

## SEGNA DI BONAVENTURA

(Siena, notizie dal 1298 al 1327)

*Madonna col Bambino in trono, san Bartolomeo, sant'Ansano e una donatrice*

Tempera e oro su tavola, cm 166 x 81,5

Entro la cornice originaria, cm 182 x 92,5

### ISCRIZIONI

sotto i santi, a sinistra e a destra, «S. BARTHOLOMEU(S)» e «S. ANSANUS»

### NUM. INVENTARIO

FMPS101515 (2577)

### PROVENIENZA

Collezione Bonvini, Firenze; Collezione Bondi, Firenze (1924?); Luigi Pisa, Villa della Luna, San Domenico di Fiesole (fino al 1937); Circolo Artistico, Venezia, settembre 1938, lotto n. 721, come «Scuola senese»; Alfredo Geri, Palazzo delle Prigioni, Venezia, 2-7 settembre 1939, lotto n. 343, riprodotto a p. 93, come «Segna di Bonaventura»; Repubblica delle Filippine; Christie's, New York, 11 gennaio 1991, lotto n. 7, come «Segna di Bonaventura»; Gianfranco Luzzetti, Firenze (settembre-ottobre 1991); Anonymous sale; Christie's, Londra, 10 dicembre 1993, lotto n. 71; Collezione privata, Montecarlo, Principato di Monaco (fino al 2008); Christie's, Londra, 2 dicembre 2008, lotto n. 31; acquisto FMPS, in asta.

### ATTRIBUZIONI

R. van Marle (1924): Seguace di Segna di Bonaventura; U. Ojetti (1937): Scuola di Segna di Bonaventura; B. Berenson (1968): Segna di Bonaventura; J. H. Stubblebine (1979): Maestro del Polittico di Montalcino; M. Boskovits (1982): Segna di Bonaventura; L. Cateni (1982): Segna di Bonaventura; E. Fahy (*ante* 1991): Segna di Bonaventura; A. Tartuferi (1991): Segna di Bonaventura («i caratteri formali e tipologico del sant'Ansano [...] preannunciano in via diretta quelli riscontrabili nella produzione di Niccolò di Segna»); F. Russell (2008): Segna di Bonaventura; K. Christiansen (comunicazione orale, 2008): «these fall on the cusp between Segna and Niccolò di Segna».

### FOTOGRAFIE

Reali, n. 144 (ca. 1920) [Kunsthistorisches Institut, Firenze, inv. n. 20223]; Cipriani (ca. 1930?) [Kunsthistorisches Institut, Firenze, inv. n. 184487]

### BIBLIOGRAFIA

R. van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, The Hague, 1924, II, p. 153, fig. 103; U. Ojetti, in *Catalogue de la Collection*



*Pisa*, Milano, Soc. An. Leonardo, 1937, I, p. 111, n. 721, e II, tav. CXVI; *Catalogo della vendita Geri*, Palazzo delle Prigioni, Venezia, 2-7 settembre 1939, n. 343; B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Central Italian and North Italian Schools*, London, 1968, I, p. 393; J. H. Stubblebine, *Duccio di Buoninsegna and His School*, Princeton, 1979, I, p. 154, e II, fig. 501; M. Boskovits, J. H. Stubblebine, 'Duccio di Buoninsegna and His School'; J. White, 'Duccio: Tuscan Art and the Medieval Workshop', in «The Art Bulletin», LXIV, 1982, 3, p. 497; L. Cateni, *Segna di Bonaventura e il suo seguito*, tesi di laurea, Università degli Studi di Siena, Facoltà di Lettere e Filosofia, anno accademico 1982-1983; A. Tartuferi, in *Collezione Gianfranco Luzzetti. Dipinti, sculture, disegni XIV-XVIII secolo*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria Gianfranco Luzzetti, 18 settembre – 6 ottobre 1991), a cura di A. Tartuferi, prefazione di P. Bigongiari, Firenze, 1991, pp. 21-25; [F. Russell] in Christie's, Londra, 2 dicembre 2008, catalogo della vendita, lotto 31, pp. 98-101.

#### ESPOSIZIONI

Firenze, Galleria Gianfranco Luzzetti, 18 settembre – 6 ottobre 1991.

Della grande tavola si ha notizia a partire dagli inizi del Novecento, quando appare nelle collezioni fiorentine Bovini prima e Bondi poi, quindi nella raccolta di Luigi Pisa nella Villa della Luna a San Domenico di Fiesole fino al 1937; inizia, a partire dal 1938, una lunga serie di passaggi di proprietà e vendite all'asta: nel settembre del 1938 è presente nella vendita del Circolo Artistico, Venezia (come «scuola Senese»); nel 1939 alla vendita A. Geri a Milano (come Segna di Bonaventura); dopo una lunga permanenza nelle Filippine, passò nella collezione Gianfranco Luzzetti a Firenze nel 1991 e, a seguito dell'asta Christie's del 1993, nel Principato di Monaco dove è rimasta fino all'ultimo passaggio, la vendita Christie's del 2 dicembre 2008 (lotto n.31) che l'ha definitivamente riportata nel luogo di origine grazie all'acquisto della Fondazione Monte dei Paschi di Siena. È infatti pressoché certa la sua provenienza da una chiesa senese per la presenza di San'Ansano, protettore della città.

Raffigura la *Madonna in trono col Bambino tra i santi Bartolomeo e Ansano*, identificati dalla scritta S. BARTHOLOMEU(S) e S. ANSANUS tracciata a pennello sotto i rispettivi personaggi. La piccola figura femminile inginocchiata a destra in atto di preghiera con le mani giunte rappresenta la donatrice vestita in abito grigio con il velo e il soggolo bianchi.

