



ACCADEMIA DEI ROZZI



Il Teatro dei Rozzi oggi.

Il Teatro dei Rozzi

Il 31 dicembre 2024 è stato sottoscritto il Contratto Pubblico di comodato modale fra l'Accademia dei Rozzi ed il Comune di Siena, relativo alla gestione dello storico Teatro dei Rozzi.

Il rapporto di collaborazione fra Accademia e Comune per la gestione del Teatro risale addirittura al 1988, ed è stato mantenuto con reciproca soddisfazione, passando anche da una importante ristrutturazione grazie al contributo proveniente dagli utili della Banca Monte dei Paschi di Siena, destinati dal Comune a tale finalità.

Sulla base di questo impegno l'Accademia ha successivamente attribuito al Comune il godimento e la gestione del Teatro fino al 2018, poi rinnovato anche a seguito della sospensione dei termini legati alla pandemia, fino al 2024.

Gli elementi innovativi della “nuova” Convenzione sono rappresentati dal formale riconoscimento della destinazione del Teatro secondo quanto previsto dall'articolo 35 dei nostri “Capitoli”, ovvero all'incremento dell'arte e la diffusione della cultura, e dall'articolo 82 del “Regolamento”, che esclude l'uso per riunioni di carattere politico o per finalità politiche.

Ma soprattutto è sancito l'impegno da parte del Comune, oltre a sostenere gli oneri di ordinaria manutenzione, a sopportare interventi straordinari che dovessero rendersi necessari, fino ad un importo massimo di euro 1.200.000, da adeguare periodicamente.

Gli interventi eventualmente da effettuare saranno concordati in contraddittorio entro il 30 settembre di ogni anno, alla presenza di soggetti già individuati sia dall'Accademia sia dal Comune.

Resta poi all'Accademia il diritto di disporre della struttura senza oneri per dieci giorni all'anno (ovvero per cinque eventi di due giornate ciascuna) con facoltà di programmazione concordata entro il 30 settembre di ciascun anno.

Quanto fin qui detto è ovviamente una sintesi di quanto contenuto nella Convenzione, che se da un lato estromette l'Accademia da una gestione diretta del Teatro (così come già era in passato), la solleva dal peso, enorme e preoccupante, della sua manutenzione.

Credo sia superfluo sottolineare quanto sia difficile oggi, non tanto e non solo gestire una stagione teatrale, quanto proprio mantenere la struttura, i mobili e gli arredi efficienti e rispondenti alle continue richieste di adeguamento che si palesano ciclicamente e sempre più frequentemente.

Con ciò l'Accademia mantiene la possibilità, se lo vuole, di continuare a coltivare seppur in forma ridotta la storica passione teatrale.

Alfredo Mandarini

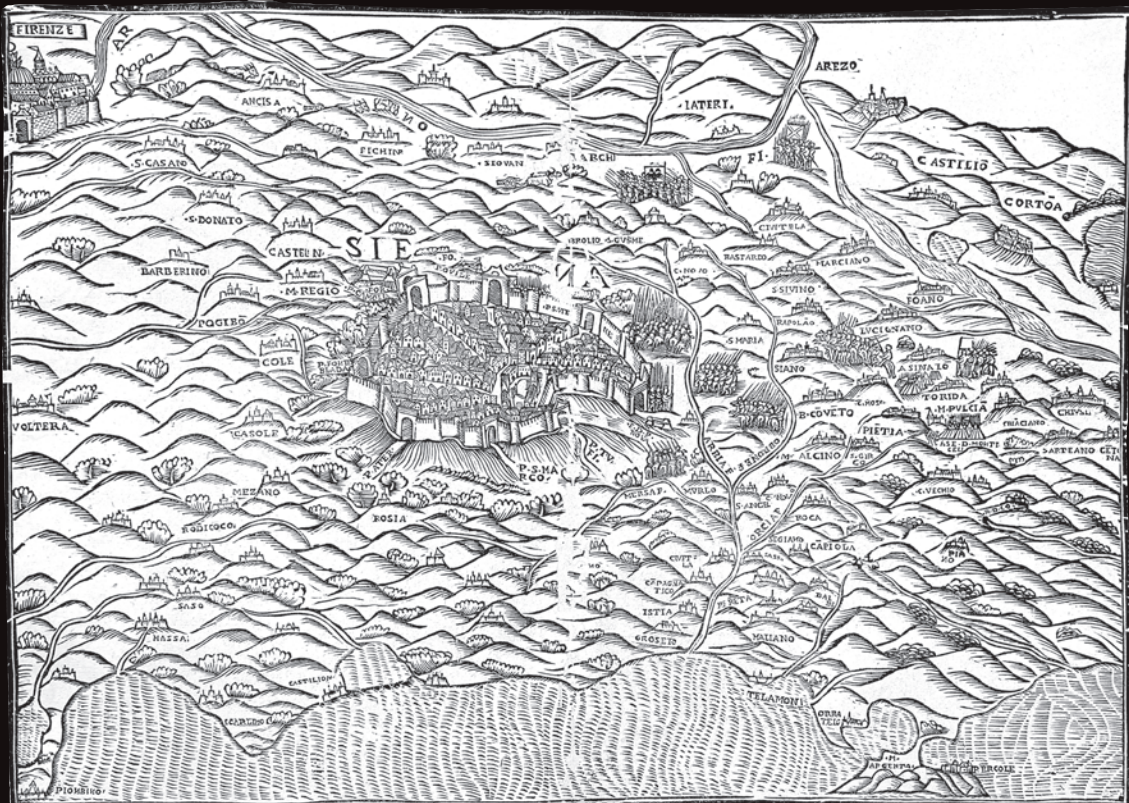


Fig. 1 -

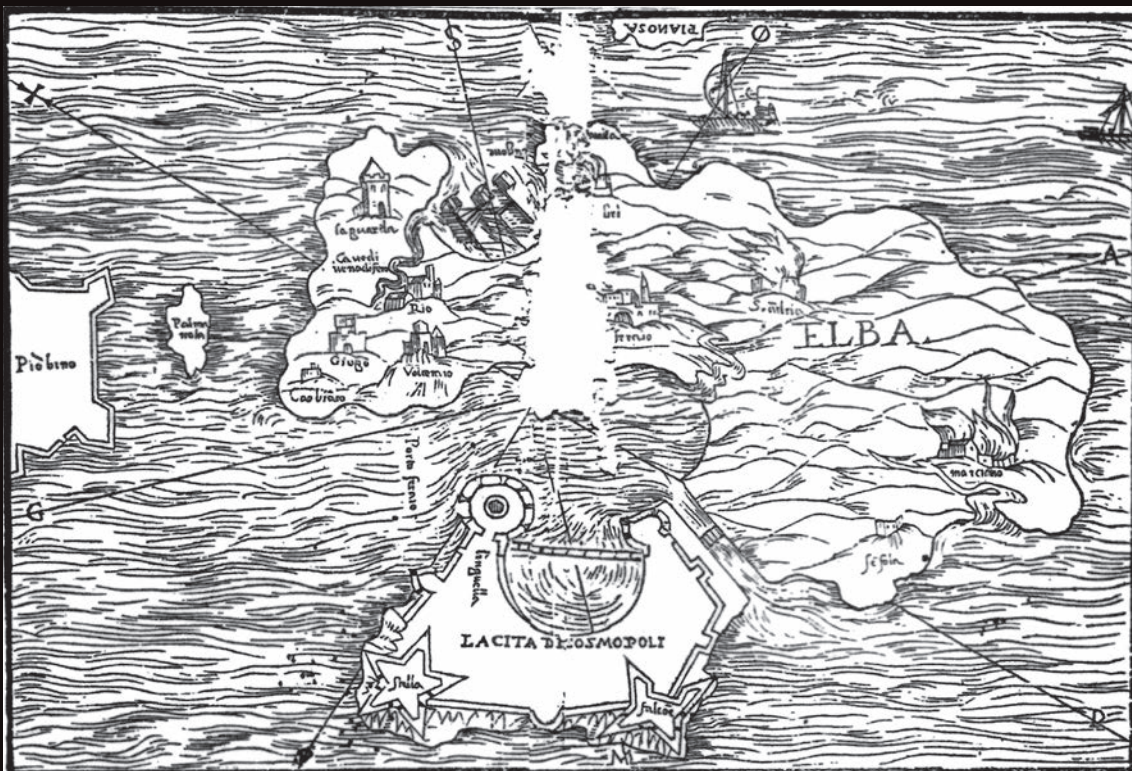


Fig. 2 -

Una rara veduta cinquecentesca di Siena e del suo antico Stato.

Una xilografia di ambiente veneziano, inserita in un “atlantino” di 12 mappe coeve ritrovato sul mercato antiquario.

di VITO RUGGIERO

Una carta rappresentante il territorio senese, stampata in xilografia negli anni centrali del XVI secolo, è un documento topografico davvero molto particolare, un soggetto unico per genere e tipo di rappresentazione, sia perché inserisce la veduta della città nel contesto territoriale della Toscana centrale, sia perché oggi se ne conosce un solo esemplare. Questo esemplare fa parte della collezione privata di Ettore Pellegrini, bibliofilo e studioso di cartografia dell'antico territorio senese che l'ha mostrata per la prima volta in Italia nel n. 39 di "Accademia dei Rozzi"; ne ha tracciato una breve descrizione in *Honos alit artes*: raccolta antologica per i 70 anni di Mario Ascheri pubblicata nel 2014 e ne ha poi riparlato in *Collezione per Conoscere*: saggio per il catalogo della mostra "Sguardi sulla città – Siena tra immaginazione e rappresentazione" allestita nel 2022 dalla Nobile Contrada del Bruco.

In questo articolo Pellegrini afferma che "la suggestiva tavola ... si potrebbe intitolare la stampa dei misteri": una considerazione del tutto condivisibile, trattandosi di un'opera davvero inconsueta e difficilmente decifrabile per molti motivi. Generalmente, infatti, nelle carte topografiche cinquecentesche le città sono indicate con un sintetico riferimento grafico e non con una veduta tendenzialmente realistica come in questo soggetto senese, dove il profilo delle mura, i dettagli delle porte e la raggiera delle strade denunciano la sia pur primordiale fedeltà iconografica del toponimo "Sie – na". Ri-

salta, poi, la forzatura prospettica compiuta dal rilevatore, che deve applicare differenti scale geografiche per assemblare la veduta della città tra i particolari degli insediamenti sparsi nella vasta area circostante. Infine è facile constatare come l'osservazione della carta offra scarse indicazioni circa la sua genesi editoriale e come la sua stessa esistenza per lungo tempo sia rimasta sconosciuta a studiosi e ricercatori a causa della irreperibilità dell'esemplare in esame, nonché della tiratura in pochissime copie, come si usava allora, destinate nel tempo ad un'inevitabile sparizione.

Non mi dilungo qui a ripetere quanto già ha raccontato Ettore Pellegrini in merito alla topografia e ai toponimi che caratterizzano questa carta. E neanche riguardo ai riferimenti storici relativi alla prima fase della guerra di Siena del 1553, che hanno appunto permesso di datarla grazie ai dettagli di reparti di fanteria e di cavalleria in marcia verso Val di Chiana e soprattutto grazie alla rappresentazione dell'assedio di Monticchiello avvenuto del febbraio dello stesso anno. Mi voglio invece soffermare sull'alone di mistero che Pellegrini evidenzia in riferimento all'origine dell'incisione, nonostante l'attribuzione di paternità già riferita nella scarsissima bibliografia esistente, che andrò ad approfondire in questo mio articolo. Essendo certo che la curiosità del lettore non potrà non essere sollecitata dall'incredibile, quasi fiabesca, vicenda di quest'opera, che, uscita dai torchi di una calcografia veneziana-

na nel XVI secolo e poi inserita in una strana e apparentemente frammentaria raccolta di mappe, riappare solo dopo un inopinato oblio, lungo molto probabilmente alcuni secoli.

Quindi, senza aggiungere nulla ai noti contenuti storici e topografici del rilievo, nel mio personale contributo di ricerca tenterò di colmare il vuoto di conoscenza avvertito da Pellegrini per chiarire come e dove nacque la “misteriosa” stampa, nonché per indagare sulle motivazioni e sulle tappe del lungo viaggio che essa ha compiuto in compagnia di almeno altre 11 tavole. Su queste tornerò alle prossime pagine, volendo ora parlare del soggetto che mi aveva particolarmente colpito e indotto ad iniziare la mia ricerca: un rilievo della città di Brindisi – la mia città, posta, come è noto, sulle sponde del basso Adriatico e lontana, pertanto, molte centinaia di chilometri da Siena – che era stato rilegato da mano ignota assieme alla carta della città toscana e a quelle di altre località ancor più lontane, affacciate sui mari del Mediterraneo o interne al Continente.

Da qualche anno, con interesse via via crescente, ho iniziato ad appassionarmi alla cartografia storica di Brindisi, con particolare attenzione al suo magnifico porto, le cui vicissitudini nei secoli sono indissolubilmente legate alla storia della città. Brindisi da sempre si identifica nel suo porto. Ed è con questa passione che mi sono avventurato quasi per caso in una personale, complessa indagine, conclusasi con una scoperta che ho trovato sorprendente e che mi ha emozionato per il suo alto valore storico-documentale, quando ho individuato la più antica rappresentazione topografica della città pugliese e del suo porto incisa in una xilografia intitolata “Brandici” risalente alla prima metà del XVI secolo: unico esemplare oggi a disposizione di studiosi e collezionisti.

Fino a pochissimi anni fa la stampa era del tutto ignota, sia alla stragrande maggioranza dei brindisini e degli appassionati di storia locale, sia ai cultori della cartografia del XVI secolo, pertanto non ho potuto sottrarmi all'impegno di studiarla appro-

fonditamente e poi di descriverla in una pubblicazione intitolata come la rarissima opera “Brandici”. Tengo a precisare che, fino all'uscita del mio libro nel 2024, questa veduta non era mai apparsa né era mai stata citata in nessun testo di storia brindisina o pugliese.

Osservando l'importante documento iconografico, si nota il titolo inserito in un cartiglio in alto a sinistra: *EL VER SITO DI BRANDICI IM PUGLIA, stampato in Venetia per Francesco Librar Dala Speranza, a.d. MDXXXVIII*. Sappiamo che l'autore ed editore, al secolo Francesco di Tommaso di Salò, solitamente si firmava *Francesco Librar Dala Speranza*; mentre la datazione al 1538 attesta indiscutibilmente come sia questa la prima iconografia edita a stampa della città di Brindisi e le assidue ricerche effettuate da me e da più autorevoli studiosi confermano, come già ricordato, la sopravvivenza di un unico esemplare, non avendo individuato né l'esistenza, né la citazione di altri.

Cosa hanno in comune le tavole di Brindisi e di Siena? Oltre a riconoscere oggettivamente che si tratta di due splendide opere xilografiche italiane del XVI secolo; oltre a ribadire che sono entrambe gli unici esemplari ad oggi conosciuti, entrambe frutto dell'editoria cartografica veneziana del XVI secolo, quasi uguali per dimensioni e molto probabilmente anche per mano dello stesso incisore, ho adesso l'opportunità di descrivere l'incredibile vicenda che esse hanno condiviso fino al loro ritrovamento, quando, negli ultimi anni del secolo scorso, sono apparse sul mercato antiquario.

La carta di Siena abbiamo visto che trova in alcuni scritti di Ettore Pellegrini la prima traccia bibliografica italiana; successivamente compare all'interno della monumentale opera di catalogazione *Cartografia e topografia italiana del XVI secolo*, prodotta da Edizioni Antiquarius nel 2018, a cura di due tra i più noti studiosi e massimi esperti internazionali di cartografia storica cinquecentesca, Stefano Bifulco e Fabrizio Ronca. Ma la carta di Siena - così come quella di Brindisi - può vantare anche precedenti annotazioni bibliografiche apparse oltre i confini nazionali, a loro volta citate nel catalogo Bifulco/Ronca,

dalle quali è partito il mio studio: quelle di Tibor Szathmáry e di Rodney Shirley, molto meno conosciute in ambito italiano.

Szathmáry, in particolare, è lo studioso e antiquario ungherese al quale dobbiamo il fortunato ritrovamento delle stampe, nonché la diffusione della prima notizia al riguardo in una rivista del 1992. Colto collezionista di cartografia storica con particolare attenzione a quella ungherese, nel 1971 Tibor gestiva un negozio di antiquario nel suo paese, ma, dopo alcuni anni di prospera attività, decise di trasferirsi in Italia dove consolidò il suo interesse per le antiche mappe e dette inizio a un intenso lavoro di catalogazione scientifica dei relativi soggetti, che avrebbe poi censito e descritto nella sua importante storia della cartografia ungherese: *Descriptio Hungariae*.

In questo ambito di ricerca avvenne l'incredibile ritrovamento da parte di Szathmáry di alcune rarissime carte del Cinquecento, tra cui quelle di Brindisi e di Siena. Lui stesso descrive dettagliatamente la fortunata circostanza nelle sue pubblicazioni: era il 1987 e stava completando la preparazione della *Descriptio Hungariae*, quando si imbatté, alla fiera antiquaria di Arezzo, in una raccolta di mappe e vedute incise nel XVI secolo: un atlantino chiaramente promiscuo, in realtà un vero e proprio tesoro cartografico! Tra queste stampe la sua attenzione fu destata immediatamente da una in particolare di cui Tibor già conosceva l'esistenza: *Ungaria*, la più antica carta di guerra dell'Ungheria prodotta per la prima volta intorno al 1522, la cui unica copia censita era purtroppo andata persa, bruciata nella Biblioteca Universitaria di Monaco durante la Seconda Guerra Mondiale. Il ritrovamento di una seconda copia della tavola ad Arezzo fu quindi di notevole importanza per l'arricchimento della sua collezione, ma, soprattutto, fu fondamentale per il perfezionamento delle conoscenze di storia della cartografia ungherese.

