintings*, Ph.D. diss. [University of Michigan, 1987], Ann Arbor, 1987, pp. 33-35 nn. II-III; L. Paardekooper, *Individuato Giovanni di Pietro*, in *Matteo di Giovanni e la pala d'altare nel senese e nell'aretino 1450-1500*, atti del convegno (Sansepolcro, 1998), a cura di D. Gasparotto e S. Magnani, Montepulciano, 2002, pp. 77-97, in particolare pp. 90-91 nn. 2-3; Butzek, *Chronologie...*, cit., p. 149 n. 1929; Eadem, *Gli inventari...*, cit., p. 14 n. 35) con riferimento a: AOMS 502 (710), c. 176r e AOMS 565 (695), c. 22r. Un definitivo pagamento, che dovrebbe risalire all'8 febbraio 1453, è in AOMS, 279 (426), c. 33r: «A Matteo di Giovanni et Giovanni di Pie-

tro dipentori lire quaranta una, chome apare a memoriale a foglio 22, e sono a loro a lire verde foglio 176».

17. Butzek, *Gli inventari...* cit., p. 351 n. 1136 (1458), p. 407 n. 826 (1467; in questo e nel successivo caso all'aggettivo «vecchio» si preferisce il sinonimo «uso»), p. 447 n. 745 (1473), p. 505 n. 1128 (1482; in questo e nel caso successivo in luogo di «vecchio» o «uso», una postilla precisa piuttosto: «tirossi in sulle volte»), p. 547 n. 993 (1506), p. 594 n. 1275 (1520; in questo e nei casi successivi si dice semplicemente «un agnolo grande, dipinto»), p. 648 n. 1218 (1529). Non se ne trova traccia tra gli oggetti elencati nella bottega dell'Opera nel 1547 (ivi, pp. 676-678). Per una sintesi della vicenda: ivi, p. 14, con l'idea che il «tirossi in sulle volte» alluda al periodico utilizzo nel contesto di una rappresentazione sacra, pensando che fosse calato dall'alto nella ricorrenza dell'Annunciazione; se la postilla non comparisse in più di un inventario si potrebbe invece pensare che fosse stato depositato sopra le volte del Duomo, in magazzini adibiti a conservare oggetti del genere: è lì che sarebbero finiti per un certo tempo i *Dolenti* intagliati nel 1415 da Domenico «dei cori» per l'altare del Crocifisso (ora nel Museo dell'Opera; P. Bacci, *Jacopo della Quercia: nuovi documenti e commenti*, Siena, 1929, p. 72).

18. AOMS 267 (414), c. 27r-v (V. Lusini, *Il Duomo di Siena*, Siena, 1911-1939, II, p. 54 n. 2), AOMS 500 (708), cc. 320v-321r (G. Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese*, Siena, 1854-1856, II, pp. 369, 388-389, dove il nome di Adamo è equivocato per Sano). È stata Monika Butzek (*Chronologie*, cit., pp. 136, 137 n. 1770) ad avere correttamente letto il nome di maestro Adamo, identificandolo in Adamo di Colino da Arcidosso, documentato dal 1418 al 1440 (Milanesi, *Documenti...*, cit., I, p. 47 n. 4; S. Borghesi, L. Banchi, *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese*, Siena, 1898, pp. 135-137 n. 77; Butzek, *Chronologie...*, cit., pp. 118, 136).

19. Butzek, *Chronologie...*, cit., pp. 136, 137 n. 1770, con riferimento a: AOMS 267 (414), c. 31r.

20. Butzek, *Gli inventari...* cit., p. 204, n. 395.

21. Ivi, p. 204, n. 396.

22. Ivi, pp. 13-14, 204 n. 401, 267 n. 282 e p. 327 n. 392. Il testamento di Caccino Cerretani (17 maggio 1383; Butzek, *Chronologie...*, cit., p. 89) dimostra che vi erano lasciati per l'esecuzione delle vesti preziose della Vergine. Quando gli abiti erano consumati l'Opera provvedeva a venderli (Lusini, *Il Duomo...*, cit., I, p. 330 n. 143).

