

PIETRO DI FRANCESCO ORIOLI

(Siena, 1458-1496)

Adorazione dei pastori

tempera su tavola, cm 66,5 x 49,5

PROVENIENZA

Kinnaird Collection, Scotland (Kinnaird Castle, Perthshire), dal 1807 fino al 1996; Londra, Hazlitt Gooden Fox, dal 1996 al 2006

BIBLIOGRAFIA

Laurence Kanter, in *Painting in Renaissance Siena 1420-1450*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, December 20, 1988 – March 19, 1989), a cura di K. Christiansen, L. B. Kanter, C. B. Strehlke, New York, 1988, n. 73, pp. 337-339 (ed. ital., Milano, 1989, pp. 351-353); Alessandro Angelini, in *Dal Trecento al Seicento. Le arti a paragone*, catalogo della mostra, a cura di G. Romano, *Antichi maestri pittori*, Torino, 1991, pp. 86-89; Maria Cristina Terzaghi, in “...*ma l'arte è un viaggio*”, catalogo a cura di A. Comellato, A. Fiz, M. Voena, Milano, 2001, pp. 90-91; A. Angelini, in *Da Ambrogio Lorenzetti a Sandro Botticelli*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria Moretti), a cura di F. Moretti, Firenze, 2003.

MOSTRE

Painting in Renaissance Siena 1420-1450, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1988-1989

Il pittore ha restituito in modo assai fedele il passo del *Vangelo* di Luca (2,8-20) relativo alla natività di Gesù:

Et pastores erant in regione eadem vigilantes, et custodientes vigiliis noctis super gregem suum. Et ecce angelus Domini stetit juxta illos, et claritas Dei circumfulsit illos, et timuerunt timore magno. Et dixit illis angelus: «Nolite timere: ecce enim evangelizo vobis gaudium magnum, quod erit omni populo: quia natus est vobis hodie Salvator, qui est Christus Dominus, in civitate David. Et hoc vobis signum: invenietis infantem pannis involutum, et positum in praeseptio». Et subito facta est cum angelo multitudo militiæ cælestis laudantium Deum, et dicentium:

«Gloria in altissimis Deo,
et in terra pax hominibus bonæ voluntatis».

Et factum est, ut discesserunt ab eis angeli in cælum: pastores loquebantur ad invicem: «Transemus usque Bethlehem, et videamus hoc verbum, quod factum est, quod Dominus ostendit nobis». Et venerunt festinantes: et invenerunt Mariam, et Joseph, et infantem positum in praeseptio. Videntes autem cognoverunt de verbo, quod dictum erat illis de puero hoc. Et omnes qui audierunt, mirati sunt: et de his quæ dicta erant a pastoribus ad ipsos. Maria autem conservabat



omnia verba hæc, conferens in corde suo. Et reversi sunt pastores glorificantes et laudantes Deum in omnibus quæ audierant et viderant, sicut dictum est ad illos¹.

