

La Matelda dantesca in due tavole di Ambrogio Lorenzetti?

La ricca mostra monografica su Ambrogio Lorenzetti, organizzata a Siena, Santa Maria della Scala, dal 22 ottobre 2017 al 21 gennaio 2018, curatori Alessandro Bagnoli, Roberto Bartalini e Max Seidel¹, esponeva, fra le numerose opere, due immagini mariane affiancate da personaggi femminili di controversa identificazione.

La prima è nel *Polittico della Maddalena* di Siena (*Madonna col Bambino e i Santi Maria Maddalena e Marta*, fig. 1, tav. IX), realizzato in tempera e oro e composto da una tavola centrale, raffigurante una *Madonna col Bambino* e da due laterali con *santa Maria Maddalena* (a sinistra) e *santa Marta* (a destra)². Nell'ipotesi ricostruttiva proposta da Emanuele Zappasodi³, completavano il polittico, oggi conservato presso la Pinacoteca Nazionale di Siena, un *Compianto sul corpo di Cristo morto* e altre due tavole, *san Massimino Vescovo* e *sant'Antonio Abate*.

Per il discorso che qui si vuole affrontare, occorre focalizzare l'attenzione sulla figura della tavola di destra, di cm 87,5x42, riconosciuta da Marco M. Mascolo come santa Marta⁴, identificazione per nulla pacifica, tanto è vero che in un suo meno recente lavoro Chiara Frugoni la indica come santa Dorotea⁵. Nel dipinto, databile intorno al 1342-1344 secondo Mascolo⁶ – 1340 circa per la Frugoni⁷ – in effetti il Lorenzetti non accompagna la figura con i simboli associati per tradizione alle sante Marta e Dorotea.

Santa Marta di Betania è la sorella di Maria Maddalena e di Lazzaro e i Vangeli la presenta-

no come donna di casa, preoccupata per l'accoglienza di Gesù nel focolare domestico, mentre la sorella Maria preferisce restare in ascolto delle parole del Maestro il quale, intese le lamentele di Marta, simbolo della vita attiva, contro Maria, figura della vita contemplativa, prenderà posizione a favore di quest'ultima (*Luca* 10, 38-42). Marta ricomparirà nel Nuovo Testamento sia nell'episodio della resurrezione di Lazzaro, sia nel corso di un banchetto al quale parteciperà anche il fratello da poco resuscitato (rispettivamente *Giovanni* 11, 1-46; 12, 1-2). Dal punto di vista iconografico, la santa è associata a chiavi, mestoli, scope o draghi (questi ultimi a causa dello scambio d'identità con la sorella Maddalena che, secondo una leggenda provenzale, avrebbe sconfitto un drago), simboli tipici di una figura domestica, che ne garantiscono una sicura riconoscibilità sia come figura isolata sia all'interno di un gruppo pittorico⁸.

Santa Dorotea è la leggendaria vergine cristiana di Cesarea, martire nel 284 d.C. per ordine di Saprizio, tiranno locale, condannata per non aver accettato di sacrificare agli dei; la tradizione vuole che la santa, nel corso del tragitto verso il supplizio, sia stata avvicinata dal giudice pagano Teofilo che le avrebbe chiesto, per derisione, di mandargli delle mele e delle rose dal paradiso. Prima di essere decapitata, Dorotea avrebbe pregato con tanta intensità da far discendere un angelo recante con sé il cesto di frutta e fiori richiesto da Teofilo, a sua volta convertito

alla religione cristiana grazie a questo prodigio. In conseguenza di questo miracolo, Dorotea è facilmente rintracciabile nelle opere d'arte, in quanto solitamente accompagnata dal cesto di fiori e frutta inviato al suo persecutore, dall'angelo (o da un putto o da Gesù Bambino) che porta il cesto, da un cesto di rose offerto talvolta dalla santa alla Vergine, da angeli incoronati di rose o dalla palma del martirio⁹.

Ora, la santa dipinta da Ambrogio Lorenzetti nel *Polittico della Maddalena* non è associata ad alcuno dei contrassegni identificativi tipici delle sante Marta e Dorotea; raffigurata di tre quarti, già intenta a cogliere fiori (margherite?) multicolori (raccolti provvisoriamente in grembo all'interno di una piega della veste, retta dalla mano sinistra), sembra essersi rialzata all'apparizione della Vergine con il Bambino, alla quale (o, in alternativa, al figlioletto¹⁰, oppure ad entrambi¹¹) offre con la destra un mazzolino dei medesimi fiori: azione del tutto estranea sia al racconto evangelico di Marta, che si svolge in ambito domestico, sia alla leggenda agiografica di Dorotea.

Analoghe considerazioni possono essere svolte per la seconda immagine, inclusa nella cosiddetta *Piccola Maestà* di Siena (*Madonna col Bambino, sei angeli e i santi Dorotea?, Caterina d'Alessandria, Nicola, Martino, Clemente papa e Gregorio papa*¹², fig. 2, tav. X), databile al 1342-1344¹³ (al 1340 per la Frugoni)¹⁴. A sinistra della Madonna in trono col bambino compare una santa colta in atteggiamento quasi identico a quella del *Polittico della Maddalena*, salvo che qui essa è rappresentata in posizione frontale e intenta a sostenere, con entrambe le mani, la veste colma di fiori (rose?) bianchi e rossi. Anche in questo caso ci troviamo di fronte a un'identificazione controversa (non per la Frugoni)¹⁵, sebbene la critica opti piuttosto per santa Dorotea, in virtù della posizione speculare a quella di santa Caterina d'Alessandria, entrambe giovani donne martirizzate a causa della loro fede¹⁶.