23. Butzek, *Chronologie...*, cit., pp. 136, 137 n. 1771; Eadem, *Gli inventari...*, cit., p. 13 n. 20), con riferimento a: AOMS, 13 (21), c. 45v. Per un ulteriore acquisto di veste del 27 gennaio 1440: AOMS 13 (21), c. 53r.

24. Per i «cappelli civoriati» dell'Annunciazione di San Gimignano: Bacci, *Jacopo...*, cit., pp. 15, 17. Entro «armari», cioè edicole, che sappiamo dipinti nel 1388 da un maestro Antonio, stava pure il gruppo di Annunciazione per il Duomo di Orvieto, che si credeva parte dell'originario coro di mezzo iniziato nel 1329, ma più probabilmente era posizionato alle prime colonne della navata in prossimità dell'altare, non troppo diversamente dal caso senese (L. Fumi, *Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri*, Roma, 1891, pp. 276, 293 n. CII); in questo caso

l'Annunciazione esiste ancora nel Museo dell'Opera del Duomo, dove porta il riferimento al «terzo maestro di Orvieto» (G. Previtali, *Due lezioni sulla scultura 'umbra' del Trecento*, in «Prospettiva», 1982, 31, pp. 17-35).

25. Butzek, *Gli inventari...*, cit., p. 152 n. 421, dove si ricordano anche «ferri d'intorno per le tende».

26. «Una figura de la Nostra Donna annunziata da l'Agnolo, rilevata et grande et bella et bene ornata, in una colonna [a mano] dricta. E simile quella dell'Agnolo nel'altra mora a mano sinistra, le quali figure vengono a' piei el detto altare, con tabernacoletti da capo di marmo et ferri tondi per le tende d'essa, et ferri da tenere ceri et candeli a piei la detta Madonna» (Butzek, *Gli inventari...*, cit., p. 108 n. 321).

27. AOMS 538 [664], 12 sinistra e destra (Milanesi, *Documenti...*, cit., II, p. 32; Lusini, *Il Duomo...*, cit., I, pp. 330-331 n. 143; Bacci, *Jacopo...*, cit., p. 59; C.M. Molten, *The sienese painter Martino di Bartolomeo*, Ph.D. diss. (Bloomington, Indiana University, 1992), Ann Arbor, 1996, p. 298 doc. 34; Butzek, *Chronologie...*, cit., pp. 120, 121 n. 1568).

28. AOMS 226 (376), cc. 56r e v, 58v (Butzek, *Chronologie...*, cit., pp. 102, 103 n. 1335).

29. AOMS 217 (367) c. 59v; Butzek, *Chronologie...*, cit., pp. 92, 93 n. 1236.

30. AOMS 217 (367), c. 74v; Butzek, *Chronologie...*, cit., pp. 92, 93 n. 1236; Eadem, *Gli inventari...*, cit., p. 13 n. 22.

31. AOMS 217 (367), c. 77v; Butzek, *Chronologie...*, cit., pp. 92, 93 nn. 1236 e 1238. Al di là dell'attività per la Cattedrale (*Die Kirchen von Siena. 3. Der Dom S. Maria...*, cit., *ad indicem*), Barna di Turino è noto per il pancale gotico della Sala di Balìa nel Palazzo Pubblico di Siena del 1408-1410 (M. Cordaro, *Le vicende costruttive, in Palazzo Pubblico di Siena. Vicende costruttive e decorazione*, a cura di C. Brandi, Siena-Cinisello Balsamo, 1983, pp. 27-143, in particolare pp. 87, 95 fig. 112).