La narrazione prende avvio nell'angolo superiore destro della tavola dove, sulla sommità di un aspro monticello, fra le vestigia di un edificio classico — attorno al quale pascolano le pecore — contraddistinto da un arcone d'ingresso sostenuto da colonne accoppiate poggianti su alto zoccolo, assistiamo al momento dell'annuncio, da parte dell'angelo, a due attoniti pastori. Percorso il sentiero discendente in un'ansa lungo il terreno declive, i due giovani, mostrati *in itinere* in sequenze temporali successive, hanno guadagnato il primo piano e appaiono ora in atto di adorazione, parzialmente ritagliati sui margini del dipinto; uno, le braccia conserte in segno di accorata devozione, accanto alla figura genuflessa di san Giuseppe (di spalle), l'altro, le braccia e le mani divaricate in atto di meraviglia, dietro la Vergine inginocchiata e orante di fronte al nudo ed energico Bambino, perno della composizione. Questi sembra guizzare fuori, gettando uno sguardo intenso, ricambiato, verso la madre, dalla culla improvvisata, costituita dall'incavo del basto tolto dall'asinello, rovesciato a terra e imbottito di fieno. La pietra confitta nel terreno, esattamente al centro del bordo inferiore e sotto la figura di Gesù Bambino, sembra ribadire il senso di gravità corporea del Verbo incarnato. La scena è ambientata sotto il tetto di paglia, solo suggerito e sapientemente scorciato sul bordo superiore, sostenuto da sottili pertiche (se ne intravedono solo tre), della capanna che pare fuoriuscire dallo spazio pittorico e garantire, in una sorta di coinvolgimento virtuale, la partecipazione dell'osservatore, emotivamente accolto «in præsepio». Dietro la Vergine l'asinello mangia passivamente del fieno da una cesta di vimini, mentre il bue dal manto marrone rossiccio, accovacciato oltre la figura di san Giuseppe, sembra abbracciare il Bambino con la zampa anteriore estesa. Anche la disposizione delle corna del bue, come la 'v' creata dalle orecchie dell'asinello, contribuiscono a ribadire la dinamica delle linee compositive del dipinto. Così l'occhio dell'osservatore, dopo aver indugiato sul culmine della piramide visiva, cui corrisponde, di fatto, la scena principale, corre lungo la bianca strada che, sul lato sinistro, conduce alle mura di Betlemme, verso la quale si dirigono due personaggi a cavallo, forse i medesimi pastori, a diffondere la lieta novella. Oltre il profilo di Betlemme la vista può perdersi sullo sfondo, in lontananza, nel chiarore vapo-roso di brume del lucente paesaggio lacustre e paludoso delimitato

NOTE

¹ «C'erano in quella regione alcuni pastori che vegliavano di notte facendo la guardia al loro gregge. Un angelo del Signore si presentò davanti a loro e la gloria del Signore li avvolse di luce. Essi furono presi da grande spavento, ma l'angelo disse loro: "Non temete, ecco vi annunzio una grande gioia, che sarà di tutto il popolo: oggi vi è nato nella città di Davide un salvatore, che è il Cristo Signore. Questo per voi il segno: troverete un bambino avvolto in fasce, che giace in una mangiatoia". E subito apparve con l'angelo una moltitudine dell'esercito celeste che lodava Dio e diceva:

"Gloria a Dio nel più alto dei cieli e pace in terra agli uomini che egli ama".

Appena gli angeli si furono allontanati per tornare al cielo, i pastori dicevano fra loro: "Andiamo fino a Betlemme, vediamo questo avvenimento che il Signore ci ha fatto conoscere". Andarono dunque senz'indugio e trovarono Maria e Giuseppe e il bambino, che giaceva nella mangiatoia. E dopo averlo visto, riferirono ciò che del bambino era stato detto loro. Tutti quelli che udirono, si stupirono delle cose che i pastori dicevano. Maria, da parte sua, serbava tutte queste cose meditandole nel suo cuore.

I pastori poi se ne tornarono, glorificando e lodando Dio per tutto quello che avevano udito e visto, com'era stato detto loro».



da vari rilievi collinari e montuosi, inatteso esempio, si direbbe, di precoce prospettiva aerea.

È ignota la provenienza del piccolo dipinto, che per la raffinata fattura e per il felice tono narrativo sembra accostabile a una grande pagina miniata. È ipotizzabile fosse destinato a una committenza privata e forse a un edificio religioso di ridotte dimensioni. L'intatta tavola di supporto in legno di pioppo ha garantito nel tempo stabilità alla superficie pittorica che sfuma, in alcuni tratti dei bordi, in origine nascosti dal legno della carpenteria, nella preparazione in gesso². Non si è purtroppo conservata la cornice, verosimilmente di foggia classicheggiante, entro la quale il dipinto doveva essere incastonato. Attestato fino dal 1807 nella collezione scozzese di Charles, 8th Lord Kinnaird e conservato a lungo presso Kinnaird Castle, nel Perthshire, fu reso noto solo nel 1988, quando fu esposto alla mostra sulla pittura senese del Rinascimento, allestita al Metropolitan Museum of Art di New York³. Si tratta senza dubbio di un precoce esempio, estremamente significativo, nell'ambito del collezionismo di pittori italiani del quattordicesimo-quindicesimo secolo in Gran Bretagna e, più in generale, nella storia del gusto per i primitivi italiani che tanto si svilupperà, particolarmente tra Europa e Stati Uniti d'America, nel corso dell'Otto e della prima metà del Novecento. Pare che la pittura godesse, agli inizi del xx secolo, di una compatibile attribuzione di Robert Langton Douglas a Pacchiarotto, in seguito erroneamente rettificata nel contemporaneo Pietro di Domenico da Bernard Berenson, che non la rammentò tuttavia nei suoi *Indici*⁴.