Tibor Szathmáry, dopo aver ulteriormente ingrandito il suo ormai prestigioso *corpus* di antiche stampe topografiche, decise infine di liquidare quelle ungheresi raccolte in Italia e nel mondo nell'impossibilità di ulteriori significativi ampliamenti e affinché

il suo Paese non perdesse un patrimonio documentale unico e così culturalmente importante, decise di consegnare alla Biblioteca Nazionale di Budapest le opere più rare al prezzo di costo.

Dunque la carta di Siena faceva parte di quella raccolta di incisioni xilografiche che lo studioso ungherese acquistò sul

mercato antiquario di Arezzo nel 1987. Si trattava di poco più di una decina di vedute e mappe di città, tutte riferibili per firma o attribuzione a incisori che operavano a Venezia nel Cinquecento: Matteo Pagano, Giovanni Andrea Vavassore e Francesco di Tommaso di Salò.

Ricordo che ai tempi del ritrovamento, come afferma lo stesso Szathmáry, i vecchi atlanti venivano frequentemente tagliati, perché potevano essere venduti più facilmente per singolo foglio, anziché per intero. Una pessima abitudine che avrebbe causato gravi danni all'universo dei libri antichi e favorito l'iniqua dispersione di numerose tavole. Pertanto è molto probabile che le carte ritrovate ad Arezzo fossero solo una parte della raccolta originale.

Detto di "Ungaria", ho potuto appurare che gli altri 11 fogli della raccolta furono recensiti con molta cura da Tibor per il primo numero di *Cartographica Hungarica* (del gennaio 1992) e che furono quindi venduti separatamente o dispersi in varie aste. La tavola di Siena subì la stessa sorte: come affermato da Bifulco-Ronca, dopo il primo annuncio della sua esistenza nel citato articolo di Szathmáry sarebbe andata a far parte della collezione di Ettore Pellegrini, acquistata dalla libreria antiquaria romana "Ex Libris". La tavola di Brindisi venne invece ceduta al noto collezionista e politico tedesco Fritz Hellwig. Inoltre ho potuto appurare che la rivista ungherese, di cui Szathmáry era redattore, per alcuni anni sarebbe stata riconosciuta tra le più importanti pubblicazioni internazionali di storia della cartografia antica proprio per aver diffuso proficue informazioni sul ritrovamento ad Arezzo del prezioso atlantino. Una scoperta destinata a suscitare enorme interesse tra i collezionisti e i bibliofili di tutto il mondo, nonché tra gli studiosi capaci di comprenderne l'alto pregio documentale e critico.

Infatti, sempre grazie alle annotazioni bibliografiche di Bifolco-Ronca, devo segnalare che nel 1994, trascorsi quasi tre anni da quando Szathmáry aveva reso nota la sua scoperta, un Illustre cultore della materia, Rodney Shirley, pubblica l'articolo *Rare Italian Woodcut Maps of the Sixteenth Century* sul n. 58 della rivista specialistica "IMCoS – Journal of the International Map Collectors Society", dove fornisce significativi dettagli sulle dodici tavole stampate a Venezia verso la metà del XVI secolo. In particolare deve ammettere che nessuna di queste stampe era stata descritta da Ronald V. Tooley nel suo fondamentale repertorio del 1939: "Maps in Italian Atlases of the Sixteenth Century". Una lacuna che, senza minare la solida

credibilità dell'Autore, conferma indiscutibilmente l'assoluta rarità di queste opere, in quanto rimaste sconosciute all'accuratissimo indice ragionato redatto da Tooley: il maggiore e il più autorevole catalogo della cartografia italiana del Cinquecento prima della citata gigantesca impresa di Bifolco-Ronca, che proprio per questo motivo è stata definita "Il nuovo Tooley".

Diversi anni dopo anche io mi sono reso conto di quanto fosse importante la relazione di Szathmáry quale fondamento di un cospicuo e complesso apparato critico, comunque imprescindibile nell'intento di soddisfare il mio personale interesse per la veduta brindisina. Ho quindi iniziato una ingarbugliata quanto indefessa ricerca del

#	Località	Anno mappa	Anno evento	Autore	Note Szathmáry	Attuale collocazione
1	ELBA	-	1534	Anonimo	Prima rappresentazione cartografica della sola isola d'Elba.	Ignota
2	TUNISI	1535	1535	Anonimo Vavassore?	Uno dei primi paesaggi stampati di Tunisi. Unica copia conosciuta.	Newberry Library Chicago
3	CORFU	-	1537	Anonimo Vavassore?	Dopo Breidenbach, prima topografia di Corfù. Unica copia conosciuta.	Ignota
4	CRETA	1538	1538	Vavassore	Insieme alla mappa di Pagano dello stesso anno è una copia della mappa di Bordone. Unica copia conosciuta.	Ignota
5	BRINDISI	1538	1538	Francesco "Speranza"	Prima topografia stampata conosciuta di Brindisi. Unica copia conosciuta.	Collezione privata
6	PREVESA	1538	1538	Francesco "Speranza"	Unica copia conosciuta.	Ignota
7	DURAZZO	-	1541	Francesco "Speranza"	Prima topografia stampata di Durazzo. Unica copia conosciuta.	Ignota
8	MALVASIA	1541	1541 c.a.	Francesco "Speranza"	Unica copia conosciuta.	Ignota
9	ALGERI	-	1541	Matteo Pagano	Prima topografia stampata di Algeri. Unica copia conosciuta.	Galleria antiquaria Barry Ruderman
10	AFRICA	-	1541	Giovanni Britto	Prima rappresentazione stampata della Tunisia. Unica copia conosciuta	Ignota
11	SIENA	-	1536 c.a.	Anonimo "Speranza"?	Prima cartografia stampata di Siena e del suo territorio. Unica copia conosciuta.	Collezione privata
12	PIEMONTE	-	1538-39	Matteo Pagano	La più antica carta stampata del Piemonte. Una copia nella Biblioteca Universitaria di Leida.	Ignota – copia a Leida
13	UNGHERIA	-	1535-38	Anonimo Vavassore?	La più antica mappa militare di Ungheria. Unico esemplare conosciuto. Una altra copia finì bruciata a Monaco nel 1945	Biblioteca Nazionale Budapest

numero di *Cartographica Hungarica* sul quale era apparso l'articolo dello studioso, pur consapevole della difficoltà di reperire una pubblicazione ormai esaurita. Infatti ci volle del tempo, ma, sostenuto dalla voglia di leggere notizie di prima mano e di conoscere maggiori dettagli possibile sul quella fantastica scoperta al Mercato di Arezzo, riuscii ad acquistarne una copia da una libreria antiquaria di Budapest e a tradurre, con non poca fatica e non poca emozione, l'articolo di Tibor. Finalmente mi fu possibile consultare un ampio resoconto di quel fortunato evento e la capillare descrizione delle tavole rilegate nel prezioso atlantino: chiaro e indiscutibile attestato della loro rilevanza storica e del loro valore documentale, come si evince dalla tabella nella pagina precedente che traduce il quadro di sintesi delle carte apparso sulla pubblicazione ungherese.

Inoltre nel suo articolo Szathmáry individua quella che non è azzardato ritenere la logica di collegamento tra le 12 tavole, selezionate in funzione dei principali eventi storici avvenuti dopo il 1534 e focalizzati su Khayr al-Din Barbarossa, Andrea Doria ed il contesto strategico in cui si inquadrano le loro battaglie navali, nonché sulle imprese della Lega Santa contro i corsari ottomani, che hanno per teatro alcune fortezze costiere tra Tirreno ed Adriatico, Jonio ed Egeo. Fanno eccezione le regioni interne, come l'Ungheria, il Piemonte e lo stato senese, comunque ben presenti nei piani di potere di Carlo V, non diversamente dai rapporti di forze tra le marine che si contendevano il controllo del Mediterraneo.

Nel 1534, il Barbarossa saccheggia la costa tirrenica italiana con 61 galee. In uno di questi attacchi una notte sorprende e devasta l'Isola d'Elba (n° 1) nei pressi di Rio Marina. Poco tempo dopo invade Tunisi e questa mossa minacciosa spinge Carlo V a guidare personalmente una spedizione per riconquistare la città; la flotta composta da navi spagnole, italiane e tedesche lascia il porto di Civitavecchia il 10 giugno 1535 e giunta a destinazione quattro giorni dopo, termina con successo la sua missione (n° 2).

Successivamente in Italia scoppia il panico per le continue minacce del sultano

Solimano, che arrivano a sconvolgere perfino Roma ed anche i rapporti tra i turchi e la Repubblica di Venezia, fino ad allora neutrali, si deteriorano. Barbarossa deve affrontare le forze imperiali guidate da Andrea Doria, una parte significativa della quale è costituita dalla flotta veneziana. Secondo Szathmáry questo è il motivo principale della creazione del corpus cartografico da lui analizzato, che deriverebbe proprio dall'evolversi dello scontro tra la cristianità e l'invasione ottomana e dall'acuirsi delle conseguenti campagne belliche. Nel 1537 il sultano Solimano ordina a Barbarossa di conquistare Corfù, che, ben difesa dai veneziani, è in grado di resistere (n° 3); allora la flotta ottomana si rivolge contro Creta, ma le galee della Serenissima, ben equipaggiate, contrastano efficacemente la minaccia e costringono i turchi al ritiro (n° 4).

A quel tempo la flotta guidata da Andrea Doria, Francesco Pasqualigo, Alessandro Contarini e Marco Grimani passa anche da Brindisi: un luogo sicuro e difficilmente attaccabile dove le loro navi fanno sosta per rifornirsi (n. 5). Intanto anche Barbarossa continua a veleggiare tra Jonio ed Adriatico minacciando i centri costieri cristiani; il 25 settembre 1538, presso la penisola di Prevesa sulle coste dell'Epiro, viene a contatto con la flotta della Lega Santa, composta da 80 galee veneziane, 36 papali, 30 spagnole e 50 navi più piccole, che, armate con più di 2.500 cannoni e con 59.000 uomini d'equipaggio, fronteggiano le 150 galee della flotta turca (n° 6); nonostante la superiorità l'armata cristiana non riesce ad avere il sopravvento sulla squadra nemica e anche per le inspiegabili esitazioni di Andrea Doria deve ritirarsi.

A Prevesa la Lega Santa non subisce una sconfitta clamorosa, che comunque serve a scoraggiare le forze cristiane e a sconsigliare ulteriori tentativi su larga scala; dopodiché saranno effettuate solo azioni minori come l'attacco a Durazzo, allora occupata dai Turchi (n° 7). La guerra contro l'invasione musulmana causerà gravi perdite anche a Venezia: tra queste il porto di Malvasia, posizione chiave sulla costa sud-orientale del Peloponneso, che la Serenissima aveva conquistato nel 1463 impegnando un potente esercito (n° 8).

Lo scontro successivo indicato da Szathmáry ha luogo nel 1541, quando la flotta imperiale condotta da Andrea Doria attacca la piazzaforte ottomana di Algeri. Anche Carlo V partecipa alla spedizione e osserva le operazioni d'assedio dalla nave dell'ammiraglio; la vittoria sembra ormai certa, ma una tempesta disperde le navi del Doria e l'assedio si conclude con la fuga dell'armata asburgica che rischia una clamorosa *debacle* (n° 9). Nelle successive campagne nordafricane si segnala l'eroismo della marineria cristiana, alla quale si uniscono contingenti siciliani (n° 10).

La flotta turca, sempre al comando del Barbarossa, nel 1543 si spinge nel mare Tirreno per poi unirsi alla flotta dell'alleato regno di Francia e trascorrere l'inverno a Tolone. Nelle sue scorribande lungo la costa toscana saccheggia Talamone e altri centri senesi della Maremma (n. 11), per poi raggiungere le Isole Eolie.

Barbarossa muore ultraottantenne, il 5 luglio 1546, Andrea Doria, novantaquattrenne, il 25 novembre 1560.

Le ultime due carte (Piemonte e Ungheria: n. i 12 e 13) s'inseriscono nello scenario delle guerre combattute in Italia da Carlo V, che non rinuncia alla propria concezione dell'impero universale guidato dalla dinastia degli Asburgo, contro Francesco I di Francia che pure nutre precise mire espansionistiche su Milano e su Napoli, mentre il papato effettua evanescenti tentativi di mediazione. L'acuirsi di questo contrasto per il controllo dell'Italia raggiungerà il culmine nella Guerra di Siena, che infiammerà la Toscana dal 1552 al 1559 e che troverà un interessante saggio di cronaca figurata proprio nella carta di Francesco di Tommaso di Salò (n. 11): ulteriore motivazione, dopo quella delle incursioni del Barbarossa nell'arcipelago toscano e nella Maremma senese, della congruità di questa tavola tra quelle ritrovate ad Arezzo.

L'ultima mappa (n°13) relativa alla carta militare dell'Ungheria, non viene commentata da Szathmáry nel suo articolo, in quanto ad essa l'autore darà poi ampio spazio nel successivo catalogo generale *Descriptio Hungariae*, ma non manca di segnalarla come "la più grande scoperta della cartografia storica" del suo paese.

In estrema sintesi ho riproposto l'affascinante percorso di collegamento tra le varie tavole delineato da Szathmáry una ricostruzione attendibile e comunque utile per inquadrare i citati soggetti iconografici in un preciso contesto storico, anche se non mancano approssimazioni ed inesattezze da sottoporre ad un'inevitabile revisione critica. Una rilettura che oggi può avvalersi del notevole bagaglio di informazioni offerto dal citato catalogo descrittivo di Bifolco-Ronca e da nuove fonti critiche, specialmente in merito all'attuale collocazione di alcune tavole una volta alienate sul mercato antiquario, oppure ad errori di cronologia talvolta riscontrabili nei commenti di Tibor. Faccio subito notare che la doverosa correzione di alcune date male interpretate dall'ungherese determina il prolungamento del periodo di produzione delle stampe da lui suggerito tra il 1538 e il 1541 almeno fino al decennio centrale del XVI secolo.

Più in particolare devo segnalare che Szathmáry considera la carta di Brindisi cronologicamente precedente quella di Prevesa, affermando che l'armata di Andrea Doria passò da Brindisi prima dello scontro navale presso la penisola dell'Epiro, mentre non abbiamo riscontri documentali su questo passaggio, che invece dovrebbe essere avvenuto all'inizio di novembre del 1538; quindi successivamente ai fatti di Prevesa. Inoltre, riguardo a questa battaglia, ricordo che la tavola censita da Szathmáry non rientrava nella raccolta di stampe ritrovata ad Arezzo, ma venne presa in considerazione perché perfettamente attinente al filo logico e storico che collegava le altre in una collezione omogenea. In base a questo ragionamento lo studioso formulò anche la plausibile ipotesi che un tempo l'esemplare di Prevesa avesse fatto parte di quel nucleo di carte.

Altri dubbi vanno poi sollevati sia in merito alla carta di Corfù, che, se pur dubitativamente, Szathmáry attribuisce a Andrea Vavassore, mentre Bifolco-Ronca sostengono che la marca tipografica indicata sulla stampa certamente non appartenga a questo editore; sia per quella intitolata Africa e firmata da Giovanni Britto - intagliatore attivo per Matteo Pagano - che raf-

figura la battaglia di Mahdia avvenuta sulle coste della Tunisia nel 1551 e non dieci anni prima come segnalato da Tibor.

Della carta di Siena ho già detto molto, ma vale ricordare che Bifulco-Ronca se da un lato concordano con Szathmáry sull'autore, Francesco di Tommaso di Salò, in base alla somiglianza della grafica e dei caratteri, dall'altro non possono non confermare che la carta fosse stata prodotta dopo il 1553 e non nel 1538, come aveva scritto l'ungherese. Vale altresì ricordare che a buona ragione Pellegrini aveva definito questa stampa "misteriosa", in quanto priva di dati editoriali e poi "indecifrabile", ma, in questo caso, sbagliando perché lui stesso, dopo attenta osservazione dei particolari raffigurati avrebbe indicato con sicurezza nel 1553 il *dies a quo* della sua realizzazione. Resta semmai da capire come Francesco di Tommaso avesse potuto mostrare una rappresentazione "tendenzialmente realistica" di Siena, perché, se già si conoscevano rilevazioni topografiche del Dominio senese, manoscritte e a stampa, ancora non erano apparse vedute generali della città assimilabili a quella delineata dall'autore di Salò. Forse non è azzardato ipotizzare che egli disponesse di un disegno preliminare fedele al vero.

Purtroppo su questo incisore-editore non si hanno molte notizie. Sappiamo che era originario di Salò, figlio di Tommaso e fratello di Alessandro, che aveva bottega nel quartiere veneziano dei tipografi in Frezzaria ed era solito firmare le sue produzioni: *in Venetia - per Francesco de Tommaso di Salo e compagni, in Frezzaria, al segno della Fede*. Da questa indicazione derivava anche la sua marca tipografica: una rappresentazione della Fede con una figura femminile seduta che tiene nella mano destra un calice e con la sinistra regge una croce, utilizzata in diverse edizioni anche da Matteo Pagano; un altro editore veneziano col quale Francesco ebbe rapporti di collaborazione, anche se operò quasi sempre con soci non identificati. Secondo alcuni studiosi la sua officina tipografica sarebbe stata aperta solo dopo il 1550, mentre altri limitano il periodo di attività al 1564-74. Affermazioni che, come abbiamo visto, sono in netto contrasto sia con le date

proposte da altre fonti critiche, sia con quelle che intendo suggerire al termine della mia ricerca e che coprono un più lungo periodo tra il 1538 e il 1573.

Recentemente avendo avuto la possibilità di intrattenere contatti diretti con Szathmáry, che parla discretamente italiano, ho raccolto ulteriori notizie sulle stampe che aveva acquistato ad Arezzo. In particolare Tibor mi ha riferito che, dopo un'attenta analisi delle componenti grafiche di ciascun soggetto, riteneva che almeno dieci delle tredici tavole eseguite da tre diversi incisori, Francesco di Tommaso di Salò, Andrea Vavassore e Matteo Pagano, fossero state prodotte nell'ambito di una stessa bottega. Un'ipotesi suffragata dalle caratteristiche operative dell'editoria cartografica veneziana del Cinquecento e, a suo parere capace di suggerire come la produzione di queste dieci stampe nascesse da un'unica commissione affidata a Matteo Pagano. Sappiamo infatti che questo incisore-editore era la figura chiave di un'impresa calcografica importante, con la quale collaboravano diversi intagliatori veneti, tra i quali, non casualmente, sono attestati pure Francesco di Tommaso e Vavassore.