Appare comunque certo che quella di Ambrogio è una scelta iconografica priva di precedenti nella storia dell'arte medievale e quindi, a maggior ragione, non riscontrabile nell'arte gotica

1. Ambrogio Lorenzetti, *Polittico della Maddalena* (*Madonna col Bambino e i Santi Maria Maddalena e Marta*), Siena Pinacoteca Nazionale.





2. Ambrogio Lorenzetti, *Piccola Maestà* (Madonna col Bambino, sei angeli e i santi Dorotea?, Caterina d'Alessandria, Nicola, Martino, Clemente papa e Gregorio papa), Siena Pinacoteca Nazionale.

della città del Palio o nelle opere dei più noti artisti senesi precedenti e contemporanei, da Duccio di Buoninsegna a Simone Martini e al fratello Pietro¹⁷. Soltanto due miniature del XIV secolo, cronologicamente posteriori, presentano caratteristiche figurative molto simili alla santa della *Piccola Maestà* di Siena. La prima è reperibile nell'*Officium Beatae Mariae Virginis* (Ms. Lat. 842=alfa R.7.3), un manoscritto membranaceo conservato nella Biblioteca Estense di Modena, databile alla fine del XIV secolo (1390: data espressa a c.267r), che presenta la figura isolata e frontale di santa Dorotea (c. 244r) con fiori (rose?) bianchi e rossi

raccolti in grembo nella veste (fig. 3, tav. XI)¹⁸. La seconda compare nel codice membranaceo delle *Legendae Sanctorum*, composto di cinque parti riunite insieme e conservato presso la Biblioteca degli Intronati di Siena (K.VII.2, cc.181); nella quarta parte, contenente la vita di santa Elisabetta d'Ungheria – parte aggiunta al codice originario intorno alla metà del XIV secolo –, più precisamente a c. 171r è rappresentata la santa che sostiene con tutte e due le mani la veste ricolma di fiori dai colori vivacissimi: opera di pregevole fattura realizzata da Lippo di Vanni nel 1350 (fig. 4)¹⁹.

Per cercare di individuare le origini di queste

incertezze di identificazione è opportuno volgere brevemente l'attenzione alla fisionomia culturale del Lorenzetti, cercando di trarre utili indicazioni dalla scarsa documentazione pervenutaci, a iniziare dal testamento redatto dal pittore il 9 giugno 1348, nell'imminenza della morte. La mancanza di un notaio, dovuta molto probabilmente a motivi di urgenza – la morte imminente di tutta la famiglia a causa della peste – spinse l'artista a scrivere le proprie ultime volontà utilizzando la lingua volgare: ciò stesso, secondo la Frugoni, «conferma però anche la fama di straordinaria cultura di cui Ambrogio godeva presso i contemporanei e di cui si fece portavoce Lorenzo Ghiberti»²⁰. In effetti al Ghiberti si devono alcuni lusinghieri giudizi su Ambrogio Lorenzetti, da lui definito: «famosissimo e singularissimo maestro [...] nobilissimo compositore [...] perfettissimo maestro, huomo di grande ingegno. Fu nobilissimo disegnatore, fu molto perito nella teorica di detta arte [...] Maestro Simone [Martini] fu nobilissimo pittore e molto famoso. Tengono i pittori Sanesi fosse il migliore; a me pare molto migliore Ambrogio Lorenzetti et altrimenti dotto che nessuno degli altri»²¹. Un pittore, dunque, apprezzato per la sua grande cultura e l'originalità intellettuale, qualità non disgiunte dalle sue capacità artistiche²².

In seguito i giudizi ghibertiani «orientarono decisamente Giorgio Vasari, che compose una biografia di Ambrogio Lorenzetti già per l'edizione Torrentiniana delle sue *Vite* (1550), poi accresciuta nella successiva del 1568 (l'edizione Giuntina)»²³, non senza una serie di slittamenti semantici e alcune aggiunte che, in entrambe le edizioni vasariane, artocleranno meglio l'immagine dell'artista²⁴, pur nella permanenza di un tema essenziale come la lode per aver praticato le «lettere» nella «giovinanza» e per il costante intrattenersi «con lit[t]erati e studiosi». L'artista «dotto», «molto perito nella teorica dell'arte», «buono compositore» dei *Commentarii* di Ghiberti si sta trasformando nelle mani del Vasari in un virtuoso pittore-letterato, prodigo d'«invenzioni». Se ne esaltano dunque i «costumi molto lodevoli», propri di chi, «come di gran filosofo», aveva sempre l'animo disposto a contentarsi d'ogni cosa che il mondo gli dava. È questa una metafora che sarà sottoposta a sottile metamorfosi nel passaggio alla seconda edizione. L'affermazione più recisa della giuntina tiene così a battesimo l'immagine del «pittore-filosofo» che attraverserà i secoli²⁵.