32. AOMS 217 (367), c. 78r (30 aprile 1388); Butzek, *Chronologie...*, cit., p. 93 n. 1238.

33. AOMS 217 (367), c. 74v; AOMS 498 (705), c. 100r; AOMS 498 (705), c. 102r; AOMS 218 (368), c. 160v (Butzek, *Chronologie...*, cit., pp. 92, 93 nn. 1236 e 1238) e c. 162v; AOMS 521 (640), c. 77r. La personalità artistica di Giusaffa di Filippo (documentato dal 1374 al 1410) resta un problema, nonostante gli sforzi di Gaudenz Freuler (*Bartolo di Fredi Cini. Ein Beitrag zur sienesischen Malerei des 14. Jahrhunderts*, Disentis, 1994, pp. 335-339).

34. AOMS 521 (640), c. 40r (Milanesi, *Documenti...*, cit., I, p. 284; Butzek, *Chronologie...*, cit., p. 93 e n. 1237, pure per il richiamo in AOMS 218 [368], c. 155r). Su Bartolo di Lorenzo: Milanesi, *Documenti...*, cit., I, pp. 283-284 n. 81 e nota.

35. AOMS, 206 (357), c. 63r (Freuler, *Bartolo...*, cit., p. 420 n. 32; Butzek, *Chronologie...*, cit., p. 81 e n. 1085).

36. Butzek, *Chronologie...*, cit., pp. 81-82. Si veda inoltre in questa sede il contributo di Gianluigi Simone.

37. Ivi, pp. 72, 73 n. 937.

38. AOMS, 194 (347), c. 30v (Milanesi, *Documenti...*, cit., I, p. 31; Lusini, *Il Duomo...*, cit., I, p. 238 n. 12, p. 315

n. 16, p. 331 n. 143; Butzek, *Chronologie...*, cit., pp. 72, 73 nn. 944, 946).

39. AOMS, 194 (347), cc. 36v, 40v (Lusini, *Il Duomo...*, cit., I, p. 331 n. 143, per il solo pagamento del gesso, equivocato in materiale utilizzato per rifare la capigliatura dell'Angelo; Butzek, *Chronologie...*, cit., pp. 72, 73 n. 942, 944).

40. AOMS, 8 (19), cc. 67v-68r (Moscadelli, *L'Archivio...*, cit., p. 88; Butzek, *Chronologie...*, cit., p. 77 e n. 1016, con riferimento anche all'originale della delibera conservata in Archivio di Stato di Siena, *Consiglio generale*, 181, cc. 70v-71r). La notizia si inserisce nella vicenda della normativa dell'offerta dei ceri da parte del Comune all'altare maggiore del Duomo: A. Giorgi, S. Moscadelli, *Costruire una cattedrale. L'Opera di Santa Maria di Siena tra XII e XIV secolo*, München, 2005 pp. 161-162 n. 266. Per il problema dello spostamento del gruppo: Butzek, *Chronologie...*, cit., p. 77 n. 1016.

41. AOMS 190 (343), uscita cc. 7v, 14r, 27r; Butzek, *Chronologie...*, cit., p. 69 e nn. 883-886.

42. AOMS, 184 (337), cc. 62r, 66r; Butzek, *Chronologie...*, cit., pp. 62, 63 n. 790.

43. AOMS, 176 (329/3), c. 59r (Milanesi, *Documenti...*, cit., I, p. 195; E. von Meyenburg, *Ambrogio Lorenzetti. Ein Beitrag zur Geschichte der sienesischen Malerei im vierzehnten Jahrhundert*, Zürich, 1903, p. 15; Lusini, *Il Duomo...*, cit., I, p. 238 n. 6, p. 330 n. 143; G. Rowley, *Ambrogio Lorenzetti*, Princeton, 1958, p. 129; C. Volpe, *Pietro Lorenzetti. L'opera completa*, Milano, 1989, pp. 58-59; U. Morandi, *La Cattedrale di Siena. Ottavo centenario della consacrazione 1179-1979*, Siena, 1979, p. 65 [equivocando il lavoro con un restauro del «quadro della Madonna che si trova nella Cattedrale»]; Butzek, *Chronologie...*, cit., pp. 46, 47 n. 610).