L'attribuzione di quest'opera da parte di Laurence Kanter a Pietro di Francesco Orioli, dopo il lavoro di ricostruzione della rilevante personalità dell'artista tardo quattrocentesco senese compiuto nel 1982 da Alessandro Angelini, ha trovato piena concordia fra gli studiosi⁵. Unanimemente, essa viene riferita a una fase avanzata del percorso di Orioli, a una data prossima al 1493-1494, cioè al tempo della realizzazione della figura di *Sulpizia* oggi al Walters Art Museum di Baltimora, già facente parte del celebre ciclo realizzato per un matrimonio relativo alla famiglia Piccolomini. In effetti, fra le molte versioni del medesimo soggetto concepite da Orioli nel corso della sua breve carriera, «questa tavola è probabilmente l'ultima e per molti versi la più originale»⁶. Come ha ben analizzato Kanter «La composizione accuratamente calcolata, che sfrutta le diagonali per accentuare i movimenti, i gesti e gli sguardi, concentrati sul Bambino Gesù, è sostanzialmente diversa dalle realizzazioni più

² Il dipinto è in buono stato di conservazione. Ecco quanto annota Luke Syson in un'inedita scheda presentata nel 2005 al Reviewing Committee on the Export of Works of Art (Museum Libraries Archives) inglese: «Painted on a very solid panel, on a single plank with no significant cracking, and which has never been cut or thinned. It is in good condition for a painting of its period. There is some surface abrasion resulting in some losses in white, pale green and gold highlights (see e.g. losses in trees in middle-ground). Some scratches are evident — especially in the thumb of shepherd entering on the right, and in the sleeve of his left arm. A few wormholes are unfilled; one is especially visible in the sky. Some retouching is now slightly discoloured, most disturbingly so in the flank of ox. But there are no large areas of paint loss anywhere in the picture. The unpainted preparatory layer is visible on all sides. The unpainted is visible on all sides. It was conserved by John Brealey in the late 1980s». È in parte opera di integrazione pittorica il naso in scorcio del pastore sulla destra.

³ Cfr. Kanter 1988, pp. 337-339.

⁴ Debbo l'informazione a Francis Russell.

⁵ Per la ricostruzione della personalità artistica di Pietro di Francesco Orioli, in passato confuso con Giacomo Pacchiarotti, si veda in particolare Alessandro Angelini, *Da Giacomo Pacchiarotti a Pietro Orioli*, «Prospettiva», 29, 1982, pp. 72-78; Idem, *Pietro Orioli e il momento 'urbinate' della pittura senese del Quattrocento*, «Prospettiva», 30, 1982, pp. 30-43. Cfr. inoltre Idem, *I restauri di Pietro di Francesco agli affreschi di Ambrogio Lorenzetti nella 'Sala della Pace'*, «Prospettiva», 31, 1982, pp. 78-82; Idem, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, Milano, 1987, II, pp. 720-721; Idem, *Resti di un 'Cenacolo' di Pietro Orioli a Monte Oliveto (con una nota sulla tarsia prospettica a Siena)*, «Prospettiva», 53/56, 1988/1989 (1990), pp. 290-298; Idem, in *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500*, catalogo della mostra (Siena, chiesa di Sant'Agostino, 25 aprile-31 luglio 1993), a cura di L. Bellosi, Milano, 1993, *passim*. Vedi da ultimo Gabriele Fattorini, Ludwin Paardekooper, *Committenza a Siena nel secondo Quattrocento: la famiglia Cerretani, Alberto Aringhieri e due opere di Pietro Orioli*, «Prospettiva», 106/107, 2002 (2003), pp. 2-33.