Nonostante una tale traiettoria, il secolo XVII segnerà una stasi, se non un regresso, quanto alla



3. Santa Dorotea, *Officium Beatae Virginis*, Ms.Lat. 842=Alfa R.7.3, c. 244r, Modena, Biblioteca Estense.

4. Lippo Vanni, *Santa Elisabetta d'Ungheria*, ca. 1350, *Legendae Santorum* (K.VII. 2, cc. 181), c. 171r, Siena Biblioteca Comunale degli Intronati.



conoscenza e alla fama di Ambrogio Lorenzetti²⁶, almeno sino all'avanzato XVIII secolo, quando riprenderà vigore l'interesse per la sua vita e le sue opere, segnando nuovamente il passo fra Otto e Novecento, in epoca d'imperante idealismo. La fama delle qualità culturali di Ambrogio, divulgata dal Ghiberti, travalicherà dunque i secoli trovando un acceso sostenitore novecentesco in George Rowley, che alla definizione di «pensatore», titolo dell'omonimo saggio del 1927²⁷ e all'evocazione dell'entusiasmo intellettuale e della potenza delle concezioni del Lorenzetti, aggiungerà l'ulteriore qualificazione di «poeta», conseguente all'attribuzione al pittore senese dei versi che accompagnano il ciclo figurativo del *Buono e del Cattivo Governo* nel Palazzo comunale di Siena²⁸.

I più recenti contributi, scritti in occasione della mostra senese, hanno confermato questa lettura intellettualistica dell'arte del Lorenzetti, soprattutto in relazione alla trasposizione pittorica delle coeve idee sulla metafisica della luce, attinte dall'artista mediante la frequentazione della letteratura, con sant'Agostino e la Patristica a occupare le prime posizioni²⁹.

A queste considerazioni di carattere generale, non sorprendenti se riferite ai lavori di arte sacra, si aggiunge la rimarchevole presenza di una puntuale ricezione dantesca, che il Lorenzetti poteva esemplare, sin dai suoi esordi artistici, sulle iscrizioni in volgare della celebre *Maestà* di Simone Martini (1315-1321), redatte «in terzine di endecasillabi rimati ABA BCB C, secondo il modello della *Commedia*, e [che] presentano più di un richiamo diretto a tutte e tre le cantiche, *Paradiso* compreso»³⁰, costituendo al contempo «la più antica emulazione» del poema di Dante³¹. Nonostante i versi consonanti con il *Paradiso* siano stati aggiunti nel gradino del trono della Vergine soltanto nel 1321, è stata scartata l'ipotesi che Simone potesse avere attinto direttamente al testo dantesco in data così alta, a favore di «una qualche responsabilità [...] di Cino da Pistoia, giunto da Camerino – contemporaneamente ai professori emigrati da Bologna – entro il settembre di quell'anno a Siena, dove insegnò fino al 1326» o di altro lettore dello Studio senese³².

Ora, echi danteschi sono stati evidenziati nell'affresco di *Maria Regina in trono con Angeli, santi, La Misericordia, la Carità ed Eva* (1334-1336), realizzato nella lunetta di nord-est della Cappella di San Galgano a Montesiepi di Chiusdino (SI), che riprende dal Martini l'idea dell'iscrizione ai piedi della Vergine (nella forma pittorica di un cartiglio dispiegato da

Eva), ma dove il Lorenzetti «arricchisce notevolmente la figurazione ponendo la progenitrice ai piedi dello scranno su cui poggia il trono della Vergine» (fig. 5)³³. L'«asse semantico 'Maria-Eva', esplicito dal cartiglio, può trovare nei primi versi del XXXII canto del *Paradiso* [...] una base testuale per l'ideazione di tale immagine, riferita alle riflessioni sul peccato di Eva e la redenzione tramite Maria»³⁴. Così il *Furor* raffigurato nell'*Allegoria del Mal Governo*, dipinta nella sala dei Nove del Palazzo Pubblico di Siena (1338-1339) è rappresentato «come una bestiacca che ha ricordato il Minotauro del XII canto dell'*Inferno* dantesco»³⁵.

Ad analoga conclusione è giunto l'esame del retroterra culturale della *Maestà* di Massa Marittima (*Madonna col Bambino in trono con Virtù teologali, angeli musicanti, santi e profeti*³⁶), databile al 1335-1337, per la quale sono stati proposti i «versi [121-129] del canto XXIX del *Purgatorio* dantesco [che] corrispondono nella composizione e nelle figure cromatiche delle tre figure danzanti alla rappresentazione delle tre Virtù teologali di Ambrogio Lorenzetti»³⁷.

Questo e alcuni altri passi della *Commedia* sono offerti al lettore per sottolineare il rispetto della fonte dantesca e la complementarietà tra il dipinto di Ambrogio e la fonte letteraria nella rappresentazione figurativa e spaziale delle Virtù e della Madonna col Bambino³⁸. Inoltre, dall'osservazione dei tre angeli musicanti collocati alla destra del dipinto è stata ipotizzata la ricezione in pittura della nuova tecnica musicale polifonica, teorizzata nell'*Ars nova* di Philippe de Vitry (1322), ma sviluppatasi a partire dall'ultimo decennio del Duecento, con echi rintracciabili nel *Convivio* (Cv II, XIII, 24) e nella *Commedia* (Pd XIV, 118-120)³⁹, passi nei quali «il poeta [Dante] dimostra che la visione scolastica della musica è stata sviluppata in una nuova formula del contrappunto, della melodia e del metro che lascia spazio alla sensibilità come veicolo dell'elevazione dell'animo»⁴⁰. Altrettanto può dirsi per «una delle poche opere datate di Ambrogio, la celebre pala di San Crescenzo con la *Purificazione della Vergine* [...] datata 1342, un tempo nella Cattedrale di Siena e oggi conservata alle Gallerie degli Uffizi»⁴¹, dove il debito culturale è ricondotto, per la mirabile rappresentazione della luce metafisica e della luminosità 'divampante' dei serafini – assieme ad altre suggestioni non dantesche – anche alla terzina di Pd XI, 37-39»⁴².