44. Cfr. Butzek, *Chronologie...*, cit., pp. 46, 47 n. 610; Eadem, *L'Annunciazione e gli Apostoli del Duomo di Siena*, in *Le cattedrali segni delle radici cristiane in Europa*, atti del convegno (Orvieto, 2005 e 2007), a cura di L. Andreani e A. Cannistrà, Orvieto, 2010, pp. 275-288, in particolare p. 276. Fu Vittorio Lusini (*Il Duomo...*, cit., I, p. 238 n. 6, p. 330 n. 143) a relazionare il pagamento con l'Annunciata.

45. AOMS, 178 (331), c. 51v; per i quattro Angeli che illuminavano la *Maestà*: Butzek, *Chronologie...*, cit., pp. 48, 49 nn. 637-642 (in particolare n. 639 per il documento più volte trascritto in bibliografia, il coinvolgimento di Ambrogio di Duccio per la doratura e pure altre notizie).

46. Archivio di Stato di Siena, *Consiglio generale*, 124, cc. 13r-14v, in particolare c. 13v (Giorgi, Moscadelli, *Costruire...*, cit., p. 161 n. 266; Butzek, *Chronologie...*, cit., pp. 48, 49 n. 637, con il riferimento all'Annunciata).

47. Per questo ben noto fenomeno rimando a G. Fattorini, *La lezione trecentesca e le immagini dell'identità civica*, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra (Siena, 2010), a cura di M. Seidel et al., Milano, 2010, pp. 142-147.

48. Per l'Annunciazione di Marco Romano e quella di Traù: G. Valenzano, "Celavit Marcus opus hoc insigne Romanus. Laudibus non parvis est sua digna manus". L'atti-

vità di Marco Romano a Venezia, in *Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento*, Cinisello Balsamo, 2010, pp. 132-139; S. Stefanac, "Mavrus me fecit": aggiunta all'opera dell'enigmatico scultore trecentesco, in *Historia artis magistra: amicorum discipulorumque munuscula Johanni Höfler septuagenario dicata*, Ljubljana, 2012, pp. 97-106.

49. Probabilmente si affacciava dai lati di uno spazio pure l'Annunciazione di Giovanni di Balduccio che stava in origine «in introitu» della *Cappella magna* della rocca di Porta Galliera a Bologna: F. Caglioti, *Giovanni di Balduccio a Bologna: l'Annunciazione per la rocca papale di Porta Galliera (con una digressione sulla cronologia napoletana e bolognese di Giotto)*, in «Prospettiva», 2005, 117-118, pp. 21-62.

50. Cfr. M. Bormand, in *Les sculptures européennes du musée du Louvre*, Paris, 2006, p. 140 RF 787-788, ricordando E. Carli, *La scultura lignea italiana*, Milano, 1960, p. 80 per la vecchia attribuzione a Valdambrino.

51. Cfr. G. Fattorini, in *Da Jacopo...*, cit., pp. 62-63; pure il gruppo della sagrestia stava entro tabernacoli: Butzek, *Chronologie...*, cit., p. 114.

52. Cfr. M. Campigli, in *Da Jacopo...*, cit., pp. 36-37.

53. G. Fattorini, *Francesco di Valdambrino e l'Annunciazione di San Francesco a Pienza*, in *Capolavori ritrovati in terra di Siena. Itinerari d'autunno nei Musei Senesi*, catalogo della mostra (Asciano [...] Siena, 2005-2006), a cura di L. Bellosi, G. Fattorini, G. Paolucci, Cinisello Balsamo, 2005, pp. 72-83.