Tibor mi ha poi raccontato come era avvenuta il ritrovamento e l'acquisto dell'atlantico presso la bancarella di un antiquario che frequentava la fiera aretina; un istriano già in quegli anni piuttosto anziano e certamente non più in vita oggi. Non ricordava il suo nome, ricordava però che le tavole erano legate all'interno di una "Geografia" di Tolomeo in versione tedesca e senza illustrazioni, comunque molto antica ma della quale certamente non facevano parte. Le tavole erano state infatti legate al volume con l'ausilio di strisce ritagliate da fogli manoscritti usati e non pertinenti. Pur non potendo escludere che le incisioni fossero state realizzate come illustrazioni di libri poi andati perduti lo studioso riteneva che si trattasse invece di fogli separati, impressi singolarmente, perché il loro supporto cartaceo appariva non uniforme e le differenze di filigrana lasciavano supporre l'uscita da almeno sei cartiere diverse; per questo motivo, probabilmente gran parte delle carte

prodotte era andata dispersa e il ritrovamento ad Arezzo di quella raccolta doveva essere considerato un eccezionale colpo di fortuna!

Infine Tibor mi disse che aveva comprato dal commerciante istriano anche un'edizione dei viaggi di Montalboddo e che aveva appurato come questi due volumi, insieme ad altre tre pubblicazioni in cattive condizioni di conservazione, provenissero da una libreria che l'antiquario aveva acquistato in blocco trovata nella soffitta in una vecchia casa istriana.

Ecco che qui si fermano definitivamente le tracce della incredibile vicenda di queste opere che forse oggi sono un po' meno misteriose, ma sempre ricche di fascino. Il nostro viaggio si ferma in questa soffitta istriana, per il resto possiamo solo immaginare quanti anni o forse secoli ci siano

rimaste, a chi fossero appartenute e soprattutto perché e quando fossero state raccolte in quell'altrettanto misterioso atlantino! Di sicuro Tibor fece bene ad acquistarle e soprattutto a descriverle in *Cartographica Ungarica* prima di metterle in vendita, perché altrimenti di molti esemplari nessuno avrebbe mai più saputo nulla, essendo oggi dispersi in collezioni ignote. Per fortuna quella di Siena, così come quella di Brindisi e poche altre, sono sfuggite a questo triste destino, in quanto finite nelle mani di chi ama indagare, raccogliere e conservare le antiche carte, ma soprattutto di chi "Colleziona per Conoscere", come afferma Pellegrini e, lasciatemi aggiungere, colleziona per condividere il messaggio della storia, i valori culturali ed estetici che queste opere riescono ancora a trasmettere.



Fig.5 - .



Fig. 1 - Girolamo Genga, *La fuga di Enea*. Affresco staccato. Siena, Pinacoteca Nazionale.

Il Palazzo del Magnifico.

Cronaca di un saccheggio

di NARCISA FARGNOLI

Pandolfo Petrucci e la 'Camera Bella'

Chi a Siena si spingesse fin sotto il Duomo, a fianco del Battistero, sperando di visitare la dimora eretta agli inizi del Cinquecento da Giacomo Cozzarelli per Pandolfo Petrucci, il Signore della città più rissosa e repubblicana d'Italia, potrebbe ammirare soltanto l'imponente prospetto su via dei Pellegrini: l'interno infatti è ormai da tempo svuotato delle sue meraviglie, strappate senza ritegno a più riprese dalle pareti e dai soffitti e disperse nei maggiori musei del mondo. Una vera *damnatio memoriae* di colui che quelle opere d'arte volle a testimoni della propria grandezza e smisurata ambizione, aspirazioni che i suoi concittadini non gli hanno mai perdonato, tanto da consentire che il palazzo si trasformasse in una conchiglia vuota, caso unico in una città che della difesa e conservazione dei suoi monumenti ha fatto una religione.

Sulla figura di Pandolfo e sul palazzo esiste una sterminata letteratura: la famosa 'Camera Bella', commissionata ai maggiori artisti dell'epoca, si è prestata infatti a studi interdisciplinari con approfondimenti che riguardano la storia, le attribuzioni, l'iconografia, la committenza, il restauro.¹ Questa meraviglia il Magnifico non l'aveva ideata per sé, ma per il figlio Borghese, destinato a succedergli, e alla moglie di lui, Vittoria Piccolomini, in occasione del loro matrimonio avvenuto nel settembre 1509:

la data, presente sul pavimento, insieme agli stemmi inquartati delle due famiglie, certifica la fine dei lavori.²

La stanza, quadrata, situata nella torre medioevale inglobata nell'edificio, al secondo piano e affacciata sulla via principale, non è una camera nuziale, ma un ambiente di rappresentanza. Alla sua realizzazione concorsero i più accreditati pittori dell'epoca, Pintoricchio, Luca Signorelli e Gerolamo Genga, autori degli affreschi attorno ai quali Antonio Barili realizzò una splendida residenza lignea, intagliata e dorata, che correva lungo tutto il perimetro delle pareti; un pavimento di maioliche decorate a grottesche e un soffitto di stucchi e affreschi ispirato alla *Domus Aurea* completavano l'insieme. La sua magnificenza, la qualità dei dipinti, la finezza degli intagli e degli stucchi, accentuati dall'oro profuso senza risparmio, possiamo solo cercare di immaginarla: gli ultimi a vederla integra, per quanto in cattivo stato di conservazione, furono infatti gli eruditi settecenteschi Giovan Girolamo Carli e Guglielmo Della Valle, mentre oggi, di tutto ciò, a Siena non restano che pochi frammenti; il resto è sparso in musei europei e statunitensi. Attualmente infatti, degli otto dipinti che i due videro e descrissero sulle pareti, tre risultano perduti: *La Calunnia di Apelle*, *Il Bacchanale* e *La continenza di Scipione*. Nella Pinacoteca di Siena sono conservati *Il Riscatto dei prigionieri* e *La Fuga da Troia*. Il

Desidero ringraziare tutti coloro che generosamente mi hanno aiutato nel corso di questa ricerca: Maddalena Ammatatelli, Alessandro Bagnoli, Ilaria Bichi Ruspoli, Marilena Caciorgna, Andrea Conti, Mauro Faleri, Laura Llewellyn, Lori Lippi, Fabio Mazzieri, Gianni Mazzoni, Elena Pinzauti, Simona Pozzi, Felicia Rotundo, Bernardina Sani. Sono inoltre riconoscente alla Biblioteca degli Intronati e alla Biblioteca e Fototeca Giuliano

Briganti, nonché all'Archivio di Stato di Siena e all'Archivio della Pinacoteca Nazionale, per la cortese e costante disponibilità.

¹ Per gli studi sul palazzo rimando all'Appendice Bibliografica.

² A. Ferrari, R. Valentini, M. Vivi, *Il Palazzo del Magnifico a Siena*, in "Bullettino Senese di Storia Patria", XLII, 1985, pp.105-151.



Figg. 2 e 3 - Girolamo Genga, *La fuga di Enea*. Affresco staccato, particolari. Siena, Pinacoteca Nazionale.

Trionfo della castità, Coriolano persuaso dalla madre e dalla moglie e Penelope al telaio si trovano alla National Gallery a Londra.

Come si deduce dai soggetti raffigurati, Pandolfo, attraverso i grandi esempi dell'antichità, voleva ricordare l'importanza degli affetti familiari e fornire un esempio di 'Buon Governo' al figlio Borghese, destinato a perpetuare la casata e la signoria³. Il Petrucci, di cui le fonti storiche senesi hanno messo in luce brutalità e rozzezza, in realtà fu apprezzato dai contemporanei, a partire da Machiavelli, e intrattenne relazioni con i maggiori del suo tempo. La 'Camera Bella' è frutto di una committenza tutt'altro che incolta, anche se la diaspora dei suoi arredi non ci consente di apprezzarne a pieno la complessità e la ricchezza. La vicenda è nota ed è stata spesso esaminata in relazione a singole opere e a problemi attributivi, ma mai riassunta, nel suo svolgimento cronologico, dal punto di vista del saccheggio si-

stematico che questo gioiello subì, a ondate successive, nell'arco di un secolo, dal 1820 al 1920, con attori e modalità diverse, ma con una sola intenzione: demolire, smantellare e vendere. Siamo abituati a vedere le nostre opere d'arte esposte nei musei stranieri, sia che si tratti di singoli dipinti che di predelle, politici o affreschi staccati. Se fino a pochi anni fa la cosa non destava particolare indignazione, da qualche tempo, si è diffusa una maggiore sensibilità verso la spoliazione che ha funestato la storia del nostro patrimonio, perpetuandosi fino ai nostri giorni. È nata, dicevo, una nuova sensibilità che ha portato, anche con qualche successo, a chiedere la restituzione di opere illegalmente acquisite o a collaborazioni volte a ricomporre anche solo temporaneamente un capolavoro nella sua integrità, come è successo proprio in questi giorni per la *Pala dei Gesuati* di Sano di Pietro, ricongiunta alla sua straordinaria predella nella nostra Pinacoteca Nazionale.⁴

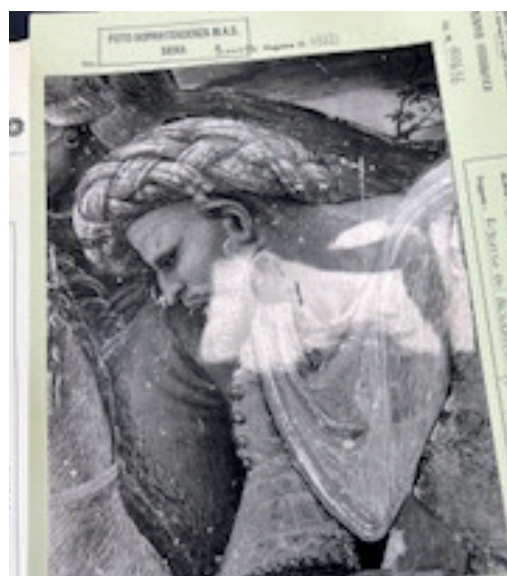
³ C. La Malfa, *Il nuovo sistema iconografico e decorativo della Camera Bella del Palazzo Petrucci a Siena*, in *L'età di Pandolfo Petrucci. Cultura e tecnologia a Siena nel Ri-*

nascimento. Studi in memoria di Giuseppe Chironi, Siena 2016, pp.109-122.

⁴ La notizia è apparsa sulla stampa e sui media.



Fig. 4 - Girolamo Genga, *Il riscatto dei prigionieri*. Affresco staccato. Siena, Pinacoteca Nazionale.



Figg. 5 e 6 - Girolamo Genga, *Il riscatto dei prigionieri*. Affresco staccato, particolari. Siena, Pinacoteca Nazionale.

Nel caso del Palazzo del Magnifico, tuttavia, va detto subito che è del tutto impossibile ricostruire l'insieme nel luogo originario. La 'Camera' è perduta per sempre, un caso emblematico, che ci fa riflettere sulla fragilità del patrimonio storico artistico e sulla necessità di tutelarla con ogni mezzo.

La parabola di Pandolfo Petrucci fu breve e il palazzo in via dei Pellegrini, sede ed emblema del suo governo, la cui costruzione gli studiosi collocano fra il 1504 e il 1509, ne seguì fatalmente la sorte. La decadenza iniziò poco dopo la morte del Magnifico, avvenuta nel 1512, e peggiorò per le alterne fortune dei figli che non riuscirono a perpetuare la Signoria. Un episodio di violenza avvenne già nel 1515 quando, nelle lotte feroci per la successione fra il primogenito Borghese e gli altri membri della famiglia, il palazzo fu saccheggiato e i suoi arredi subirono il primo di una lunga serie di insulti. Il Pecci ricorda che non si poté impedire che il popolo prendesse il sopravvento, tanto che Vittoria Piccolomini, moglie di Borghese, dovette fuggire e rifugiarsi, con le figlie ancora piccole, dal fratello Alessandro.⁵ La decadenza dell'edificio continuò con le vicissitudini della famiglia finché, nel 1583, gli eredi lo cedettero ai nobili Savini che ne rimasero unici proprietari per più di due secoli.⁶ Ed a loro ancora apparteneva quando, verso la fine del XVIII secolo, lo visitarono l'abate Carli e Guglielmo della Valle, gli ultimi a vedere la 'Camera Bella' e un'altra stanza adiacente, ancora integre, anche se non in perfette condizioni.⁷

Anche all'epoca non doveva essere facile accedervi. Le stanze dipinte, superstiti, erano due: nella prima, la più importante, su un pavimento di 'terracotta vetrinata' con fiorami putti e armi, si innalzava una resi-

denza lignea, le cui lesene spartivano otto storie affrescate, due per parete, mentre la volta era tutta in stucco con varie storie, con al centro lo stemma Petrucci sorretto da quattro putti.

La seconda stanza, più modesta, conteneva tre riquadri per parete, con varie deità e virtù. Ben poco rispetto a quello che doveva essere l'appartamento principesco di Borghese Petrucci, che sappiamo composto di sette stanze.⁸

'Febbre di distruzione'

I passaggi di proprietà sono sempre un momento critico per gli immobili e il palazzo del Magnifico non fa eccezione, perché, come vedremo, è proprio in coincidenza delle alienazioni che avvennero le trasformazioni più dannose: già nel 1815, il Faluschi, lo dice 'al presente' abitato da diversi padroni "per la vendita che ne fu fatta dall'ultimo moriente Nb. Sig. Guido dell'illustre e cospicua famiglia Savini". Sappiamo infatti che agli inizi del XIX secolo il palazzo apparteneva ad almeno cinque proprietari i quali lo ristrutturarono dando inizio alla spoliazione degli interni.⁹ Alcuni decenni dopo, un personaggio illustre, Alessandro Franchi, riassume l'episodio con toni accorati: "Tutto andò bene fino ai primi anni di questo secolo. Sembra che allora un vento di morte si sia scatenato sull'eredità di epoche di gloria. Fu come una febbre di distruzione: una gara a chi faceva più rovine! Si faceva sparire tutto ciò che aveva un'impronta antica. Mi hanno spesso raccontato (e parlo di testimoni oculari) dei roghi che si facevano in Piazza del Campo, e che ciascuno alimentava di antiche pitture, di quadri e d'intarsi, con l'unico scopo di raccogliere dalle ceneri il poco oro

⁵ A. Pecci, *Memorie storico-critiche della città di Siena che servono alla vita civile di Pandolfo Petrucci dal 1480 al 1599*, 4 voll. Siena, 1755-1760, vol.IV, p.48.

⁶ Si deve a loro l'ampliamento che nel 1709 prolungò l'edificio verso Via Monna Agnese facendogli assumere l'aspetto attuale. Vedi A. Ferrari, cit., pp.115-119.

⁷ G. G. Carli, *Notizie di belle arti*, BCI, ms C.VII.20, terzo quarto XVIII secolo f.16, 74-76; G. Della Valle, *Lettere Sanesi*, 1782-86, rist. anastatica, Bologna 1975-76, vol.III, p.318-22.

⁸ In base all'inventario del 1514; vedi P. Jackson, *La committenza di Pandolfo il Magnifico*, in L. Syson, *Siena nel Rinascimento. Arte per la città*, Milano 2007, pp.61-73 e 270-285; M. Fagiani, *Gli ultimi anni di Pandolfo Petrucci e l'arte a Siena a cavallo fra primo e secondo decennio*, in *Il buon secolo della pittura senese*, Pisa 2017, pp.66-73.

⁹ G. Faluschi, *Breve relazione delle cose notabili della città di Siena*, Siena 1815, pag. 53. I nuovi proprietari figurano già nel Catasto Leopoldino al 1835; vedi A. Ferrari, cit., pp.115-119.



Fig. 7 - Domenico Beccafumi(attr.) *La Giustizia*. Siena, Palazzo del Magnifico.

che sfuggiva alle fiamme. Alcuni faceti gentiluomini destinavano ai fornelli di cucina piccoli pannelli a fondo oro, per dare, dicevano, colore alle frittture. Come meravigliarsi che il palazzo del Magnifico non sia potuto sfuggire alla legge comune? Che di più doloroso ancora che vedere uno dei suoi proprietari, infastidito dalle richieste dei curiosi, prendere la risoluzione di demolire tutto e guadagnare la quiete a questo prezzo! E non sembra nemmeno che si sia mai levata alcuna protesta contro la fantasia che ha preso uno di loro di vendere tutta la decorazione della grande sala e dividerla con tramezzi, per farne degli alloggi!”¹⁰

Se si esaminano le scarse notizie riportate dai contemporanei e si tenta di ricomporre l'accaduto, si vede chiaramente che il saccheggio non fu perpetrato in maniera casuale, ma secondo un programma ben pre-

ciso. Come era logico aspettarsi, la residenza lignea del Barili, che rivestiva l'ambiente, fu la prima ad essere eliminata, in modo da poter poi intervenire agevolmente sugli affreschi. La struttura era formata da una serie di cassapanche che correvano lungo le pareti, utili sia come sedili che per riporre oggetti, su cui si impostavano otto paraste e quattro semipilastrini, che inquadravano i dipinti fino alla volta. La sala non era infatti semplicemente affrescata, ma un vero e proprio studiolo, formato anche da elementi in legno e stucco, un insieme polimaterico, frutto di diverse tecniche di esecuzione, una caratteristica che, come vedremo, complicò lo smontaggio e in qualche modo aggravò la diaspora dei singoli pezzi, una volta avulsi dal contesto originario. I frammenti della residenza, ridotti a “otto pilastri, tre mezzi pilastri e sette sagome di cornici intagliate”, già nel 1818, risultano presso l'Arcivescovo di Siena Cardinale Anton Felice Zondadari.¹¹ Sono gli stessi, scampati alla dispersio-



Fig. 8 - Giacomo Cozzarelli, *Bracciale*. Siena, Palazzo del Magnifico.