Ciò detto non ci si potrà stupire se, tornando alla *Piccola Maestà* di Siena, anche in quest'opera sia stata rilevata l'esistenza di legami con



5. Ambrogio Lorenzetti, *Maria Regina in trono con angeli, santi, la Misericordia, la Carità ed Eva*, Monteseipi, Cappella di San Galgano, lunetta di nord-est.

passi del *Convivio* (*Cv* I, III,7-8) nei quali Dante affronta i temi della trasparenza e della dicotomia fra *lumen spiritualis* e *lumen corporalis* nell'ottica di un «tentativo di un'ascesi mistica dell'anima non più attraverso la teologia, bensì per mezzo della filosofia»⁴³; brani che, in relazione a questo capolavoro nel quale il Lorenzetti «raffigurò il *lumen spiritualis* come fondo oro che dissolve la sostanza dei corpi»⁴⁴, divengono una pietra di paragone per «tracciare un'analisi dell'origine della concezione di uno spazio metafisico talmente sublime ed elevato da essere pura luce, in cui i corpi sono trasparenti»⁴⁵. Poiché «Dante fu il primo, seguendo la tradizione aristotelica, a definire chiaramente il rapporto fra luce e corpi celesti», tale «riflessione [di *Cv* III, VII, 4] è stata con ogni probabilità molto rilevante per un pittore come Ambrogio, così sensibile ai fenomeni luminosi da farne uno strumento di innovazione figurativa»⁴⁶.

Dove e quando Ambrogio entrò in contatto con le opere di Dante, soprattutto con la *Commedia*, non è dato sapere a causa dell'esigua documentazione giunta sino a noi; né è dato sapere se si trattò di un accesso diretto o mediato da

qualche *litteratus*, il cui intervento dovette essere particolarmente necessario nell'indottrinamento di Ambrogio sui passi del *Convivio* di più immediato interesse per la pittura. Quel che sappiamo, grazie ai pochi dati documentali e alle informazioni ricavabili dalle opere, è che egli iniziò la propria formazione artistica e culturale muovendosi fra Siena e Firenze, dove nel 1320 si iscrisse, come aveva fatto Dante nel 1295⁴⁷, all'Arte dei medici e speziali⁴⁸. L'anno prima (1319) Ambrogio aveva dipinto per la chiesa di San Michele Arcangelo di Vico l'Abate (FI) una *Madonna col Bambino in trono*⁴⁹ e nel 1332 sarà la volta del *Trittico della chiesa di San Procolo* a Firenze (*Madonna col Bambino e i santi Nicola e Procolo, nelle cuspidi San Giovanni Evangelista, Redentore benedicente, San Giovanni Battista*)⁵⁰.

Data questa lunga premessa, nella quale si è cercato di evidenziare il rapporto fra arte e letteratura dantesca in alcune delle opere di Ambrogio, ancora al poeta fiorentino sarà necessario far riferimento per proporre una nuova identificazione della figura femminile indicata come Marta o Dorotea, onde cercare di superare le incertezze attributive sin qui riscontrate.

L'iconografia della santa portatrice di fiori, collocata sulla destra nel *Polittico della Maddalena* e sulla sinistra nella *Piccola Maestà* di Siena, è stata quasi certamente ripresa dal Lorenzetti sulla scia di Matelda, personaggio del Paradiso Terrestre di non pacifica identificazione, alla quale fanno riferimento diversi passi del Purgatorio (*Pg.* XXVIII 40 ss.; XXIX 1-15, 61; XXXI 92 ss.; XXXII 28, 82 ss.; XXXIII 119 ss.). Si tratta della donna osservata da Dante mentre 'soletta' va cantando e raccogliendo fiori in prossimità del fiume Lete, che sosterrà due importanti ruoli nei confronti del poeta e nell'economia del racconto: un primo di carattere magistrale, un secondo di natura sacerdotale all'interno del complesso cerimoniale liturgico del Paradiso Terrestre. La sua identificazione, affidata a tali dati e ad altri pochi elementi strutturali, è resa difficile dall'assenza di quei tratti emblematici che favoriscono il riconoscimento di altri personaggi del poema. Su questo punto, i più antichi commentatori (Jacopo della Lana, Pietro Alighieri, l'Anonimo Fiorentino e Benvenuto da Imola), fatte salve le dovute eccezioni (Lia per l'Ottimo e per Giovanni da Serravalle) erano concordi nel riconoscere la famosa contessa Matilde di Canossa (1046-1115), grande sostenitrice della Chiesa durante la lotta per le investiture⁵¹.