54. Per tali opere rimando a: G. Fattorini, in *Da Jacopo...*, cit., pp. 54-57. Per chi avesse il sospetto di trovarsi, in alcuni di questi casi, di fronte a falsi ottocenteschi, mi piace segnalare la grande differenza che corre con una replica fittile del gruppo effettivamente moderna, comparsa all'asta da Freeman's, *English and continental furniture and decorative arts*, Philadelphia, 22 maggio 2012, nn. 279-280.

55. A. Galli, in *Da Jacopo...*, cit., pp. 100-101.

56. G. Fattorini, in *Da Jacopo...*, cit., pp. 106-107.

57. Cfr. A. Bagnoli, in *Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena 1250-1450*, Firenze, 1987, pp. 86-88; S. Colucci, in *Marco Romano...*, cit., pp. 246-249.

58. Cfr. *Scultura lignea. Lucca 1200-1425*, Firenze, 1995, pp. 138-139, 156-157; *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, Milano, 2000, pp. 112, 124-128, 188-190, 220, 224, 226; *Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento*, Cinisello Balsamo, 2004, pp. 358-363.

59. Cfr. S. Colucci, *Gano di Fazio e la scultura al passaggio tra Due e Trecento*, in *Scultura gotica senese (1260-1350)*, Siena-Torino, 2011, pp. 39-74. L'Annunciata lignea delle Cappuccine di Colle di Val d'Elsa (fig. 14), che si riferisce all'ambito di Gano verso il 1310, sarebbe la più antica scultura del genere della scuola senese; la figura velata, con l'ampio mantello sulle spalle e la destra alzata, rimanda a una tradizione iconografica di minore fortuna, testimoniata dall'Annunciata di Francesco di Valdambrino in Santa Maria di Vitaleta a San Quirico d'Orcia.

60. Cfr. R. Bartolini, *Agostino di Giovanni, in Scultura gotica...*, cit., pp. 263-288. Il Sant'Ansano doveva recare nella destra la balzana senese e nella sinistra il modello

della città: mi domando se non possa identificarsi nella «statua di rilievo di Santo Ansano con la città in mano, bandiera, posamento con arme dell'Opera» registrata nel 1620 nella chiesa di Sant'Ansano a Siena e detta in un inventario del 1741 «antica di legno, colorita di più colori» (M. Butzek, in *Die Kirchen von Siena. 1. Abbazia all'Arco* – S. Biagio, München, 1985, pp. 335-336 n. 5, 337 n. 56, 338 n. 14). Dal momento che tale edificio, di origine quattrocentesca, accolse opere provenienti dal Duomo, come l'*Annunciazione* del 1333 di Simone Martini e Lippo Memmi, ricordata subito prima della scultura nell'inventario del 1620, si può supporre una provenienza dalla Cattedrale.

61. Cfr. S. Colucci, *Le sculture della parte alta della facciata del duomo e l'enigma di Camaino di Crescentino*, in *Scultura gotica...*, cit., pp. 91-117.

62. Per una galleria fotografica delle *Annunciate* di Agostino di Giovanni e Giovanni d'Agostino che, in scultura, fanno il verso a quella martiniana cfr. *Scultura gotica...*, cit., p. 283 figg. 10-11, p. 285 figg. 21-22, p. 354 fig. 2, p. 355 fig. 6, p. 356 fig. 10, p. 357 fig. 16, p. 361 fig. 30. Per un paio di casi intagliati in legno ricordo l'*Annunciata* del 1369 per l'Arte dei Calzolari di Montalcino (ora nel locale museo), che Alessandro Bagnoli (*Una visita al museo civico e diocesano d'arte sacra*, in *Montalcino e il suo territorio*, Siena, 1998, pp. 108-109) ha accostato al nome di Domenico d'Agostino e quella a mezzo busto di Domenico di Niccolò nella collezione Salini (G. Fattorini, in *La Collezione Salini. Dipinti, sculture e oreficerie dei secoli XII, XIII, XIV e XV*, Firenze, 2009, II, pp. 204-209).