¹⁰ A. Franchi, *Le palais 'Del Magnifico' a Sienne*, in “L'art”, 1882, Tomo II, pp.147-152 e 181-185.

¹¹ C. Minucci, *Nell'occasione faustissima che la città di Siena viene onorata dalla presenza dell'Augusto Sovrano*

della Toscana e Sua Imperiale, e Reale Famiglia nell'Agosto 1818 si espongono all'Istituto di Belle Arti di Detta Città i seguenti Disegni per saggio della Collezione intrapresa da Cosimo Minucci, s.l. e s.d., ma 1818.

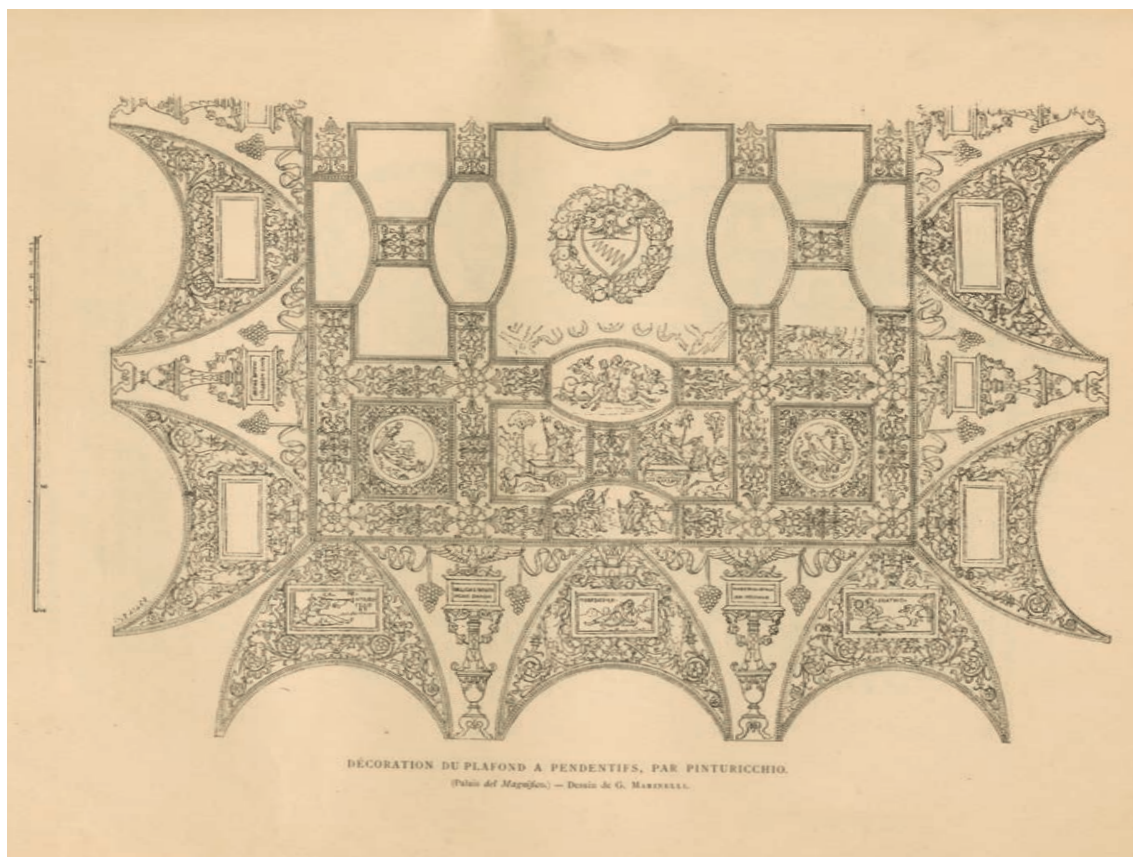


Fig. 9 - Gaetano Manganelli, *Soffitto della Camera Bella*, riprodotto in 'L'Art', 1882, p.185.

ne, oggi conservati nel palazzo Chigi Piccolomini alla Postierla, mentre non si ha notizia del semipilastro mancante, né dei cassoni che completavano l'arredo. Da questo momento, il destino della 'Camera Bella' si concluderà in pochi anni. Per quanto riguarda gli intagli lignei, dopo la morte del Cardinale Zondadari (1823), Romagnoli li vede nella canonica del Duomo, esposti a ulteriori pericoli di vendita e smembramento. Vengono salvati da Angiolo Barbetti che nel 1833 si adopra perché non siano venduti all'estero ma acquistati dalla comunità e, infatti, nel 1842, fanno già parte della Galleria dell' Istituto d'Arte, dove saranno oggetto, per tutto il secolo, di studio e riproduzione, da parte "degli studiosi di ornato" in sinto-

nia con il Purismo e il rinnovato interesse per la plastica rinascimentale.¹²

Il dramma del Palazzo si consuma in breve arco di tempo. Già nel 1822, Romagnoli, descrivendolo, specifica: "Più non esistono in esso le opere colorite nel 1499 da Luca Signorelli e dal Genga, figuranti le storie di Mida, di Pane, di Orfeo, di Paride, e di Scipione e il bellissimo Seggio intagliato di Antonio Barili, per la sala, quale presentemente possiede S. Eminenza il Signor Cardinale. Le campanelle di bronzo della facciata gettate da Antonio Marzini e da Jacopo di Benedetto Cozzarelli, sono lavori degni d'essere ammirati, non che veduti."¹³

Dunque al 1822, stando a Romagnoli, gli affreschi, già da qualche tempo, non orna-

¹² E. Romagnoli, *Biografia cronologica de' Bellartisti senesi*, (ante 1835), Firenze 1976, vol.V p.112; S. Chiarugi, *La fortuna degli intagliatori senesi*, in *Siena tra Purismo e Liberty*, Milano Roma 1988, pp.298-310. *Catalogo delle tavole*

dell'antica scuola senese riordinate nel corrente anno 1842 ed esistenti nel Regio Istituto di Belle Arti, Siena 1842.

¹³ E. Romagnoli, *Nuova Guida della Città di Siena per gli amatori delle Belle Arti*, Siena 1822, pp.47-48.



Fig. 10 - Alessandro Franchi, *Trionfo di un guerriero*, particolare del soffitto disegnato dal pittore e riprodotto in 'L'Art', 1882, p.182.



Fig. 11 - Alessandro Franchi, *Trionfo di Cibele*, particolare del soffitto disegnato dal pittore e riprodotto in 'L'Art', 1882, p.183.

no più le pareti: infatti, sappiamo che, nel 1821, il pittore senese Bernardino Montini ne aveva offerto due in vendita alla Galleria degli Uffizi che li acquistò destinandoli, fortunatamente, alla Galleria dell'Accademia di Siena. Si tratta del *Riscatto dei prigionieri* e della *Fuga da Troia*: insieme a ciò che rimane della residenza del Barili e ai bracciali in bronzo del Cozzarelli che ornano la facciata, furono le uniche opere a non prendere la via dell'estero.¹⁴ In base all'affermazione del Romagnoli, e ai documenti che certificano la vendita dei due dipinti nel 1821, bisogna ragionevolmente supporre che entro il se-

condo decennio del secolo tutti gli affreschi siano stati staccati. Gaetano Milanesi, invece, descrivendo la 'Camera Bella', afferma che, il *Coriolano*, *Il trionfo della Castità* e la *Penelope al telaio* furono nel 1844 "coll'opera del signor Pellegrino Succì romano, spiccati dall'intonaco e incollati su tela", per essere acquistati per 800 scudi da Joly de Bammerville e, dopo vari passaggi di proprietà, dalla National Gallery. Altri due, sostiene sempre Milanesi, *Fuga da Troia* e *Riscatto dei prigionieri*, "furono segati insieme col muro e trasportati nella Galleria dell'Istituto di Belle Arti di Siena."¹⁵

¹⁴ P. Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XV al XVII secolo*, Genova 1978, pp.50-52.

¹⁵ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, et architettori, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, Firenze 1906, pp.699-705. Milanesi suppone che tre affreschi, già al tempo in cattivo stato di manutenzione, fossero stati imbiancati, ma non se ne hanno notizie certe. Secondo il Waagen, la 'Penelope' venne acquisita nel 1874, mentre gli altri due di-

pinti, 'trasferiti con successo dal muro alle tele', erano giunti al museo londinese qualche anno prima, già nel 1857. G. F. Waagen, *Galleries and Cabinets of art in Great Britain visited in 1854 and 1856, and now for the first time described by Dr. Waagen director of the Royal Gallery of pictures*, Berlin, London 1857 pp.73-74. Vedi anche M. Davies, *National Gallery catalogues. The earlier Italian Schools*, London 1951, pp.436-39;472-79;485-86.

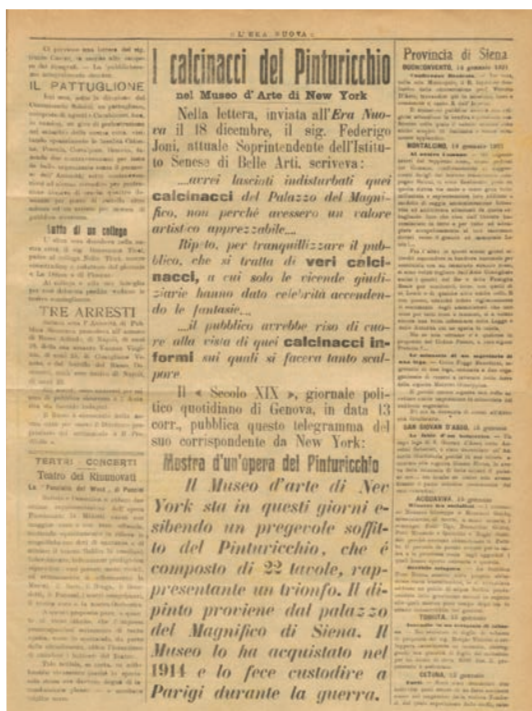


Fig. 12 - calcinacci del Pinturicchio in 'L'Era Nuova', 17 gennaio 1921.

Come si nota, è già ben chiara ai testimoni ottocenteschi la differenza fra gli affreschi 'senesi' e quelli 'londinesi': i primi 'separati insieme col muro', i secondi 'spiccati dall'intonaco e incollati su tela'.

Pellegrino Succi 'estrattista' eccellente

Le due tecniche hanno fatto pensare a diversi interventi di distacco, che sarebbero avvenuti a più di venti anni di distanza, il primo ante 1821, il secondo nel 1844. Ma, in questo modo, la 'Camera Bella' sarebbe rimasta parzialmente smontata, con il lavoro rimasto a metà, e dunque inservibile per il proprietario. Ci sembra più probabile, invece, che intorno agli anni Venti dell'Ottocento la stanza fosse totalmente smantellata e trasformata nell'ambiente anonimo che ancora oggi è possibile vedere. Eliminato il rivestimento ligneo del Barili, gli affreschi potrebbero essere stati tutti distaccati a *massello*, la tecnica allora più conosciuta e

praticata fin dai tempi dell'impero romano, che consisteva nel tagliare letteralmente il muro, lasciando la superficie pittorica su un supporto di circa 15/20 centimetri di spessore, nella forma che possiamo vedere nei due dipinti conservati a Siena.

Una volta staccati, a parte i due già citati, della cui vendita abbiamo notizia, possiamo presumere che gli altri siano rimasti invenduti fin verso la metà del secolo. La presenza di uno spesso strato di muratura li rendeva infatti pesanti e non facilmente commerciabili. Finché, intorno al 1844, si affacciò un compratore, Joly de Bammerville, e per lui, cioè, probabilmente, introdotto da lui, Pellegrino Succi (1793-1863), celeberrimo inventore del metodo rivoluzionario che consentiva di staccare dal muro soltanto un sottile strato di pellicola pittorica. Si era andata infatti nel frattempo affinando la tecnica del trasporto dei dipinti murali che, fin qui eseguito soltanto da architetti in grado di intervenire sulle murature, divenne ora a *strappo* e appannaggio di restauratori, di cui il Succi fu antesignano. Figlio d'arte, emiliano di origine, si era trasferito assai giovane a Roma al seguito del padre Giacomo, ereditando alla morte di lui nel 1809 la carica di "Estrattista delle pitture del Sacro Palazzo Apostolico". Romano d'adozione, divenne ben presto figura di riferimento per l'autorità pontificia, collezionisti e nobili cittadini, esercitando di fatto un vero monopolio sulla tecnica ereditata dal padre.

La sua abilità nel distacco degli affreschi, una pratica che eseguì sempre nella massima segretezza e di cui fu geloso custode, sollevò da subito fautori entusiasti, ma anche giudizi più prudenti e scetticismo, soprattutto in chi aveva ancora ben vivo il ricordo delle razzie napoleoniche.¹⁶ Era evidente infatti il pericolo di dispersione e vendita all'estero – come puntualmente accadde infatti nel nostro caso – ma

¹⁶ L. Cicognara, *Del distacco delle pitture a fresco*, in "Antologia", LIII, maggio 1825, pp.1-19.

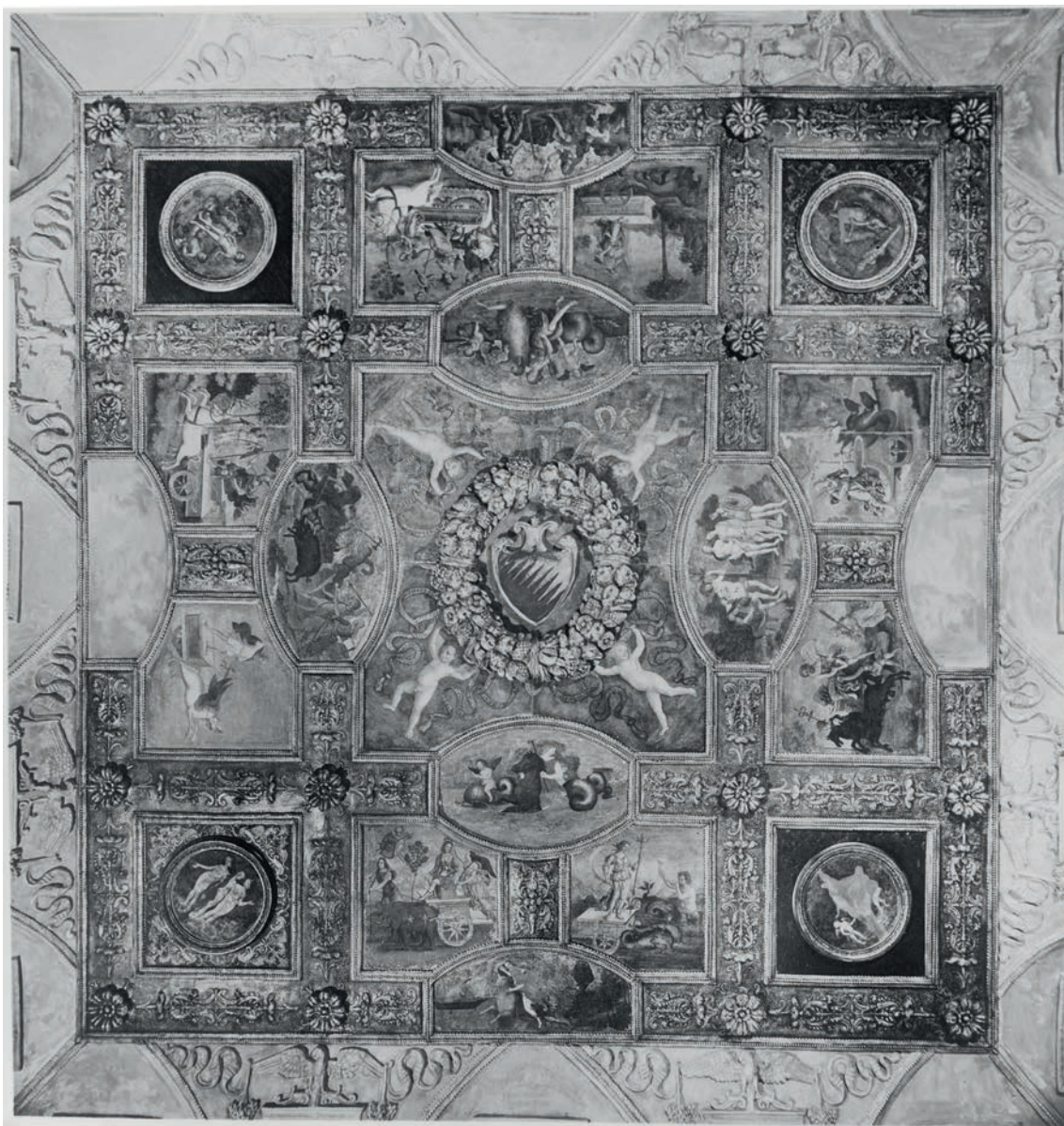


Fig. 13 - Pintoricchio, il soffitto nella ricostruzione del Metropolitan Museum di New York.

anche i rischi di alterazioni e depauperamento della superficie pittorica durante lo stacco.¹⁷ Di questo importante personaggio, il Milanese documenta la presenza a Siena intorno al 1844, quando gli affreschi del Magnifico, probabilmente già staccati 'a massello', furono separati dal loro pesan-

te supporto e trasportati su tela, perdendo definitivamente l'identità di beni immobili e l'ultimo legame con l'edificio di pertinenza, per assumere una natura del tutto estranea alla loro origine, diventare cioè 'quadri', leggeri, arrotolabili, trasportabili, e dopo varie peripezie, cambi di proprie-

¹⁷ Nonostante gli evidenti pericoli che comporta e la polemica mai spenta sull'opportunità di praticarlo, lo stacco degli affreschi si è perpetrato fino agli anni Set-

tanta del Novecento, quando è stato finalmente proibito. R. Longhi, *Per una mostra storica degli estrattisti*, in "Paragone", n.91, 1957, pp.3-8.