La lunga e giusta attenzione della critica e della filologia dantesche, tesa a suggerire una plausibile identificazione, forse del tutto impossibile⁵², di questo personaggio così fortemente caratterizzato, nella figura e nei gesti, da una *dulcedo* di derivazione stilnovistica⁵³, esula però dagli scopi di un lavoro come questo, nel quale assumono invece particolare rilevanza i versi descrittivi dell'ambiente e delle azioni compiute inizialmente dalla donna⁵⁴. Nella visione dantesca, collocata sullo sfondo di un'eterna primavera («Coi piè ristetti e con li occhi passai/ di là dal fiumicello, per mirare/ la gran variazion de' freschi mai», vv. 34-36), Matelda appare agli occhi del poeta («e là m'apparve, sì com'elli appare/ subitamente cosa che disvia/ per maraviglia tutto altro pensare», vv. 37-39), come figura isolata, china e intenta, con grazia ed armonia, a cogliere cantando i fiori di cui era dipinto tutto il tratto di terreno da lei percorso («una donna soletta che si gia/ e cantando e scegliendo fior da fiore/ ond'era pinta tutta la sua via», vv. 40-42). Richiamata dalle parole di Dante, la donna si rialza in posizione eretta, volgendo il volto delicato e lo sguardo – al medesimo tempo verecondo, luminoso e ridente – verso il poeta, così come il mazzo appena raccolto, seguendo a passare fra le dita, mescolandoli, i fiori di diverso colo-

re che quel terreno elevato (in quanto collocato sulla cima della montagna del Purgatorio) produceva senza bisogno di semina («volsesi in su i vermigli e in su i gialli/ fioretti verso me, non altrimenti/ che vergine che gli occhi onesti avalli / Tosto che fu là dove l'erbe sono/ bagnate già da l'onde del bel fiume,/ di levar gli occhi suoi mi fece dono./ Non credo che splendesse tanto lume/ sotto le ciglia a Venere, trafitta/ dal figlio fuor di tutto suo costume./ Ella ridea da l'altra riva dritta,/ trattando più color con le sue mani,/ che l'alta terra senza seme gitta», vv. 55-69).

Sappiamo – è lo stesso Dante a segnalarlo rispettivamente in *Pg.* XXVIII, 49-51 e 80-81 – che quest'immagine di donna gioiosa, che procede cantando e raccogliendo fiori quasi a passo di danza, deriva da suggestioni tratte dalle *Metamorfosi* di Ovidio (V, 388-399) e da un salmo biblico, il 92 (*Bonum est confiteri Domino*)⁵⁵. Ebbene, mentre la fonte sacra rende ragione della felicità di Matelda e dunque del suo incedere cantando, quasi a passo di danza, è Ovidio a fissarne gestualità e scenografia con un passo del mito di Proserpina: «Una selva inghirlanda quell'acque e ne cinge/ tutte le parti dintorno né lasciavi mai penetrare/ col suo velario di fronde i caldissimi raggi del sole./ L'ombra dà il fresco, dà l'umida terra bei fiori diversi:/ ivi perpetua la primavera fiorisce. Nel bosco/ mentre scherzava Proserpina, gigli cogliendo e viole,/ con fanciullesca passione e colmavane grembo e canestri/ e gareggiava con l'altre compagne a trascinare fiori,/ Dite la vede e, vedendola, infiamma d'amore e la ruba./ Tanto fu rapido amore! Proserpina chiama sgomenta/ con voce mesta la madre e le amiche, e più spesso la madre,/ e, poiché aveva squarciato dell'orlo dell'abito un lembo,/ giù dalla tunica rotta le caddero i fiori raccolti»⁵⁶. Il passo di Ovidio presenta una quasi totale corrispondenza con quanto trasposto in pittura dal Lorenzetti: dall'ambientazione naturalistica da eterna primavera alla cernita dei fiori riposti in un cesta e, utilizzando un lembo della tunica, in grembo. Neppure il canestro manca nell'opera del pittore senese perché, se è vero che nel *Polittico della Maddalena* e nella *Piccola Maestà* di Siena i fiori sono collocati esclusivamente in grembo, entro una piega della veste, nell'affresco della *Maestà* realizzato fra il 1334 e il 1336 nella lunetta interna all'Oratorio di San Galgano a Montesiepi compare proprio questo tipo di contenitore (fig. 6, tav. XII): qui è l'immagine della *Misericordia* a sostenere, con la mano destra, un cesto di vimini (o di paglia), donde sono tratti i fiori offerti alla Vergine con la mano sinistra (e

non «un mazzo di fiori e frutta» come vorrebbe la Frugoni, perché di frutta non v'è traccia)⁵⁷.

L'ipotesi che la figurazione della *Misericordia* sia stata suggerita al Lorenzetti dalla personificazione della *Caritas* giottesca della Cappella Scrovegni di Padova, che sostiene con la mano destra una coppa di ceramica colma di fiori e frutta⁵⁸, rafforza la nostra ipotesi, avendo Ambrogio accuratamente tolto ogni traccia di frutta e sostituita la coppa con una borsa (in ossequio al mito ovidiano), limitandosi a recepire, non pedissequamente, la postura dell'antecedente giottesco.