63. C. Bardelloni, *L'attività toscana di Tino di Camaino*, in *Scultura gotica...*, cit., pp. 121, 140 n. 18.

64. Ivi, p. 141 n. 23; E. Carli, *Un angelo senese*, in «Emporium», 1949, LIX, pp. 98-104; S. Colucci, *Scultura gotica senese: aggiunte e precisazioni*, in «Prospettiva», 2008, 130-131, pp. 163-164.

65. D. Gallavotti Cavallero, *Lo Spedale di Santa Maria della Scala in Siena: vicenda di una committenza artistica*, Siena-Pisa, 1985, p. 409. La primitiva chiesa, costruita a partire dal 1257, pur essendo menzionata come «capella hospitalis» doveva avere dimensioni importanti, data la magnificenza del polittico ducresco a più registri.

66. Ivi, p. 428 n. 344.

67. Max Seidel ha proposto di identificarlo in un *Angelo annunciante* di noce attribuito a Neroccio, allora socio di Francesco, ora conservato nella collezione Salini: M. Seidel, *Die «Societas in arte pictorum» von Francesco di Giorgio und Neroccio de' Landi*, in «Pantheon», 1993, LI, pp. 46-61 (l'anno 1474 del documento era stato equivocato in 1483 in Gallavotti Cavallero, *Lo Spedale...*, cit., p. 205, 435 nn. 521-522); Idem, in *La Collezione Salini. Dipinti, sculture e oreficerie dei secoli XII, XIII, XIV e XV*, Firenze, 2009, II, pp. 292-297. Le vicissitudini del gruppo di *Annunciazione* si possono ripercorrere attraverso Gallavotti Cavallero, *Lo Spedale...*, cit., pp. 172 (1444: restauro di Domenico di Cristofano a una «Madonna di marmo» che però non dovrebbe essere la nostra *Annunciata*; si veda pure p. 425 n. 252) 187 (1446: restauro all'*Angelo* di Antonio di maestro Piero, nonché p. 426, n. 294), 205 (1471: Pellegrino di Mariano dipinge i due tabernacoli che ospitavano il gruppo; si veda inoltre p. 432 n. 421), 260 n. 157, p. 322 (restauri del 1444, 1457, 1715 e 1723).

68. Il disegno si conserva nella Biblioteca Comunale degli Intronati a Siena (ms. E.V.14, c. 78): cfr. Gallavotti Cavallero, *Lo Spedale...*, cit., p. 204 fig. 167.

69. Gallavotti Cavallero, *Lo Spedale...*, cit., pp. 318-322.

70. Quanto fosse importante per la committenza la consuetudine di vestire sculture del genere, lo attesta il caso dell'*Annunciata* fittile del Marrina, che nel 1524 fu rifiutata dalle domenicane del convento del Paradiso di Siena, poiché necessitavano piuttosto di un gruppo di *Annunciazione* in forma di manichini, al fine di semplificarne la vestizione: Borghesi, Banchi, *Nuovi documenti...*, cit., pp. 424-425 n. 214; N. Fagnoli, *Lorenzo di Mariano detto il Marrina: Vergine annunciata*, in *Santa Caterina del Paradiso: i restauri*, Siena, 2004, pp. 24-33.

71. A quei pilastri la posiziona anche Butzek (*Chronologie...*, cit., p. 77 n. 1016), che altrove (Butzek, *L'Annunciazione...*, cit., p. 276) la vuole collocata nell'allestimento dei primi decenni del Trecento «ai primi due piloni del coro» (ma questo mi pare da dimostrare).

72. Sul gruppo degli *Apostoli* trecenteschi (ben visibili nella *Gabella* di Pietro Orioli del 1483): Butzek, *L'Annunciazione...*, cit., 275-281; R. Bartalini, *Scultori anonimi, tra gli anni venti e quaranta del Trecento*, in *Scultura gotica...*, cit., pp. 319-320.