tà e aste pubbliche, finire sulle pareti della National Gallery.¹⁸ Sorte migliore non toccò al pavimento oggi conservato al Victoria and Albert Museum, sempre a Londra. Verso la fine del secolo, nel 1887, perfino i bracciali bronzei del Cozzarelli, esposti alla pubblica vista, avevano rischiato di fare una brutta fine: le campanelle, tolte da alcuni proprietari, per essere vendute, erano state rimesse a posto a furor di popolo. Divenute bene pubblico, furono, in anni più recenti, sostituite con delle copie per salvarle dai danneggiamenti dovuti al traffico di via dei Pellegrini.¹⁹

I 'preziosi resti' di Alessandro Franchi e i 'calcinacci' di Federigo Joni

Le disavventure del palazzo non erano ancora finite. Nel 1882, Alessandro Franchi riuscì a penetrare nella 'Camera Bella', o meglio in ciò che ne restava, e si rese conto che non tutto era perduto, esisteva ancora infatti la volta affrescata, ignota al Milanese. Essendo troppo alta per gli ambienti ridotti a piccole dimensioni, era rimasta infatti nascosta da un controsoffitto. Si era creduto che niente si fosse salvato, ma ecco che al pittore si presenta l'occasione di scoprire i dipinti superstiti e trarne dei disegni, nonostante difficoltà non trascurabili. La scoperta accende l'entusiasmo del Franchi, che pur di documentare gli affreschi non esita a esporsi a seri pericoli: "Non c'è altro mezzo di arrivare all'altezza di questi preziosi resti se non scivolare fra la volta e il controsoffitto, camminando su un leggero traliccio di assicelle che si flettono sotto i piedi" racconta nel suggestivo articolo pubblicato sulla rivista 'L'Art', corredato di incisioni tratte da disegni suoi e di Gaetano Marinelli, comprendenti alcuni particolari e la ricostruzione di metà del soffitto.²⁰

Qualche anno dopo, anche Corrado Ricci, pur consapevole che gli affreschi delle pareti, ormai all'estero, non sarebbero più

tornati, riporta l'attenzione sul Magnifico e ne denuncia lo stato "misero, umido, sporco, abbandonato, indecente." E aggiunge: "Molta parte della volta resta ancora (quantunque occultata dai soffitti e dalle pareti divisorie delle camere inserite nella sala circa un secolo in addietro) e ci fu fatta conoscere dall'illustre prof. Alessandro Franchi, direttore dell'Istituto di Belle Arti di Siena, alla cui gentilezza dobbiamo schiarimenti e l'esame dei rilievi e disegni fatti col massimo disagio dovendosi procedere carponi negli spazi oscuri e stretti rimasti tra la volta e i soffitti". E ancora: "Sopra la più alta delle camere nuove, la volta antica fu utilizzata per 'plafond' e quindi intonacata. Nel resto c'è ancora, ma piagata dagli insulti e dall'avidità dei muratori che offesero qua e là di martellate le pitture e gli stucchi in rilievo, e ne raschiarono l'oro".²¹

La scoperta di questo tesoro, tuttavia, come spesso accade, fu fatale: il distacco del soffitto, finora evitato per la difficoltà dell'operazione, a Federigo Joni, autore dell'ultimo scempio, apparve un gioco da ragazzi. E così, proprio mentre Corrado Ricci lanciava il suo accorato appello, anche l'ultima testimonianza pittorica della 'Camera Bella' veniva brutalmente strappata, per prendere, di lì a poco, la via delle Americhe, dove, al Metropolitan Museum of Art di New York, sarebbe stata allestita e inaugurata con grande risonanza nel 1921. Già nell'estate del 1911 si ha notizia del misfatto, anche se la data esatta del distacco rimane incerta: "Nel palazzo, da moltissimi anni ridotto in miserando stato, non erano rimasti che gli affreschi della volta della sala, deturpati da mura divisorie, ed in parte nascosti dal bianco della calce, in parte coperti da soffitti; ma abbastanza noti ed apprezzati per i disegni eseguiti con la nota maestria e diligenza dall'illustre prof. Alessandro Franchi". A giugno del 1912 anche 'La Nazione'

¹⁸ F. Giacomini, "Questo distaccare le pitture dal muro è indegna cosa". Il trasporto dei dipinti murali nell'Ottocento e l'attività di Pellegrino Succi, in S. Rinaldi, *Restauro pittorici e allestimenti museali a Roma fra Settecento e Ottocento*, Firenze 2007, pp.71-190.

¹⁹ A. Cecchi, *Giacomo Cozzarelli (Siena 1453-1516) Bracciali*, in *Mostra di opere d'arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto. II 1981*, Genova 1981, pp.128-131.

²⁰ A. Franchi, cit. p.184.

²¹ C. Ricci, *Il Pinturicchio*, Perugia 1912, pp.306 e sgg.

riporta la notizia di “alcuni affreschi di secondaria importanza” staccati da una volta del palazzo “sciupati e venduti, dicesi, nel mese di aprile scorso.”²²

La vicenda, ben documentata nelle carte d'archivio e nei giornali dell'epoca, è raccontata dallo stesso pittore nelle sue *Memorie* dove, con tono scanzonato, ricorda l'impresa di cui fu protagonista. All'*individuo* (sic!) che gli aveva mostrato alcune foto e gli aveva proposto di staccare il soffitto, aveva infatti risposto, con la ben nota spregiudicatezza:

“È una cosa che non ho mai fatto, ma conosco il sistema”.

C'è in questa frase molto di più di quello che le lapidarie parole dichiarino: il totale e più sincero disprezzo per l'opera su cui andava a mettere le mani, e che, come lui stesso racconta, deturpò senza nessuna preoccupazione di essere visto, in pieno

giorno, senza nascondersi. Nella vicenda giudiziaria e nello scandalo che seguì, Joni, nel frattempo divenuto – ironia della sorte! – Presidente dell'Istituto di Belle Arti, non smise mai di definire il soffitto della ‘Camera Bella’ un insieme di “informi calcinacci”, di nessun valore: e certamente tali li aveva ridotti, strappandoli in malo modo, trasportandoli a Firenze e poi a Parigi, dove rimasero fino alla fine della Prima guerra mondiale, quando il Metropolitan, che li aveva acquistati prima del conflitto, li ricompose, orgogliosamente, nella *Golden Room*.²³

Con quest'ultimo insulto il sipario calava definitivamente sul palazzo di Pandolfo e le sue meraviglie: di lì a poco, nell'indifferenza generale, sarà nuovamente alienato a diversi privati e frazionato in piccoli lotti.²⁴

Addendum

Mentre la rivista era già in corso di stampa, il 10 maggio scorso, a Londra, la National Gallery ha riaperto l'ala Sainsbury, che era chiusa per restauri dal 2023. Nel nuovo prestigioso allestimento, che costituirà anche l'ingresso del museo, troveranno posto, insieme ad altri capolavori dell'arte italiana, i tre affreschi staccati e trasportati su tela provenienti dal Palazzo del Magnifico: *Trionfo della castità*, *Coriolano persuaso dalla madre e dalla moglie*, *Penelope al telaio*.

Al Metropolitan Museum di New York, invece, ormai da alcuni anni, sono conservati nei magazzini i resti del soffitto della ‘Camera Bella’, il cui stato di deperimento sembra irreversibile.

²² “Rassegna d'arte senese”, III, luglio-settembre 1911, p.73; “La Nazione”, 17 giugno 1912.

²³ *I calcinacci del Pinturicchio nel Museo d'Arte di New York*, in “L'Era Nuova”, 17 gennaio 1921. Su Joni fondamentali gli studi di Gianni Mazzoni: *Falsi d'autore. Icilio Federico Joni e la cultura del falso fra Otto e Novecento*,

a cura di G. Mazzoni Siena 2004; I.F.Joni, *Memorie di un pittore di quadri antichi*, a cura di G. Mazzoni, Siena 2004, pp.297-303; per i dettagli della vicenda, boccacceschi se non fossero tragici, vedi sempre G. Mazzoni, *Quadri antichi del Novecento*, Vicenza 2001.

²⁴ “Rassegna d'arte senese”, II, 1922, pp.39-40.



Fig. 14 - Pinturicchio(?), Parziale ricostruzione del pavimento della 'Camera Bella', Londra, Victoria and Albert Museum.

Appendice Bibliografica

Su Pandolfo Petrucci

A. Pecci, *Memorie storico-critiche della città di Siena che servono alla vita civile di Pandolfo Petrucci dal 1480 al 1599*, 4 voll., Siena 1755-1760; A. Ferrari, R. Valentini, M. Vivi, *Il Palazzo del Magnifico a Siena*, in BSSP, XLII, 1985, pp.105-151; P. Pertici, *La città magnificata*, Siena 1995; C. H. Clough, *Pandolfo Petrucci e il concetto di "magnificenza"*, in *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento, 1420-1530*, a cura di A. Esch e C. L. Frommel, Torino 1996, pp.382-397; B. Sani, *La magnificenza di Pandolfo Petrucci*, in G. Chelazzi Dini, A. Angelini, B. Sani, *Pittura Senese*, Milano 1997, pp.339-351; M. Ascheri, *Siena nella storia*, vol.I, Milano 2001; C. Shaw, *L'ascesa al potere di Pandolfo Petrucci il Magnifico, signore di Siena (1487-1498)*, Monteriggioni 2001; R. Terziani, *Il governo di Siena dal medioevo all'età moderna. La continuità repubblicana al tempo dei Petrucci (1487-1525)*, Siena 2002; P. Jackson, *Pomp or piety? The funeral of Pandolfo Petrucci*, in *Beyond the Palio. Urbanism and Ritual in Renaissance Siena*, by P. Jackson and F. Nevola, UK 2006, pp.104 -116; R. Terziani, *Ripensare il sistema politico-istituzionale senese al tempo di Pandolfo Petrucci (1487-1512)*, in "Accademia dei Rozzi", n.25, 2006, pp. 11-14; R. Terziani, *Politica e architettura a Siena nel Rinascimento. Un'ipotesi innovativa sui palazzi di Giacoppo e Pandolfo Petrucci e di Antonio Bichi*, in "Accademia dei Rozzi", n.29, 2008, pp. 45-52; P. Jackson, *La committenza di Pandolfo il Magnifico*, in L. Syson, *Siena nel Rinascimento. Arte per la città*, Milano 2007, pp. 61-73 e 270-285; F. Nevola, *Siena. Costructing the Renaissance City*, New Haven and London 2007; P. Jackson, *The cult of Magdalen: Politics and Patronage under the Petrucci*, in *L'ultimo secolo della Repubblica di Siena. Arti, cultura e società*, a cura di M. Ascheri, G. Mazzoni, F. Nevola, Siena 2008, II, pp.391-403; P. Pertici, *Ornamenta Domus. Memorie di casa Petrucci*, in BSSP, CXX, 2013, pp.150-152; D. Balestracci *Medioevo e Risorgimento. L'invenzione dell'identità italiana nell'Ottocento*, Bologna 2015; P. Pertici, *La consorte Petrucci dalla signoria viscontea al potere di Pandolfo: ambizioni, legami politici e culturali, cimeli*, in *L'età di Pandolfo Petrucci. Cultura e tecnologia a Siena nel Rinascimento. Studi in memoria di Giuseppe Chironi*, Siena 2016, pp.45-83.

Aspetti storico artistici

D. M. Finocchietti, *Della scultura e tarsia in legno dagli antichi tempi ad oggi*, Firenze 1873, pp.65-66; A. Franchi, *Le palais 'Del Magnifico' a Sienne*, in "L'art", 1882, Tomo II, pp.147-152 e 181-185; C. Ricci, *Il Pintoricchio*, Perugia 1912; E. Carli, *Il Pintoricchio*, Milano 1960; P. Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XV al XVII secolo*, Genova 1978; A. Cecchi, *Giacomo Cozzarelli (Siena 1453-1516). Bracciali*, in *Mostra di opere d'arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto*, II, 1981, Genova 1981, pp.128-131; G. Agosti, *Precisioni su un 'bacchanale' perduto del Signorelli*, in "Prospettiva", n.30, 1982, pp.70-77; F. Sricchia Santoro, *'Ricerche senesi': il Palazzo del Magnifico Pandolfo Petrucci*, in "Prospettiva", n.29, 1982, pp.24-30; S. Chiarugi, *La fortuna degli intagliatori senesi*, in *Siena tra Purismo e Liberty*, Milano Roma 1988, pag.298-310; G. Agosti, V. Farinella, *Interni senesi "all'antica"*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, Milano 1990, pp.578-599; S. Frascchetti, *Antonio di Neri Barili*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, Milano 1990, p.549-553; F. Sricchia Santoro, *Girolamo Genga*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, Milano 1990, p.254-259 e 260-265; *Disegni dell'Ottocento dalla raccolta dell'Istituto di Belle Arti di Siena*, a cura di F. Petrucci, Poggibonsi 1991; C. Acidini, *Pintoricchio*, Firenze 1999; P. Scarpellini, M. R. Silvestrelli, *Pintoricchio*, Milano 2004; A. Angelini, *Pintoricchio e i suoi: dalla Roma dei Borgia alla Siena di Pandolfo Petrucci*, in *Pio II e le arti. La riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo*, pp. 483-543, Cinisello Balsamo, MI 2005; *L'Istituto d'Arte di Siena*, a cura di F. Mazzieri, Siena 2007; M. Fagiani, *Gli ultimi anni di Pandolfo Petrucci e l'arte a Siena a cavallo fra primo e secondo decennio*, in *Il buon secolo della pittura senese*, Pisa 2017, pp.66-73; I. Bichi Ruspoli, *Lo stucco a Siena nel Cinquecento. Dal trionfo dei modelli romani al monopolio dei ticinesi Della Monna*, in "Horti Esperidum", 2019, pp.215-234.

Aspetti iconografici

V. Tátrai, *Gli affreschi del Palazzo Petrucci a Siena: una precisazione iconografica e un'ipotesi sul programma*, in "Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae", n.24, 1978, pp.177-183; M. Caciorgna, *Immagini di eroi ed eroine nell'arte del Rinascimento*, in *Biografia dipinta, Plutarco e l'arte del Rinascimento 1400-1550*, a cura di R. Guerrini, La Spezia 2001; M. Caciorgna, R. Guerrini, *La virtù figurata. Eroi ed eroine dell'antichità classica nell'arte senese tra Medioevo e Rinascimento*, Siena 2003; M. Caciorgna, *Radice atra, purpureus flos...*, in *L'art de la Renaissance entre science et magie*, a cura di Philippe Morel, Paris 2006 ; C. La Malfa, *Il nuovo sistema iconografico e decorativo della Camera Bella del Palazzo Petrucci a Siena*, in *L'età di Pandolfo Petrucci. Cultura e tecnologia a Siena nel Rinascimento. Studi in memoria di Giuseppe Chironi*, Siena 2016, pp.109-122.

Il distacco degli affreschi

L. Cicognara, *Del distacco delle pitture a fresco*, in "Antologia", LIII, 1825, pp. 1-19; R. Longhi, *Per una mostra storica degli estrattisti*, in "Paragone", n.91, 1957, pp.3-8; *Mostra di affreschi staccati*, Catalogo a cura di U. Baldini e L. Berti, Firenze 1958; A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano 1988; F. Giacomini, *"Questo distaccare le pitture dal muro è indegna cosa". Il trasporto dei dipinti murali nell'Ottocento e l'attività di Pellegrino Succi*, in S. Rinaldi, *Restauro pittorici e allestimenti museali a Roma fra Settecento e Ottocento*, Firenze 2007, pp.71-190; S. Rinaldi, *Strappi preventivi*, in M. C. Mazzi, *Musei anni '50: spazio, forma, funzione*, Firenze 2009, pp.186-257; M. Luccarelli, A. M. Luccarelli, *L'evoluzione della maiolica senese dall'immaginario medievale al 'capriccio' della grottesca*, in *La ceramica a Siena dalle origini all'Ottocento*, a cura di M. Anselmi Zondadari e P. Torriti, Colle val d'Elsa 2012, pp.74-77.

Per quanto attiene alle vicissitudini delle singole opere un tempo componenti la 'Camera Bella'.

G. G. Carli, *Notizie di belle arti*, BCI, ms C.VII.20, terzo quarto XVIII secolo, f.16, 74-76; G. Della Valle, *Lettere Sanesi*, (1782-86), rist. anastatica, Bologna 1975-76; G. Faluschi, *Breve relazione delle cose notabili della città di Siena*, Siena 1815; C. Minucci, *Nell'occasione faustissima che la città di Siena viene onorata dalla presenza dell'Augusto Sovrano della Toscana e Sua Imperiale, e Reale Famiglia nell'Agosto 1818 si espongono all'Istituto di Belle Arti di Detta Città i seguenti Disegni per saggio della Collezione intrapresa da Cosimo Minucci*, s.l. e s.d., ma 1818; L. De Angelis, *Ragguaglio del nuovo Istituto delle Belle Arti*, Siena 1816; E. Romagnoli, *Nuova Guida della Città di Siena per gli amatori delle Belle Arti*, Siena 1822; E. Romagnoli, *Biografia cronologica de' Bellartisti senesi*, BCI, ms. LII 1-13, ante 1835, ed. stereotipa Firenze 1976; *Catalogo delle tavole dell'antica scuola senese riordinate nel corrente anno 1842 ed esistenti nel Regio Istituto di Belle Arti*, Siena 1842; G. F. Waagen, *Galleries and Cabinets of art in Great Britain visited in 1854 and 1856, and now for the first time described by Dr Waagen director of the Royal Gallery of pictures*, Berlin, London 1857; *Mostra dell'Antica Arte Senese sotto l'Alto Patronato di S.E. il Ministro della Pubblica Istruzione*, Siena 1904; G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, et architettori*, ed. di G. Milanesi, Firenze 1906; M. Davies, *National Gallery catalogues. The earlier Italian Schools*, London 1951.