⁶ Kanter 1988, p. 339.

insistentemente piatte dei contemporanei e predecessori senesi di Orioli. La sua maestria nella retrocessione spaziale — suggerita da semplici artifici come la posizione angolare delle figure e degli elementi della composizione rispetto al piano del dipinto o l'uso della prospettiva architettonica e di ben calibrati mutamenti di Scala — è molto più avanzata anche rispetto a Francesco di Giorgio. La luce inclinata che attraversa il primo piano da sinistra getta profonde pozze di luce che sottolineano il modellato e il senso di solidità, accentuando l'impatto emotivo della scena. Ciascuna figura, stagliata contro una macchia scura (o, se in ombra, contro una chiazza di luce sul piano mediano) risulta così in forte rilievo. Persino il paesaggio è, per così dire, illuminato da dietro, con il piano intermedio oscurato dall'ombra e lo sfondo composto di dolci colline ondulate e di una ridente pianura colma di luce»⁷. Questa magistrale composizione di Orioli è fuor di dubbio un condensato di insegnamenti accumulati dall'artista, in patria e fuori. Egli riesce infatti qui a superare la lezione di Matteo di Giovanni e del Martini, dimostra piena padronanza nella capacità di resa prospettica secondo i dettami urbani, inserisce preziosità realistiche fiamminghe forse anche ponderate su Domenico Ghirlandaio, rimedita, particolarmente nel pastore di sinistra, il dinamismo lineare d'ascendenza fiorentina della pittura di Luca Signorelli — incontrato sui palchi della cappella Bichi in Sant'Agostino⁸ —, lascia avvertire, come è stato sottolineato, nelle «figure elastiche e allungate, toccate da un sottile patetismo che le torce in movenze sofisticate», il riflesso evidente del passaggio in città dell'eccentrico 'Maestro di Griselda', il raffinato maestro forse identificabile con Pietro d'Andrea da Volterra, che pure operò a Siena nel primo quarto degli anni novanta del Quattrocento per la serie delle tavole con eroi ed eroine antichi del rammentato ciclo Piccolomini⁹. Rispetto alla *Natività con san Girolamo*, un'opera rimasta incompiuta, ma compositivamente assai vicina, di poco precedente¹⁰, l'*Adorazione dei pastori* ex-Kinnaird mostra evidente uno stile più evoluto e raffinato.

Gianni Mazzoni



1. Pietro di Francesco Orioli, *Natività con san Girolamo*. Già Firenze, Galleria Moretti.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Max Seidel, *Signorelli un 1490*, «Jahrbuch der Berliner Museen», XXVI, 1984, pp. 181-226.

⁹ Victor Tàtraï, *Il Maestro della storia di Griselda e una famiglia senese di mecenati dimenticata*, «Acta Historiae Artium», 1979, 1-2, pp. 27-66; Roberto Bartolini, in *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500*, catalogo della mostra, cit., pp. 462-468; Marilena Caciorgna, in *Biografia dipinta. Plutarco e l'arte del Rinascimento (1400-1550)*, a cura di R. Guerrini, La Spezia, 2001, pp. 298 ss.

¹⁰ Sulla *Natività con san Girolamo*, già nella collezione londinese di B. H. Webb (ove la rammentava F. M. Perkins, *Alcuni appunti sulla Galleria di Belle Arti di Siena*, «Rassegna d'arte senese», IV, 1908, p. 59), vedi Angelini 1991, pp. 86-89; Terzaghi 2001, pp. 90-91; Angelini 2003.