È possibile che il pittore senese abbia potuto attingere direttamente alla narrazione di Ovidio, il cui influsso si perpetua potente per tutto il Medioevo, periodo nel quale viene considerato il poeta latino più famoso dopo Virgilio; accesso favorito senz'altro dalla concatenazione favorevole fra mobilità di Ambrogio in ambito toscano e relativa diffusione del testo delle *Metamorfosi*. Ma è più realistico supporre che la lingua latina abbia costituito un intralcio a una lettura personale e integrale del testo ovidiano, a meno di ricorrere all'ausilio di un *magister*; la redazione del testamento in volgare a dispetto dell'usanza notarile – non essendo accettabile la spiegazione che imputa alla morte imminente la scelta di una lingua rispetto ad un'altra per un testo dal contenuto piuttosto elementare – costituisce un ostacolo alla qualificazione del Lorenzetti come *litteratus*. Risulta dunque più economico ipotizzare che egli abbia avuto accesso al mito di Proserpina grazie alla mediazione di Dante – autore ampiamente presente nelle opere del Lorenzetti, come si è detto – sia attraverso la lettura diretta dei passi purgatoriali di Matelda sia, soprattutto, grazie alle glosse redatte dai primi commentatori della *Commedia*⁵⁹, e che sia stato coadiuvato da un dotto per il successivo studio, parziale o integrale, delle *Metamorfosi*.

L'istante reinterpretato da Ambrogio sulla tavola del *Polittico della Maddalena* presenta ai nostri occhi una santa Matelda che ha appena tratto, o non ha ancora riposto in grembo il mazzolino di fiori offerto con la mano destra; essa è presentata però con quel sottile velo d'inquietudine malinconica che è particolarmente confacente a una tavola collocata in origine in posizione mediana fra un *Cristo crocifisso* (perduto, collocato in posizione sovrastante) e il *Compianto sul corpo di Cristo morto* (in basso). Creata con tocchi magistrali, dotata di particolari delicatissimi, santa Matelda vive nella castità del suo penseroso ritratto muliebre, nel quale il pittore ha inteso rivivere artisticamente quell'es-



6. Ambrogio Lorenzetti, *La Misericordia e Eva*, particolare dell'affresco con *Maria Regina in trono con angeli, santi, la Misericordia, la Carità ed Eva*, Montesièpi, Cappella di San Galgano, lunetta di nord-est.

senza paradisiaca dell'Eden, e quasi il rimpianto del paradiso perduto, così mirabilmente proposti da Dante Alighieri nei canti finali del *Purgatorio*.

Quanto alla *Piccola Maestà* di Siena, santa Matelda accompagna il gruppo di angeli e santi che coronano il trono della Vergine, in posizione intermedia fra le creature angeliche poste a livello superiore, e le figure maschili poste al livello inferiore (santi Martino e Nicola, papi Clemente e Gregorio)⁶⁰ ed è colta in un atteggiamento che potremmo definire di poco precedente all'immagine offerta nel *Polittico della Maddalena*: in questo caso, infatti, i fiori raccolti e da offrire alla Vergine appaiono tutti riposti nella piega della veste, sorretta da entrambe le mani. A quest'interpretazione figurativa non è di ostacolo la presenza di una vistosa corona sulla testa della santa, accessorio che il Lorenzetti può aver dipinto sulla scia dei primi commentatori danteschi che non ebbero dubbi nell'identificare Matelda con la contessa Matilde di Canossa. A quest'ultima appartiene infatti per diritto dinastico quella corona comitale che il miniaturista del manoscritto degli *Acta Comitissae Mathildis* di Doninzone – databile nella prima metà del Trecento e conservato presso la Biblioteca Panizzi di Reg-



7. *Acta Comitissa Mathildis*, Mss. Turri E52, c. 5r, Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi.

gio Emilia (Mss. Turri E52) – ebbe cura di evidenziare nella prima immagine del testo (c. 5r), nella quale Matilde in trono riceve dalle mani di Doninzzone il poema stesso (fig. 7): manoscritto che è una copia diretta dell'originale conservato presso la Biblioteca Vaticana (Vat. Lat. 4922) e che presenta a c. 7v la stessa scena, di migliore fattura, ma dove Matilde è priva della corona comitale.

Ci troviamo allora di fronte ad un complesso fenomeno di sincretismo iconografico che non coinvolge soltanto la tradizione figurativa di sante come Marta, Dorotea ed Elisabetta d'Ungheria ma anche quella di una feudataria laica come Matilde di Canossa, quest'ultima chiamata in causa dal mito di Matelda/Proserpina proposto dalla straordinaria visionarietà di Dante Alighieri. L'arricchimento di questo magmatico caso di sincretismo iconografico è dovuto ad Ambrogio Lorenzetti, cui è stata riconosciuta la «qualità di finissimo intellettuale [che gli garantisce] la forza creativa per interpretare le idee di poeti, giuristi e diplomatici trasferendole dal testo all'immagine»⁶¹; forza creativa che gli garantisce «una pratica sensazionale per i primi decenni del Trecento, con la quale l'artista

formula una nuova iconografia a partire da temi noti a quel tempo»⁶².

Ambrogio non era nuovo a proporre innovazioni ardite, talvolta non accettate dai committenti, come nel caso degli affreschi della Cappella di San Galgano a Montesiepi, «a tal punto fuori dai canoni della comune iconografia sacra del tempo che i committenti pretesero delle sostanziali modifiche dopo la loro conclusione»⁶³.