Federigo Joni, il distacco del soffitto e la nascita della legislazione di tutela del patrimonio storico artistico

V. Leonardi, *L'organizzazione generale delle amministrazioni*, in "Bollettino d'Arte", 1912, fasc. XI-XII, pp.418-430; L. Parpagliolo, *La tutela dei monumenti*, in "Bollettino d'Arte", 1912, fasc. XI-XII, pp.431-449; C. Ricci, *Il fervore dei pochi. Discorso inaugurale*, "Bollettino d'arte", 1912, fasc. XI-XII, pp.409-417; A. Emiliani, *I materiali e le istituzioni*, in *Storia dell'Arte italiana*, vol.I, Torino 1979, pp. 97-162; N. Fagnoli, *Fabio Bargagli Petrucci e il dibattito sulla legislazione di tutela del patrimonio artistico agli inizi del secolo*, in BSSP, XCV, 1988, pp.333-361; F. Rotundo, R. Pagliaro, *Egisto Bellini (1877-1955). Disegni di architettura e di ornato*, Pisa 2008; *Palazzo del Magnifico*, in RAS, 1911, fasc.III, p.73; *Dal Palazzo del Magnifico*, in RAS, 1922, fasc.II, pp.39-40; *Affreschi asportati dal palazzo del Magnifico a Siena*, in "La Nazione", 17 febbraio 1912; H .B. Wehle, *A catalogue*

of italian, spanish and byzantine paintings, Metropolitan Museum of Art, New York 1940; J. B. Holmquist, *The iconography of a ceiling by Pinturicchio from the Palazzo del Magnifico, Siena*, Ph.D. University of North Carolina at Chapel Hill 1984.

La polemica sulla stampa locale e nazionale

ASS

Belle Arti. Affari 1921

CARTELLA 58 fascicolo 25

1921 Polemica sulla nomina del nuovo Soprintendente "Federico Joni"

APS

Fascicolo Palazzo del Magnifico

"L'Era Nuova"

Per una nomina, 15 dicembre 1920; *La lettera del pittore Joni*, 22 dicembre 1920; *I calcinacci del Pinturicchio nel Museo d'Arte di New York*, 17 gennaio 1921; *Al signor Soprintendente dell'Istituto di Belle Arti. Met's Museum Accessions. Acquisti del Museo Metropolitano*, 5 febbraio 1921; *Le curiosità di colui che onora Siena*, 11 febbraio 1921; *Colui che onora Siena prende cappello*, 12 febbraio 1921; *Colui che onora Siena scrive e minaccia*, 14 febbraio 1921; *Colui che onora Siena. La ricomposizione di un soffitto dimenticato del Pinturicchio nel Metropolitan Museum di New York* 19 febbraio 1921; *Le dimissioni di A. Viligiardi. Primi effetti di una nomina partigiana*, 17 marzo 1921.

"La Fiamma"

All'ombra della torre. Una brutta ispirazione, 18 dicembre 1920; *All'ombra di Ghigo*, 25 dicembre 1920; *All'Istituto di Belle Arti*, 22 gennaio 1921; *A Ghigo, il grande*, 12 febbraio 1921; *All'ombra della Torre. A Ghigo il Mattacchione*, 19 febbraio 1921.

"L'Intervenuto"

La nomina bolscevica, 18 dicembre 1920; *"Bandiera Rossa" tace*, 19 febbraio 1921.

"Il Giornale d'Italia"

Polemica artistica senese, 28 dicembre 1920.

"Ghigo Joni" alla Siena del Popolo. Contro i calunniatori e gli invidiosi, 1921; G. Mazzoni, *Quadri Antichi del Novecento*, Vicenza 2001; I. F. Joni, *Memorie di un pittore di quadri antichi*, a cura di G. Mazzoni, Siena 2004; *Falsi d'autore. Icilio Federico Joni e la cultura del falso fra Otto e Novecento*, a cura di G. Mazzoni, Siena 2004.

Abbreviazioni

APS Archivio Pinacoteca di Siena

ASS Archivio di Stato di Siena

BCI Biblioteca Comunale degli Intronati

BSSP Bullettino Senese di Storia Patria

RAS Rassegna d'Arte Senese



Fig. 1 - P. Liberi, *Il Ratto delle Sabine*, Siena, Palazzo del Governo, Inventario Pinacoteca Nazionale, 59 Mag.

Il Ratto delle Sabine e la Fuga di Clelia di Pietro Liberi, due storie romane per Leopoldo dei Medici e per i ‘cavalieri senesi’

di BERNARDINA SANI

Negli Uffici della Provincia di Siena, nell'appartamento allestito da Leopoldo II di Asburgo Lorena nel Palazzo del Governatore, c'è un quadro con *Il Ratto delle Sabine* (Fig. 1): è l'“anonimo veneziano” della Guardaroba medicea registrato nel 1658 nella Sala principale insieme all'*Innocenza della Vestale Tuccia* di Rutilio e Domenico Manetti, *Virgilio e Dante* di Rutilio e la *Giustizia e la Pace* del figlio Domenico¹. Il nesso della serie fu sciolto nel 1868 col trasferimento nella Galleria dell'Istituto di Belle Arti, poi nella Pinacoteca. Lo storico Galeazzo Gualdo Priorato (1606-1678) nella *Vita di Pietro Liberi* (1605 o 1614 - 1687) indica autore e committente²: dipinto per Leopoldo dei Medici, col patrocinio di Volumnio Bandinelli (1598-1667), in un periodo controverso della vita del pittore, giunto a Siena dopo

viaggi e battaglie contro i Turchi, arruolato da Antonio Manfredini, cavaliere di Santo Stefano, che esercitò la guerra di corsa sotto Ferdinando II Granduca di Toscana³. Liberi riceve un'accoglienza onorevole, fa diverse opere, remunerato con “regali abbondantissimi”. L'“abbraccio” dei Cavalieri senesi ha fatto pensare al collezionista Agostino Chigi (1563-1639), rettore dell'Ospedale di Santa Maria della Scala, Consigliere di Stato, Cavaliere di Santo Stefano⁴ ma è Bandinelli, discendente di Papa Alessandro III, oratore, storico, poeta, e “intendente di architettura” a favorire le commissioni medicee. Antiquario nella Roma barocca, è agente di Leopoldo al quale procura disegni di Raffaello e a Siena collabora con Ludovico dei Vecchi per le imprese barocche nella Cattedrale: le statue dei Papi e la Cappella della

¹ Archivio di Stato di Firenze, Guardaroba Medicea 697 cc. 1- 40; F. Bisogni, *Mattias de' Medici governatore di Siena*, in *Il Palazzo della Provincia a Siena*, a cura di F. Bisogni, Roma 1990, pp. 147- 188. Bisogni attribuisce *Il Ratto* a Vincenzo Mannozzi. M. Ciampolini, *Medici e Lorena per Siena. Il mecenatismo senese e la decorazione del Palazzo del Governo*, in *Il palazzo del Governo. Opere, vicende e personaggi della sede storica della Provincia*, a cura di M. Ciampolini e M. Granchi, Siena 2010, pp. 103-166. Per l'iconografia di Tuccia, M. Caciorgna, in M. Caciorgna, R. Guerrini, *La virtù figurata, Eroi ed eroine dell'antichità nell'arte senese tra Medioevo e Rinascimento*, Siena 2003, pp.355-360.

² Galeazzo Gualdo Priorato, militare e storico, scrisse *Scena d'huomini illustri* edita a Torino nel 1658 e a Venezia nel 1659 dove pubblicò la biografia del Liberi, ristampata da Trissino nel 1818. G. Gualdo Priorato, *Vita del cavaliere Pietro Liberi pittore padovano: scritta lui vivente*, Vicenza 1818. Per *Il Ratto delle Sabine* di Pietro

Liberi, U. Ruggeri, *Pietro e Marco Liberi. Pittori nella Venezia del '600*, Rimini 1997, p. 111.

³ C. Accornero, *Pietro Liberi cavaliere e fenice dei pittori*, Treviso 2013, p.20.

⁴ Nel 1662 Paolo del Sera, agente dei Medici a Venezia, in una lettera sul mercato artistico veneziano al cardinal Carlo dei Medici dice che Liberi “guadagna gran denari e sta da gentilhuomo” e “credo sia da Siena ed è garbatissimo uomo”. Si veda *Collezionismo mediceo e storia artistica*, II, Tomo I, *Il Cardinale Carlo, Maria Maddalena, Don Lorenzo, Ferdinando II, Vittoria della Rovere, 1621-1666*, a cura di P. Barocchi e G. Gatta Bertelà, Firenze, 2007, p.157; C. Accornero, *Pietro Liberi cavaliere...*, pp.10,36. Accornero segue la lettura di Mignosi Tantillo dell'Inventario del 1644 di Agostino Chigi (Biblioteca Apostolica Vaticana, d'ora in poi BAV, Archivio Chigi 411, Carte attinenti alla primogenitura). Una cosmografia su pergamena sarebbe di “Pietro Libero Spagnolo”. A. Mignosi Tantillo, *Le*

Madonna del Voto⁵. Dopo la caduta della repubblica, collabora, come tanti, con i Medici, anima la vita culturale della città nelle Accademie degli Intronati e dei Filomati, nell'Università riformata dai Medici e nei palazzi arricchiti da collezioni⁶, si orienta verso la curia romana. Quando Liberi è a Siena, vive nel palazzo di famiglia davanti alla chiesa di San Giorgio, con i figli e con la moglie Anna Patrizi, di famiglia senese trapiantata a Roma e in una lettera del 29 gennaio del 1640, tornato dopo un viaggio romano, si scusa con Leopoldo dei Medici per aver trascurato interessi pubblici e privati⁷. Protegge gli artisti che si alternano tra Siena e Roma: Rutilio Manetti, Astolfo Petrazzi, Raffaello Vanni, Bernardino Mei e nella sua casa tiene "accademia di disegno"⁸, forse frequentata dal pittore forestiero.

Secondo Gualdo Priorato Liberi fu a Siena nel 1641, poi a Firenze dove avrebbe affrescato un soffitto nell'oratorio di San Filippo Neri, un racconto impreciso perché nel 1640 Urbano VIII concesse ai Filippini l'area dove sarebbe stata edificata la loro sede e l'accento a un soffitto e a un oratorio fa pensare all'Oratorio dell'Arciconfraternita della Dottrina Cristiana, detta di San Francesco

"dei Vanchetoni", fondata dal Beato Ippolito Galantini per diffondere l'educazione cristiana nei ceti popolari. Il 12 settembre 1639 era stato emesso dal Granduca un ordine di pagamento di 150 piastre insufficienti per dipingere l'intero soffitto, forse destinate solo al grande ovale con lo stemma dei Medici (Fig. 2). Il Memoriale del padre guardiano Francesco Tozzi attesta che il 17 marzo 1640



Fig. 2 - P. Liberi, *La gloria dei Medici*, Firenze, Oratorio dell'Arciconfraternita della Dottrina Cristiana.

opere d'arte dell'eredità di Agostino Chigi rettore dello Spedale di Santa Maria della Scala a Siena, in *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il Papa senese di Roma moderna*, catalogo della mostra, Siena, Palazzo Pubblico e Palazzo Chigi Zondadari, a cura di A. Angelini, M. Butzek, B. Sani, Siena 2000, pp.343-346. Nell'Inventario originale nell'Archivio di Stato di Siena, si legge invece: "Una cosmografia in cartapeccora grande con l'Arme di Giulio 2 e de Chigi fatta in penna da Pietro Ribero Spagnuolo" (Archivio di Stato di Siena, Archivio Notarile Postcosimiano, 779, Originali, cc.11r-11v.); L. Bonelli, *ivi*, pp.57-58. I documenti romani attribuiscono a Volumnio Bandinelli la stesura dell'Inventario di Agostino Chigi (BAV, Archivio Chigi 411, Carte attinenti la primogenitura, cc. 5-6).

⁵ I. Ugurieri Azzolini, *Le pompe sanesi, o vera relazione delli buomini, e donne illustri di Siena...*, parte prima seconda, Pistoia, 1649, pp.615-616. Fu agente di Leopoldo dei Medici a Roma, *Il cardinale Leopoldo*, vol. III, *Rapporti col mercato romano*, a cura di M. Fileti Mazza, Milano - Napoli, 1998, pp. 85,96,145,148, collaboratore di Ludovico dei Vecchi. M. Butzek, *Il Duomo di Siena al tempo di Alessandro VII. Carteggio e disegni (1658-1667)*, Die Kirchen von Siena, Beiheft 2, München 1996, p. 18.

⁶ B. Sani, *Cultura figurativa nella società senese del primo Seicento* in A. Angelini, M. Butzek, B. Sani, a cura di, 2000, pp. 40-47.

⁷ *Il cardinale Leopoldo*, vol. IV, *Rapporti con il mercato di Siena, Pisa, Firenze, Genova, Milano, Napoli e altri centri minori*, a cura di M. Fileti Mazza, Milano Napoli, 2000, pp.28-30. A- Si, Archivio Bianchi Bandinelli, 911. Misc. III. 79. Nel 1642 Bandinelli approva una testa di Giove per l'apparato effimero in occasione della nascita del figlio di Ferdinando II, che lo nomina precettore del figlio. Il 22 luglio 1646 Volumnio scrive a Mattias sui lavori per lo stanzone degli spettacoli. S. Mamone, *Mattias de' Medici serenissimo mecenate dei virtuosi. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggio di Mattias de' Medici (1629-1667)*, Firenze, 2013, p.180.

⁸ *Il cardinale Leopoldo*, vol. IV..., pp.28-30. Volumnio Bandinelli scrive a Leopoldo dei Medici il 3 dicembre 1648 che Raffaello Vanni frequenta l'Accademia di Disegno in casa sua. Si veda F. Bisogni, *Introduzione*, in *Bernardino Mei e la pittura barocca a Siena*, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Chigi Saracini), a cura di F. Bisogni e M. Ciampolini, Firenze 1987, pp.22-23.

si tolsero i puntelli per il banchetto annuale. Dunque, il soffitto è dipinto tra l'autunno del 1639 e la primavera del 1640⁹. Liberi è presente a Firenze; lo dice un pagamento del 6 ottobre 1640 di Giovan Carlo, fratello del Granduca Ferdinando II, per una "Baccanata di più figure", per il "casino di Via della Scala", vicino all'Oratorio dei Vanchetoni¹⁰. Il Granduca aveva donato a Giovan Carlo il palazzo già dei Rucellai, dove, negli Orti Oricellari, ebbe sede l'Accademia neoplatonica; fu l'inizio di una decorazione che coinvolse Salvator Rosa, Angelo Michele Colonna e Pietro da Cortona. Il quadro del Liberi è registrato nell'Inventario del Casino del 1647 nella Loggia di sopra: "Numero 1 quadro, entrovi un Bacco in briaco, più femmine che lo sostengono et amorini, tutte figure nude, di mano di..., dove sopra". Manca il nome del pittore, ma è evidente che si tratta del quadro pagato a Liberi nel 1640. Lo ritroviamo nell'Inventario della Villa Monumentale di Castello redatto nel 1663 dopo la morte del Cardinale Giovan Carlo: "Numero un quadro bislungo in tela, entrovi un Bacco nudo imbracciato con più femmine che lo sostengono adornamento intagliato, fondo nero e dorato con rabeschi et amorini intorno a una femmina nuda a diacere di braccia 3/1/2 e braccia 2/1/2"¹¹.

Il quadro annuncia temi mitologici che resero famoso il pittore a Venezia, ma non era facile conquistare una posizione di rilievo nella Firenze intorno al 1640. Ferdinando II regnava da dodici anni, dopo la reggenza della nonna Cristina di Lorena e della madre Maria Maddalena d'Asburgo e le nozze

con Vittoria della Rovere nel 1637, arricchirono le collezioni dei Medici con i capolavori urbinati. Le residenze medicee in città e nei dintorni si dotavano di apparati figurativi di carattere storico e allegorico. Nel 1637 a Palazzo Pitti la sala della Stufa, che per iniziativa di Maria Maddalena d'Austria si era ornata con il ciclo delle monarchie antiche e moderne, commissionato tra il 1625 e il 1626, si apriva alla cultura barocca con le Quattro età dell'uomo di Pietro da Cortona. Nella sala dell'"Udienza privata", dove Ferdinando II riceveva senza la corte, Agostino Mitelli e Angelo Michele Colonna crearono un ciclo in cui il sovrano viene paragonato ad Alessandro Magno, un trionfo di finte architetture, di cartigli e stemmi sorretti da figure animate¹². Liberi compare in una sede povera come l'Oratorio dei Vanchetoni. Dà vita a strane figure: nel cielo azzurro con nuvole bianche è tutto un turbinio di angeli, delineati con tratti rozzi. Con incredibili capriole volano per portare in cielo lo stemma dei Medici e si scontrano con una cornice marmorea scomposta nelle volute e nei rocchi di colonna. La stranezza delle creature volanti c'è in altri artisti a Firenze: gli stemmi di Baldassarre Franceschini detto il Volterrano e le cornici architettoniche dei Mitelli e Colonna. Liberi si esprime con potenti figure: la Pace e la Giustizia contrastano con il cielo attraversato da chiarissime nubi esprimendo i concetti dei cartigli laterali: "Ferdinando II propugnatori maiorum aemulo", "Regiae Ferdinandi II beneficentiae". Incarnano l'emulazione degli antenati e la regia beneficenza, programma politico della casa regnante quando Mattias

⁹ L. Sebegondi, *Arciconfraternita della Dottrina Cristiana detta di S. Francesco "dei Vanchetoni"*, in *Gli Istituti di Beneficenza a Firenze*, a cura di F. Carrara, L. Sebegondi, U. Tramonti, Firenze 1999, pp.61-69; A. Barsanti, *Una Confraternita dimenticata*, "Paradigma", 2, 1978, pp. 115-133 ripresa da U. Ruggeri, *Pietro e Marco Liberi...* pp.4-5,111. Richa scrive: «Di Pietro Liberi da Padova è l'arme dei Medici con una Fama sì ben figurata, che sembra volante», citato da Cambiagi. G. Richa, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, Tomo quarto, Firenze, 1756, lezione VIII, pp. 75-86, lezione IX, pp. 87- 99; G. Cambiagi, *L'Antiquario fiorentino, o sia guida per osservare con metodo le cose notabili di Firenze*, (I. ed.