Prima ricondotta in ambito vicino a Segna (come opera di un seguace per Van Marle, 1924; come scuola per Ojetti, 1937), fu poi



1. Il tergo della tavola.

attribuita all'artista stesso da Berenson (1968), seguito da tutta la critica successiva (Boskovits, 1982, Cateni, 1982, Fahy, *ante* 1991; Tartuferi 1991; Russell, 2008) ad eccezione dello Stubblebine (1979) che la riferiva al cosiddetto «Maestro del Polittico di Montalcino». Anche la datazione, nelle ipotesi degli studiosi, oscilla tra il 1325 (Tartuferi) e il 1335 (Stubblebine), o comunque tra le opere tarde dell'artista (Fahy)

L'attribuzione a Segna di Bonaventura, oggi generalmente accettata dalla critica, appare pienamente condivisibile. Si tratta di una delle sue opere più compiute e stilisticamente meditate, forse il punto più alto di una produzione di cui ci è giunto un numero limitato di dipinti; accanto alla nostra *Maestà* solo quella di Castiglion Fiorentino può competere per l'elaborazione della scena e la alternanza di particolari raffinati che si richiamano l'un l'altro con sapiente amalgama. È soprattutto la ben costruita inquadratura architettonica del trono a dominare la scena con una comprensione dello spazio ben meditata a conferma di una conoscenza dei fatti più recenti nel panorama della cultura pittorica senese del secondo decennio del Trecento. A lungo stretto collaboratore di Duccio, Segna ebbe modo di accostarsi alla produzione di Simone Martini, che tradusse, nelle sue opere, in una più sfumata dolcezza nella stesura dei volti e in una approfondita capacità della interpretazione luminosa delle forme nella modulazione di chiari e scuri. Non si potrebbe spiegare altrimenti il sottile espediente di approfondire lo spazio adottando due diverse intensità di rosa nella traduzione dei pilastri del trono a imitazione del marmo: più intenso, quasi un rosa antico, a sinistra, un alleggerito tono di rosa pesca a destra, come se la luce si posasse più intensa, e quindi più vibrante, su quel lato.

Lo stesso volto della Vergine ammorbidisce i tratti in una severità stemperata dalla leggerezza dei lineamenti; e ancora la ricerca di una spazialità più articolata, quasi a superare i limiti imposti dalla bidimensionalità, trapela da quell'allargarsi, un poco scomposto, delle gambe del Bambino che segnano, nel trapezio costruito dal movimento, una sorta di ampliamento atmosferico attorno al gruppo divino. Sono espedienti tecnici ormai pienamente acquisiti le preziose decorazioni in lacca rossa, in blu e biacca che corrono lungo il bordo del manto blu, come a imitare agemine di argento e smalti, evocati in forme non dissimili nei più conosciuti modelli, quali quelli adottati per la *Maestà* di Simone Martini nel Palazzo Pubblico.

La convergenza di tali indizi porta a ipotizzare una data d'esecuzione intorno al 1318-20, poco dopo la scomparsa di Duccio.



1. Segna di Bonaventura, *Maestà*. Castiglion Fiorentino (Arezzo), Collegiata.

Non c'è caduta di raffinatezza in tutta l'opera: a cominciare dalla cornice originaria (solo il regolo dorato esterno appare rifatto): tra le due modanature dorate si snoda una decorazione di motivi geometrici tracciati in pennellate di blu a contrasto sul fondo una volta ricoperto di argento meccato (oggi abraso); la veste del San Bartolomeo reca un elaborato motivo a racemi dalle tonalità ocra, cui si sovrappone il manto a fiori verdi. La veste del Sant'Ansano affida al contrasto tra i due rossi, il cinabro dell'abito e il vermiglione del manto, l'effetto di sobria raffinatezza, cui si sovrappone uno scollo che imita una ampia finitura dorata. Un nitido effetto cromatico conclude la parte bassa della scena, in cui il rigoroso impianto prospettico della base del trono, movimentato dalle rientranze e dalle sporgenze dell'architettura cosmatesca, giocata sui toni del verde, poggia su un pavimento percorso dalla finta marmorizzazione a striature rosate. Il gesto imperioso del Bambino che afferra saldamente il velo materno era espediente iconografico sperimentato già nella pala di Castiglion Fiorentino; e il motivo della stoffa che in pieghe morbide e affondate crea una luminescenza, col suo fondo avorio, sull'ovale della Vergine, sembra una meditazione diretta sulle proposte di Simone Martini presenti nella giovanile *Madonna col Bambino* della Pinacoteca Nazionale di Siena (inv. n. 583) e in quella della Basilica Inferiore di San Francesco ad Assisi.

La ricerca di una pittura che tenesse contro della tridimensionalità degli oggetti si rivela perfino nella croce che Sant'Ansano stringe nella mano sinistra, un'oreficeria impreziosita alle estremità da sfere traslucide a imitazione del rubino; o nei terminali del trono, pomelli di marmo entro il fogliame, che la luce plasma di un'inusitata veridicità della materia lapidea.

I recenti approfondimenti condotti sulla figura dell'artista in occasione della mostra 'Duccio. Alle origini della pittura senese' ne hanno confermato il ruolo di primo piano nell'ambito dei cosiddetti «ducceschi di prima generazione» i pittori cioè che, lavorando fianco a fianco col maestro, ne subirono l'immediata influenza condividendo l'adozione di un nuovo linguaggio stilistico che superava le rigidità di derivazione bizantina ancora presenti nella produzione pittorica alla fine del Duecento per allentare il segno in una più delicata e fluida capacità disegnativa.

Anna Maria Guiducci