Sulla scorta di quanto è stato detto – ma senza voler proporre soluzioni certe e definitive, bensì suggerire un ulteriore indirizzo di ricerca – non appare del tutto peregrina la presenza di puntuali tratti iconografici appartenenti a santa Matelda nel *Polittico della Maddalena* e nella *Piccola Maestà di Siena*, una santa 'anomala' perché non canonicamente riconosciuta dall'autorità ecclesiastica, i cui connotati furono desunti oltre ogni ragionevole dubbio dalla lettura del *Purgatorio* dantesco e dei suoi primi commentatori. Essa costituisce il punto di arrivo di una complessa stratigrafia iconografica, ulteriore prova dell'abilità inventiva di Ambrogio Lorenzetti e del suo straordinario coraggio nell'allontanarsi dalla prassi figurativa dei suoi tempi.

Carlo Raggi
Bolano (SP)
simoenta@gmail.com

NOTE

1. A. Bagnoli *et al.*, *Ambrogio Lorenzetti*, catalogo della mostra (Siena 2017-2018), Milano, 2017. Desidero ringraziare vivamente Antonio Pinelli per i preziosi suggerimenti ricevuti in sede di stesura; ovviamente egli non è in alcun modo corresponsabile della tesi qui sostenuta.

2. Ivi, p. 322.

3. E. Zappasodi, *Ambrogio Lorenzetti 'uomo di grande ingegno': un polittico fuori canone e due tavole dimenticate*, in «Nuovi Studi», 19, 2013, pp. 5-22.

4. M.M. Mascolo, *Il Polittico della Maddalena*, in Bagnoli *et al.*, *Ambrogio Lorenzetti*, cit., pp. 322-333.

5. C. Frugoni, *Le Madonne*, in Ead., *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, Firenze, 2010, pp. 125-133.

6. Mascolo, *Il Polittico della Maddalena*, cit., p. 322.

7. Frugoni, *Le Madonne*, cit., p. 127.

8. Cfr. voce *Marta di Betania, Santa*, in *Bibliotheca sanctorum*, VIII, Roma, 1967, pp. 1203-1218.

9. Cfr. voce *Dorotea e Teofilo, santi, martiri di Cesarea in Cappadocia*, in *Bibliotheca sanctorum*, IV, cit., pp. 819-826.