1765), ed. Firenze 1771, pp.147-148.

¹⁰ ASF, Possessioni, 4252, c.143 e ASF, Possessioni, 4267, c.42v. Si veda *Collezionismo mediceo e storia artistica*, III, Tomo I, *Il Cardinale Giovan Carlo, Mattias, Leopoldo, 1628-1667*, a cura di P. Barocchi e G. Gaeta Bertelà, Firenze 2007, p.25 nota 82.

¹¹ Ivi, p.p.425, 748.

¹² E. Acanfora, *Il governo per immagini: Maria Maddalena d'Austria e il ciclo delle monarchie antiche e moderne nella stanza della stufa*, in "Vivere a Pitti", a cura di S. Bertelli e R. Pasta, Firenze 2003, pp. 45-67; R. Spinelli, *Arcangelo Michele Colonna e Agostino Mitelli in Toscana e Spagna*, Pisa, 2011, pp.27-28.

milita nel campo imperiale e Giovan Carlo è generalissimo del Mare di Spagna. Il carattere eccentrico della composizione è confermato da una bruna creatura con una lunga tromba, con ali quasi nere e mani sgraziate, personificazione della Fama¹³ che sembra alludere alla Fama cattiva di Claudiano dove “l’ali nere mostrano l’oscurità dell’azioni e la sordidezza”: esperimento di un artista il cui linguaggio, per Roberto Longhi un barocco fiorito di rosolacci¹⁴.

Il soggiorno fiorentino tra il 1639 e il 1640 è confermato da una vicenda privata: il 23 ottobre 1640 è sorpreso nell’albergo della Corona con Margherita di Rocco Franchi senese. Margherita è querelata come donna di mala vita e il 27 novembre, confessa di “essere venuta un anno fa di Siena a Firenze a contemplazione di questo Liberi, e che in Fiorenza ha avuto seco continuo commercio carnale e che il Liberi le fa le spese e che a Siena ha avuto amici di passo” e dice di voler tornare a Siena per Natale¹⁵. La convivenza è forse iniziata prima del trasferimento a Firenze nel 1639 e c’è un ritorno alla fine del 1640. Nel Granducato di Toscana, dopo il Concilio di Trento, la chiesa reprime il concubinato e si dà modo agli sbirri di lucrare con catture e persecuzioni e a Siena emergono casi di convivenza e di prostituzione tra artigiani o studenti stranieri¹⁶. Margherita e Pietro nel 1643 sono a Venezia dove nascono due figli battezzati nella

parrocchia dell’Angelo Raffaele: Dianora nel febbraio del 1643 e Marco nell’aprile del 1644¹⁷. La permanenza a Siena non sarà stata breve, ma l’alternanza col soggiorno a Firenze resta indefinita. Se è a Siena tra 1638 e 1639, la commissione di Leopoldo dei Medici del Ratto delle Sabine è nel quadro di una collaborazione col vecchio Manetti, l’arrivo a Siena nel 1641 restringerebbe i tempi poiché Leopoldo restò a Siena fino all’aprile del 1641. Il governatore effettivo dello stato senese era Mattias dei Medici che nel 1629 ebbe da Ferdinando II l’incarico di governatore, avviò ristrutturazioni del palazzo¹⁸ dove istituì una sua Accademia “aperta con un concorso di tanta nobiltà che appena la sala di sopra determinata a questo effetto, n’era capace”. Il 15 aprile 1631 descrive una riunione accademica con discorsi contrapposti sul tema della fortuna. Il 29 aprile 1631 comunica al fratello Giovan Carlo che la solita accademia si è svolta con un’orazione preceduta da una sinfonia cui parteciparono il compositore Agostino Agazzari, Scipione Chigi e un gentiluomo della Ciaja¹⁹. Quanto alla pittura, il principe è interessato ad acquisti senesi per le collezioni fiorentine²⁰. Il 15 maggio 1630 scrive alla nonna che ha visto tre quadri, due di Astolfo Petrazzi e uno di Roland Savery e ritiene che Astolfo sia il secondo pittore senese dopo Rutilio Manetti, più abile di lui nelle nature morte con strumenti musicali²¹.

¹³ D’Arcais la ritiene un angelo. F. Flores d’Arcais, *La formazione di Pietro Liberi*, “Critica d’arte”, XIV (1967), 88, pp. 58-68; U. Ruggeri, *Pietro e Marco Liberi...* pp.45,111.

¹⁴ C. Ripa, *Iconologia*, a cura di S. Maffei, Torino 2012, p.177. R. Longhi, *Monsù Bernardo*, “La critica d’arte” XVI-XVIII, 1938, pp.121-130.

¹⁵ P. Delorenzi, *Favole e storie su Pietro Liberi*, “Aldebaran. Storia dell’Arte” VI, a cura di S. Marinelli, Verona 2021, pp. 111-128; S. Sieni, *La sporca storia di Firenze*, Firenze 2002.

¹⁶ O. Di Simplicio, *Peccato, Penitenza, Perdono. Siena 1575-1800*, Milano 1994, pp.177-216.

¹⁷ V. Mancini, *Venezia Barocca. Liberi, Mazzoni, Maffei*, Padova 2018, pp.14-17,26.

¹⁸ M. Morviducci, *Dai Petrucci alla Provincia. Il Palazzo del Governatore come sede del potere a Siena*, in *Il Palazzo della Provincia ...*, pp.55-81.

¹⁹ Sull’ Accademia due lettere a Giovan Carlo dei Medici in *Collezionismo mediceo e storia artistica*, III, t.I.... p.125. Jacona cita lettere di Mattias ai fratelli Ferdinando e Francesco relative a luogo e svolgimento delle sedute accademiche. E. Jacona, *Il teatro di corte a Siena. Il Saloncino, Cultura e Istituzioni (1631-1827)*, Siena 2007, pp. 9-10.

²⁰ Segnala al Gran Duca la collezione del senese dottor Paganelli e dice di aver interpellato Rutilio Manetti per una valutazione, essersi rimesso al giudizio di Pier Antonio Guadagni e aver restituito le opere troppo care. *Collezionismo mediceo e storia artistica*, III, t.I,p.122.

²¹ La nonna potrà ordinare se manderà a Siena dell’oltramarino. I senesi hanno “colori grossissimi”. P. Minucci Del Rosso, *La giovinezza del Principe D. Mattias de’ Medici governatore di Siena*, “Miscellanea storica senese”, III, 1895, p.83.

Manetti frequenta il principe che il 25 giugno 1631 in una lettera al fratello Giovan Carlo dice di essere andato a caccia a Cuna e di aver preso due “gazzare marine” e di averle date a Rutilio che ne avrebbe fatto un quadretto²². Interviene nelle scelte artistiche di Mattias dei Medici ma nel 1631 raggiunge la corte dell’Imperatore suo zio e partecipa alla guerra dei Trent’anni. Durante la sua assenza, il governo è affidato ad una consulta presieduta da Agostino Chigi, e nel 1636 subentra il fratello Leopoldo dei Medici (1617-1675), governatore dal 1636 al 1641 e dal 1643 al 1644.

Con Mattias e Leopoldo il grande palazzo del governatore non è dotato di cicli pittorici né ospita una raccolta ben strutturata di ritratti, di favole mitologiche, di storie sacre e profane²³, ma il contatto con gli artisti senesi permane, Rutilio Manetti è influente fino alla morte nel 1639. Col *Ratto delle Sabine*, il pittore veneto pare inserirsi in un progetto messo a punto da Leopoldo di Medici e da Volumnio Bandinelli che vede al centro Manetti con *L’Innocenza della Vestale Tuccia*. L’accostamento tra il pittore senese e l’esordiente padovano punta su temi di storia romana e dà concretezza all’intuizione di Pallucchini che nota affinità tra i toni scuri del Ratto e i colori del senese²⁴. La leggenda di Tuccia narrata da Livio, Plinio e Valerio Massimo raffigura nella pittura senese da Girolamo di Benvenuto a Beccafumi l’Innocenza calunniata. Nel quadro dei Manetti gli accusatori su

uno sfondo nero indicano la vestale che riceve il crivello tra donne incerte e impaurite nel chiaro di classici sfondi architettonici. C’è tutto: il trionfo della virtù, l’innocenza calunniata, politica e religione²⁵, in sintonia con le camere nuziali senesi con le eroine dell’antichità protagoniste dei cassoni e delle spalliere. Il Ratto ha fortuna fino al Settecento interpretato nei cassoni e nelle spalliere delle camere nuziali da artisti come Amico Aspertini o il Sodoma, poi nel tardo Cinquecento e nel Seicento emigra nei cicli di storia romana dei palazzi di Roma e Bologna²⁶. Le Storie di Romolo di Jacquo Ponsio e aiuti in Palazzo Ricci Sacchetti a Roma precedono il fregio di Ludovico, Agostino e Annibale Carracci in Palazzo Magnani a Bologna²⁷. Liberi forse vede le *Storie di Romolo e dei Re di Roma* del Cavalier D’Arpino nel Palazzo dei Conservatori a Roma nella sala del Consiglio Pubblico: nel giugno del 1638 a Livorno avrebbe deciso di recarsi a Roma per dedicarsi alla pittura. Boschini nella *Carta del navigar pittoresco*, crea un dialogo tra il pittore veneto e il Cavalier D’Arpino di fronte al Giudizio universale di Michelangelo in cui il veneto tesse l’elogio di Michelangelo, Raffaello, Giulio Romano, Polidoro da Caravaggio e il romano risponde esaltando Tiziano e Tintoretto. Il Cavalier D’Arpino conduce Liberi nella Galleria dei Ludovisi ad ammirare i Bacchanali di Tiziano²⁸. La pittura veneta trionfa e Boschini rivela l’incontro tra Liberi e il Cavaliere D’Arpino.

²² *Collezionismo mediceo e storia artistica, III t. I, ...* p.125.

²³ Fondamentale *Il Palazzo della Provincia...*. Molti aspetti sono messi in luce da *Il palazzo del Governo...*; A. Guiducci, *Viaggio nell’arte Palazzo del Governo di Siena*. Siena 2010. Sani B. Sani, *Cultura figurativa nella società ...* pp. 40-47.

²⁴ R. Pallucchini, *La Pittura veneziana dei Seicento*, vol. I, Milano 1981, p.197.

²⁵ Per l’iconografia di Tuccia M. Caciorgna, *Tuccia. La vestale che riuscì a trasportare l’acqua con il crivello*, in M. Caciorgna, R. Guerrini, *La virtù figurata, Eroi ed eroine dell’antichità nell’arte senese tra Medioevo e Rinascimento*, Siena 2003, pp.355-360.

²⁶ Il tema del Ratto delle Sabine ricorre dal Quattrocento al tardo Seicento A. Pigler, *Barockthemen, eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und*

18. Jahrhunderts, Budapest 1974, vol. II, pp.418-422; S. Tomasi Velli, *L’iconografia del ‘Ratto delle Sabine’. Un’indagine storica*, “Prospettiva”, luglio 1991, pp.17-39.

²⁷ C. Volpe, *Il fregio dei Carracci e i dipinti di Palazzo Magnani in Bologna*, Bologna 1976.

²⁸ M. Boschini, *Carta del Navigar Pittoresco*, a cura di A. Pallucchini, Venezia-Roma, 1966, pp.41- 44. Nella *Lista di pittori attivi a Venezia*, Boschini presenta a Leopoldo dei Medici: “Il Cavalier e Conte Palatino Pietro Liberi padovano, creato dall’Imperatore vivente per haver fatto il di lui ritratto a Vienna ed è de più famosi de viventi in Venezia. Il suo studio l’ha fatto in Roma e in Venezia”. L. e U. Procacci, *Carteggio di Marco Boschini con il cardinale Leopoldo de’ Medici*, “Saggi e memorie di Storia dell’arte”, 4, 1965, pp.85-113, p. 100.

Lo stile composito del Ratto delle Sabine colpisce gli studiosi: Ruggeri nota affinità con quello dipinto da Pietro da Cortona per i Sacchetti tra il 1629 e il 1630 e nello slancio della protagonista vede come D'Arcais una suggestione dell'*Atalanta e Ippomene* di Guido Reni, Pallucchini suggerisce il rapporto stilistico con Rutilio Manetti; Accornero nota contatti con Andrea Sacchi²⁹. La scena si svolge in un paesaggio scuro con morbide nuvole; non c'è Romolo che dà il segnale del rapimento, nessuna architettura classica e nessun personaggio che rappresenti Nettuno Equestre al quale erano stati dedicati i giochi. Soldati con armature seicentesche afferrano donne che reagiscono in modi diversi: a sinistra una ragazza guarda negli occhi il suo rapitore, per niente impaurita, un viso grazioso come le protagoniste dei quadri mitologici del pittore, un'altra, agguantata dal soldato romano, guarda al cielo (Fig. 3). Presagisce un futuro, o ha la posizione statuaria, come dice Ruggeri, del Ratto delle Sabine di Giambologna?

Nel dramma le donne hanno forza : e se una piange, a destra una giovane con un bel viso simile ai volti femminili di Rutilio Manetti della fase guercinesca, forza con le mani l'armatura del romano. Più in basso un'altra cerca di disarmare il suo rapitore e un'altra ancora, caduta a terra, grida perché un uomo nero col turbante rivolge la sua arma verso di lei (Fig. 4). Liberi ha un linguaggio sciolto, veneto, che rimanda alla cruda immediatezza con cui Tintoretto imposta le sue figure negli scenari più complessi. Trae spunto anche dal *Giudizio finale* di Raffaello Vanni nella chiesa senese di San Niccolò in Sasso: bocche che gridano, brac-



Fig. 3 - P. Liberi, *Il Ratto delle Sabine*, Siena, Palazzo del Governo, particolare.

cia che si alzano, corpi caduti che cercano di sostenersi con le braccia e guardano al Cristo giudice, simili ai personaggi del soffitto di San Vigilio³⁰.

Il fulcro è una bellissima donna, ornata di gioielli, che fugge tendendo le braccia e cerca di liberarsi dalla presa di un romano caduto che tira il suo mantello³¹. Nelle scene di rapimento Liberi interpreta Livio che racconta lo sdegno delle Sabine e le rassicurazioni di Romolo che saranno mogli legittime o le carezze dei futuri mariti che invocano la passione³², nella donna che fugge rievoca Plutarco che introduce la figura di Ersilia, unica donna sposata ad essere rapita. Nei cicli pittorici Ersilia è talora raffigurata in una scena di batta-

²⁹ U. Ruggeri, *Pietro e Marco Liberi...* pp.5-6, 111; F. Flores d'Arcais, *La formazione di Pietro Liberi*, "Critica d'arte", XIV (1967), 88, pp. 58-68. Pallucchini, 1981, p.197; Accornero 2013, p.33.

³⁰ Per il *Giudizio finale* di San Niccolò in Sasso, F. Bisogni, in *Mostra di opere d'arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto*, II, 1981, pp.222-224; M. Ciampolini, *Pittori senesi del Seicento*, vol. III, Siena 2010, p. 1064. Per il *Giudizio finale* di San Vigilio Ivi, p. 1067; A. Angelini, *Antonio Carracci e Raffaello Vanni nella chiesa senese di San Vigilio*, in *La chiesa di San Vigilio a Siena*.

Storia e arte. Dalle origini monastiche allo splendore dell'età barocca, a cura di A. Angelini e M. Pellegrini, Firenze 2018, pp. 195-211.

³¹ Nel *Discorso sopra la pittura del Salone del Campidoglio stabilito da una commissione eletta dai Conservatori* si stabilisce che venga dipinto il Ratto delle Sabine e anche La Zuffa tra i Romani e i Sabini con Ersilia che li divide, scena non realizzata. V. Farinella, *Archeologia e pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento*, Torino 1992, pp.80-99.

³² Livio, I, 9-10 e I,13, in Tomasi Velli 1991, p.17.



Fig.4 - P. Liberi, *Il Ratto delle Sabine*, Siena, Palazzo del Governo, particolare.

glia tra Romani e Sabini successiva al Ratto. Prende la parola per indurre Romani e Sabini a fare la pace o, come nella scena del fregio dei Carracci in Palazzo Magnani a Bologna, tenendo in mano il figlioletto, respinge un soldato armato di spada. Nel Plutarco edito a Venezia nel 1516 dove la protagonista alza le braccia per far cessare lo scempio, l'iscrizione ammonisce: *Romani imperii auspicia*³³. La complessità iconografica del Ratto richiama la cultura letteraria e alchemica di Liberi evidente nei libri citati nell'inventario post-mortem, ma la traduzione del tema letterario nel linguaggio artistico si adatta al contesto accademico della sala del governatore³⁴.

Negli inventari Liberi è all'interno di un collezionismo in espansione. La collezione di Volumnio Bandinelli, ereditata dai figli Ranuccio e Bandinello, che abitavano insieme nel palazzo, è nota attraverso l'Inventario del 1703, ormai impoverita da vendite a Leopoldo dei Medici. Comprende opere di Pietro da Cortona, Ciro Ferri, Reni, Carracci, (soprattutto Antonio), Raffaello Vanni, Borgognone e nella Sala Grande sono registrate senza autore quattro sopraporte con Vulcano, Nettuno, Cerere e Giunone e un grande Ratto delle Sabine³⁵. La documentazione annessa mostra che una parte dei quadri e mobili della sala grande era stata

³³ R. Guerrini, *Icone plutarchee. Illustrazioni da stampe delle Vite Parallele in latino e volgare in Biografia dipinta. Plutarco e l'arte del Rinascimento (1400-1550)*, a cura di R. Guerrini, La Spezia 2001, pp.99-154.