10. Cfr. Frugoni, *Le Madonne*, cit., p. 128.

11. Cfr. Mascolo, *Il Polittico della Maddalena*, cit., p. 324.
12. Tempera e oro su tavola, cm 50,4x33,9, Siena, Pinacoteca Nazionale.
13. G. Lullo, *Il trittico della 'Piccola Maestà'*, in Bagnoli et al., *Ambrogio Lorenzetti*, cit., p. 338.
14. Frugoni, *Le Maestà*, in Ead., *Pietro e Ambrogio...*, cit., p. 161.
15. *Ibidem*.
16. Cfr. Lullo, *Il trittico della 'Piccola Maestà'*, cit., p. 342.
17. Cfr. A. Monciatti, *Pietro Lorenzetti*, in Frugoni, *Pietro e Ambrogio...*, cit., pp. 13-118; Duccio. *Alle origini della pittura senese*, catalogo della mostra (Siena 2003-2004), Milano, 2003; M. Pierini, *Simone Martini*, Milano, 2000; Id., *Arte a Siena*, Firenze, 2001; *Il gotico a Siena. Miniature pittureoreficerie oggetti d'arte*, catalogo della mostra (Siena 1982), Firenze, 1982; G. Contini et al., *Simone Martini*, Milano, 2004.
18. *Bibliotheca sanctorum*, IV, cit., p. 825.
19. G. Chelazzi Dini, *Legendae Sanctorum*, in *Il gotico a Siena...*, cit., pp. 163-165.
20. Frugoni, *Alcune notizie biografiche*, in Ead., *Pietro e Ambrogio...*, cit., p. 122.
21. L. Ghiberti, *Commentarii*, in L. Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, IV, Prato, 1823², pp. 213-215.
22. Cfr. Frugoni, *Alcune notizie biografiche*, cit., p. 122.
23. R. Bartalini, *La fama di Ambrogio Lorenzetti*, in Bagnoli et al., *Ambrogio Lorenzetti*, cit., p. 21.
24. Cfr. ivi, pp. 21-22.
25. Cfr. ivi, p. 22.
26. Cfr. ivi, pp. 22-23.
27. G. Rowley, *Ambrogio Lorenzetti. Il pensatore*, in «La Balzana. Rassegna d'arte senese e del costume», I, 1927, pp. 211-220.
28. Cfr. Bartalini, *La fama di Ambrogio Lorenzetti*, cit., p. 32.
29. M. Seidel, S. Calamai, *La metafisica della luce. Ambrogio Lorenzetti come iconografo*, in Bagnoli et al., *Ambrogio Lorenzetti*, cit., p. 37.
30. Pierini, *Simone Martini*, cit., p. 66.
31. M.M. Donato, *Il pittore del Buon Governo: le opere politiche di Ambrogio in Palazzo Pubblico*, in Frugoni, *Pietro e Ambrogio...*, cit., p. 206. Per Contini l'autore delle iscrizioni sarebbe «qualcuno che nell'applicazione didascalica somiglia parecchio a Francesco da Barberino»: Contini et al., *Simone Martini*, cit., p. 8.
32. Pierini, *Simone Martini*, cit., p. 67.
33. M. Seidel, S. Calamai, *Il ciclo di affreschi di San Galgano a Montesiepi*, in Bagnoli et al., *Ambrogio Lorenzetti*, cit., p. 203.
34. Ivi, p. 204.
35. M. Mascolo, A. Caffio, *Al servizio dei Nove: Ambrogio Lorenzetti 'pittore civico'*, in Bagnoli et al., *Ambrogio Lorenzetti*, cit., p. 408.
36. Cm 161x206,5 il pannello centrale; cm 147,1x206,5 i pannelli laterali, Massa Marittima, Museo d'Arte Sacra.
37. Seidel, Calamai, *La metafisica della luce...*, cit., p. 45.
- Della stessa opinione la Frugoni, che suggerisce piuttosto il passo dell'apparizione di Beatrice di Pg XXX, 28-38: cfr. Frugoni, *Le Maestà*, cit., p. 157.
38. Seidel, Calamai, *La metafisica della luce...*, cit., pp. 46-47.
39. Cfr. M. Seidel, S. Calamai, *La Maestà di Massa Marittima*, in Bagnoli et al., *Ambrogio Lorenzetti*, cit., p. 254.
40. *Ibidem*.
41. Seidel, Calamai, *La metafisica della luce...*, cit., p. 39. Il dipinto, una delle poche opere datate di Ambrogio Lorenzetti, realizzato in tempera su tavola (cm 257x168), non compare nella mostra senese perché inserito nella lista dei capolavori inamovibili della Galleria degli Uffizi.
42. Ivi, p. 41.
43. Ivi, p. 67.
44. *Ibidem*.
45. *Ibidem*.
46. Ivi, p. 68.
47. Cfr. G. Inglese, *Vita di Dante. Una biografia possibile*, Roma, 2015, pp. 61-61, 175.
48. ASFi, *Arte dei medici e speziali* 8, cc. 73r, 74v; ivi, *Arte dei medici e speziali* 7, cc. 3r, 5r.
49. Tempera e oro su tavola, cm 148,5x78, San Casciano in Val di Pesa, Museo di Arte Sacra 'Giuliano Ghelli'.
50. Tempera e oro su tavola, cm 169,5x56,4 il pannello centrale; cm 146,5x41,4 i pannelli laterali, Firenze, Galleria degli Uffizi.
51. Identificazione recentemente sostenuta da C. Villa, *La protervia di Beatrice. Studi per la biblioteca di Dante*, Firenze, 2009, pp. 133-161.
52. Così la Chiavacci Leonardi in Dante Alighieri, *Purgatorio*, Milano, 2016, p. 824.
53. Cfr. M. Santagata, *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, Bologna, 2011, p. 268.
54. Pg, XXVIII, vv. 34-69. Edizione di riferimento per il testo è Dante Alighieri, *Purgatorio*, Milano, 2008¹².
55. Cfr. *Bibliorum sacrorum nova vulgata editio*, Città del Vaticano, 1986.
56. P. Ovidio Nasone, *Le Metamorfosi*, Zanichelli, 1968, p. 215.
57. Frugoni, *Le Maestà*, cit., pp. 152-153. Più correttamente Seidel e Calamai individuano «un delicato mazzolino di fiori estratto dalla borsa di paglia»: Seidel, Calamai, *Il ciclo di affreschi...*, cit., p. 202.
58. Ivi, pp. 205-206.
59. Non avrebbe presentato alcun problema per Ambrogio la lettura della glossa in volgare di Jacopo della Lana; non altrettanto può dirsi per quella in latino, con citazione ovidiana, del *Comentum super poema Comedie Dantis* di Pietro Alighieri, che tuttavia, per la sua breve estensione, poteva non costituire un ostacolo insormontabile.
60. Cfr. Frugoni, *Le Maestà*, cit., p. 161.
61. Seidel, Calamai, *La metafisica della luce...*, cit., p. 60.
62. Ivi, pp. 60-61. Si tratta dell'«innovativa iconografia della Vergine, che terrorizzata si aggrappa cadendo alla colonna [e che] procede dall'idea di raffigurare l'arcangelo con la palma, desunta da Ambrogio dall'Annuncio

Materiali

della morte a Maria della Maestà di Duccio di Buoninsegna»: Seidel, Calamai, *Il ciclo di affreschi...*, cit., p. 216. Sull'interpretazione simbolica della palma come preannuncio di martirio, nell'Alighieri e nel Lorenzetti, cfr. *ibidem* e la voce *Palma* in *Enciclopedia Dantesca*, IV, Roma, 1973.

63. Cfr. A. Bagnoli, R. Bartalini, M. Seidel, *Famosissimo et singularissimo maestro*, in Bagnoli et al., *Ambrogio Lorenzetti*, cit., p. 16. «La capacità dell'artista di dare vita a raffigurazioni peculiari, in grado di creare degli scarti rispetto alle consuete iconografie» è ribadita da Mascolo, Caffio, *Al servizio dei Nove...*, cit., p. 404.