³⁴ S. De Kunert, *Notizie e documenti su Pietro Liberi*, "Rivista d'arte", Ottobre, 1931, pp. 539-575. Secondo Raffaello Borghini Giambologna avrebbe iniziato il Ratto delle Sabine per la loggia della Signoria senza "historia" mostrando l'abilità della sua arte. Il significato fu determinato dalle accademie fiorentine dove si

discuteva del Ratto di amore. Quando Giambologna dovette creare una base, si decise di arricchirla con un rilievo in bronzo col Ratto delle Sabine suggerito da Raffaello Borghini. F. Vossilla, *Il Giambologna e la Loggia della Signoria*, in *Firenze e l'Europa atti del Convegno internazionale Firenze, Istituto universitario olandese di Storia dell'arte*. Firenze 2000, pp.87-102.

³⁵ A- Si, Curia del Placito 307, cc. 90rv-91rv. Getty Provenance Index, Archival Inventory I-761. "Inventario dell'eredità di Ranuccio Bandinelli. In un appar-

ceduta da Bandinello al Cavalier Lanci per rimborso di un debito e una *Nota della parte dei quadri del Signor Bandinello* del perito Francesco Pandini registra due quadri con il Ratto delle Sabine entrambi senza autore³⁶. Infine, in una *Nota delle robbe consegnate al Cav. Lanci* è citato “Un ratto delle Sabine con cornici nere e con otto rapporti dorati alto b.a 3 e 1/2 inc. e largo b.5 asserto dal d. Pandini esser del cavalier Liberi”³⁷, forse replica o studio.

L'Inventario di Filippo Tolomei del 7 ottobre 1739 registra in una sala del palazzo gentilizio di fronte alla chiesa di San Cristoforo: “Un Ratto delle Sabine, li tre vergini Sabine nel Tevere in quadro grande, con suo ornamento nero e dorato, con 8 mezze lune parimente dorate del Cav. Liberi” e nella camera seguente insieme a quadri senesi e opere di Domenichino e Pietro della Vecchia, “Una Testa del Cav. Liberi con ornamento nero e dorato”³⁸. Ciampolini ipotizza il passaggio nella collezione Saracini del dipinto di Liberi interpretabile come *Clelia e le compagne fuggono dal campo di Porsenna*

Fig.5³⁹. Gli archivi Saracini confermano la provenienza da casa Tolomei: l'inventario dei mobili che Fulvia Saracini, vedova di Mario Tolomei, porta in casa D'Elci per il matrimonio con Achille D'Elci include la Fuga di Clelia di Liberi. Fulvia lascia erede il fratello Galgano Saracini⁴⁰, tra i primi a raccogliere ciò che restava della grande arte dei primitivi senesi, ma il suo gusto si rivolgeva anche ad altri campi e nelle sale del suo palazzo allestì una Galleria. Nella *Relazione in compendio delle cose più notabili nel Palazzo e Galleria Saracini pubblicata* nel 1819 sono descritti due quadri con *Clelia e le compagne fuggono dal campo di Porsenna* nella stanza VII e nella XIII, attribuiti a Liberi, ma uno solo è rimasto⁴¹. Nell'ombra, l'azione concitata di donne e cavalli, si stacca dal fondo rischiarato da nuvole bianche dipinte con pennellate gonfie e veloci come quelle del Ratto delle Sabine. Le tre donne fuggono a cavallo: la prima tende il braccio all'indietro per indicare inseguitori, quella al centro si rivolge alla compagna e con la destra alzata invoca l'aiuto del cielo, la terza solleva il

tamento di casa propria di detto defunto posto nella città di Siena, terzo di San Martino, popolo di San Giorgio in faccia a detta chiesa. Inventario dei quadri che sono nella casa di Siena. Le tele sono dell'altezza di che in margine, tela con cornici filettate d'oro.” Per vendite a Leopoldo dei Medici Il *cardinale Leopoldo*, vol. IV... pp.27,345. Per Palazzo Bandinelli F. Bisogni, *La nobiltà allo specchio*, in *I Libri dei Leoni. La nobiltà di Siena in età medicea (1557-1737)*, a cura di M. Ascheri, Siena, 1996, pp. 200-283.

³⁶ A-Si, Curia del Placito 307, c.92rv; A-Si, Curia del Placito 307, cc.94rv,95 r. Bandinello Bandinelli dice di aver rimborsato il cav. Lanci suo genero con vari quadri, tra i quali Il Ratto delle Sabine.

³⁷ A-Si, Curia del Placito 307, c.96rv

³⁸ A-Si Curia del Placito, 314, cc.231v, 232. Getty Provenance Index, Archival Inventory I-1788. Anche nella collezione di Adriano Sani, inventario del 24 marzo 1729 : “Un quadro grande, con la favola di Procri del Cavale Liberi con cornice nera e oro” e tra i disegni “Un disegno di battaglia di Pietro Liberi con cristallo e cornice dorata” che fa il paio con “Un disegno di Battaglia di Stefano della Bella con cornice nera e dorata” A-Si Curia del Placito, 313, cc. 61,65v. Getty Provenance Index, Archival Inventory I-1818.

³⁹ Attribuita a Liberi in E. Colle, C. Sisi, *Palazzo Chigi Saracini a Siena, Le stanze e i tesori della collezione*, Milano 2005, p. 13, nell' *Inventario generale* Patrizia La Porta

la attribuisce dubitativamente. *Collezione Chigi Saracini nel Palazzo di Siena. Inventario generale*, II, a cura di M. Fileti Mazza e G. Gaeta Bertelà, Siena, Palazzo Chigi Saracini, 2006, p.412; M. Ciampolini, *Appunti sul collezionismo senese, la raccolta di Galgano Saracini, quella di Filippo Tolomei e altro*, in *Tra Controriforma e Novecento. Saggi per Giovanni Pratesi*, a cura di G. Pagliarulo e R. Spinelli, Firenze 2009, pp.129-139.

⁴⁰ Archivio Chigi Saracini,4629 (Miscellanea Tolomei Piccolomini D'Elci Saracini) fasc. 10 (Elenchi di Beni e Note di Debitori., s.d. seco XVIII) doc. 4, c.15. “Nella stanza della Cappella un quadro che rappresenta una Clelia con due altre donne tutte a cavallo che passano il Tevere del Cav. Liberi lungo braccia sei meno un quarto alto quattro circa.” Nel fasc. 5 troviamo un “Inventario di tutto ciò e quanto si è ritrovato nella casa della fu Sig.ra Fulvia del Sig. Cav. Marc'Antonio Saracini al tempo della di lei morte seguita il 14 aprile 1809 fatto alla presenza del Sig. Conte Cav. Galgano Saracini di lei fratello ed erede intestato dalla medesima”. Per la collezione Saracini e le sue vendite tra Ottocento e Novecento si veda L. Bonelli, *Episodi di collezionismo a Siena nella seconda metà del XVIII secolo*, in *Archivi Carriere Committenze*, Atti del Convegno Siena 2006, a cura di M.R. De Gramatica, E. Mecacci, C. Zarrilli, Siena 2007, pp. 299-312.

⁴¹ *Relazione in compendio delle cose più notabili nel Palazzo e Galleria Saracini di Siena*, Siena 1819, pp.45,59.



Fig. 5 - P. Liberi, *Clelia e le compagne fuggono dal campo di Porsenna*, Siena, Palazzo Chigi Saracini, Inv. 532 Mps.



Fig. 6 - *Clelia e le compagne fuggono dal campo di Porsenna*, Siena, Accademia dei Rozzi.



Fig. 7 - P. Liberi, *Clelia e le compagne fuggono dal campo di Porsenna*, Siena, Palazzo Chigi Saracini, particolare.



Fig. 8 - *Clelia e le compagne fuggono dal campo di Porsenna*, Siena, Accademia dei Rozzi, particolare.

braccio per sferzare il cavallo. Nell'affanno della corsa due cavalli si guardano con occhi sbarrati, il terzo beve, una grottesca traduzione dell'Aurora nel Casino Rospigliosi Pallavicini, che richiama ancora il classicismo reniano. Molti anni più tardi, Liberi dipinge con una stesura vibrante cavalli simili a quelli della Fuga di Clelia compaiono nel Diluvio Universale della Basilica di Santa Maria Maggiore di Bergamo.

La storia di Clelia consegnata in ostaggio al re Porsenna che riesce a fuggire a cavallo con le compagne segue la versione di Plutarco nella *Vita di Publicola* e richiama versioni cinquecentesche senesi come un pannello del Beccafumi e le due versioni attribuite a Giorgio di Giovanni⁴².

Nell'Accademia dei Rozzi è presente una variante di dimensioni minori (Fig. 6) dove

Liberi ripete la fuga dei cavalli del quadro Saracini, ma varia le tre donne. È una scena in cui la corsa sfrenata si attenua e due donne sono dipinte con la stessa modella del Ratto delle Sabine. Quella al centro graziosa e ben vestita, col petto coperto dalla criniera del cavallo non alza il braccio, ma parla con la donna che indica ciò che sta accadendo dietro di loro. Nel fondo scuro appare a sinistra un accampamento con le tende marroni appena illuminate; un soldato col braccio teso indica la fuga, mentre altri stanno per intervenire. Esili pennellate bianche rendono il battere della luce (Figg.7-8) in un monocromo che anticipa una pittura di luce.

L'attribuzione a Liberi del Ratto delle Sabine e dello stemma mediceo dei Vanchetoni fondata sul racconto di Gualdo Priorato

non ha ricevuto mai smentite, quello dei successi presso i cavalieri senesi ci ha indotto a interrogare gli Inventari per ricostruire la fase iniziale del pittore. È riaffiorato un momento sperimentale che trova tracce in seguito. In un disegno dell'Ashmolean Museum con Uomini nudi e animali attribuito

a Liberi da Andrew e Gere un soldato fugge tendendo indietro il braccio come la donna della fuga di Clelia Saracini e l'uomo con turbante ripete il tipo negroide con turbante del Ratto delle Sabine. In un Ratto delle Sabine d' ignota collezione, due Sabine hanno volti e gesti simili a quelle del Ratto senese⁴³.

⁴³ U. Ruggeri, *Pietro e Marco Liberi...*p.261. E. Martini, *Due "battaglie" e altre opere di Pietro Liberi*, "Arte Documento", 8, 1995, pp.223-228;



Fig. 1 - V. Mariani, Cavalcavia su Via Beccheria.

Il sovrappasso di Beccheria

di PAOLO MAZZINI

Negli anni che seguono l'Unità d'Italia la città di Siena vede, all'interno e all'esterno della cinta muraria che era rimasta pressoché intatta, lo svilupparsi di una serie di iniziative urbanistiche ed edilizie che modificano il volto del tessuto urbano in alcuni luoghi rilevanti: la creazione di Piazza Salimbeni e poi l'apertura di via Pianigiani – prima rotura significativa dell'asse secolare della via Francigena nel suo tratto cittadino – e la “liberazione” del Poggio Malavolti¹ (ora Piazza Matteotti) attraverso la demolizione del Convento delle Cappuccine, la realizzazione di viale dei Mille e del viale Curtatone, solo per citare la parte di città più prossima alla zona di interesse. C'è un fervore di “rinnovamento” e di “adeguamento” della città antica alle nuove istanze dell'Italia unita, e questo avviene sia con episodi di architettura notevoli, portati avanti da architetti come Giuseppe Partini e Vittorio Mariani, sia con episodi minori che cercano di estendere “decoro” e nuove aspirazioni delle classi borghesi al tessuto edilizio storico senese.

Tra questi episodi che potremmo definire “minori”, ma che modificano sostanzialmente luoghi centrali della città, si pone in evidenza la realizzazione del sovrappasso di Beccheria, portata avanti dall'Accademia dei Rozzi all'interno di una serie di operazioni complesse che riguardano i locali dell'Accademia e gli ambienti del Teatro, portandoli alla configurazione più o meno attuale.

Infatti già nel 1912 l'architetto Vittorio Mariani (che in quegli anni stava realizzando il Palazzo delle Poste e Telegrafi nell'attuale Piazza Matteotti) propone all'Accademia dei

Rozzi una serie di interventi per ampliamento e riorganizzazione degli spazi e locali sia dell'Accademia che del Teatro, interventi in cui saranno utilizzate e riconfigurate anche parti dell'isolato posto fra via Beccheria, via di Fontebranda e Diacceto²; interventi, questi, che saranno eseguiti successivamente in varie fasi.

Tra di essi è presente anche la realizzazione del sovrappasso su via Beccheria, quale oggi lo conosciamo, che merita una trattazione approfondita specialmente come esempio di “aggiustamento” delle soluzioni progettuali e delle idee che le sostengono.

Dalla lettura e sistematizzazione dei documenti presenti sia nell'Archivio dell'Accademia che nell'Archivio Storico del Comune di Siena, si può ricostruire cronologicamente la vicenda nei suoi passaggi sostanziali e burocratici (ma quando si parla di edilizia o architettura in Italia, gli aspetti burocratici sono intrinsecamente avviluppati a quelli sostanziali e progettuali ed esecutivi), e si tratta di una vicenda che copre almeno quattro anni, quelli che vanno dal 1925 al 1929.

In realtà il primo documento riscontrato è del 17-06-1922 e fa riferimento ad una precedente richiesta per l'apertura di due finestre su via Beccheria: nella comunicazione del Sindaco³ “si permette alla R. Accademia dei Rozzi di fare aprire due finestre nello stabile di proprietà di detta Accademia dalla parte di via beccheria, alle seguenti condizioni: 1) che le finestre abbiano le forme e dimensioni indicate nel bozzetto presentato 2) che eseguito il lavoro venga ripreso il colore nelle spallette in modo da non distin-

¹ P. MAZZINI, 2002, *Un volto “unitario” dopo il 1860; Siena e l'architettura urbana di piazza Salimbeni, piazza Matteotti, viale Curtatone*, in *L'architettura civile in Toscana. Dall'Illuminismo al Novecento*, a cura di A. Restucci, Silvana Editore, Siena, pp. 137-157.

² Come si evince da M. A. ROVIDA, L. VIGNI, 2010, *Vittorio Mariani Architetto e Urbanista, 1859-1946, Cultura urbana e architettonica fra Siena e l'Europa*, Firenze, pp. 188-191.

³ AAR, XVII.

guersi il nuovo dal vecchio lavoro.”[Fig. 2], si tratta pertanto, da quel che si può ricostruire in assenza di disegni o altri elaborati, di un intervento a scala ridotta, probabilmente legato a piccole modifiche interne che si trasferiscono sul prospetto, non ancora facenti parte di un ridisegno complessivo.

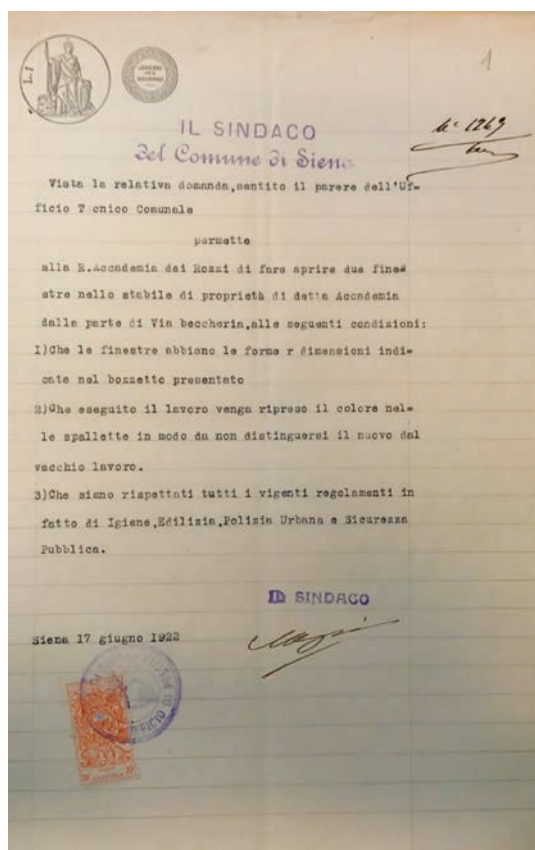


Fig. 2 - Permesso del Sindaco di Siena per l'apertura di due finestre sulla via di Beccheria, in AAR, XVII.

Qualche anno più tardi l'Accademia, “di fronte all'incremento continuo dei propri iscritti” che ha portato “la necessità di un conveniente ampliamento dei Locali Accademici” attraverso la trattativa “per l'acquisto dello Stabile del Sig. Cav. Avv. Tommaso Ricci-Campana fronteggiante quello dell'Accademia dei Rozzi sulla via di Beccheria”, che sarà poi “intimamente” connesso ai locali esistenti “mediante l'attraversamento della Via di Beccheria”, chiede, in

una lettera datata 26-05-1925⁴, di “conoscere se l'Amministrazione Comunale consente a tale traversamento ed a quali condizioni”; si tratta indubbiamente del primo approccio – che condiziona l'acquisto del summenzionato stabile ad una risposta positiva da parte del Comune – che l'Accademia presenta, accompagnato da “un bozzetto in scala dal quale” [Fig. 3] l'Amministrazione “potrà avere un sommario ma chiarissimo cenno di quello che domandiamo e che vorremmo eseguire”. Per aggiungere forza alla propria richiesta l'Arcirozzo Martini ricorda che “un ampliamento dei Locali per questa Accademia si risolve in cosa di utilità Cittadina *date le tradizioni di ospitalità che contraddistinguono l'Accademia stessa*”. Il “bozzetto” allegato alla richiesta, firmato come Provveditore ma anche come progettista da Bettino Marchetti, presenta la situazione che si verrebbe a creare sia in pianta che in sezione-prospetto, laddove pur nella scala ridotta si riesce a cogliere un'idea progettuale onestamente moderna.

In calce a tale richiesta, scritto a mano in data 04-06-1925, è vergato il parere della Commissione Edilizia comunale, la quale, “riservandosi di esprimere il proprio parere definitivo quando l'Amministrazione Comunale avrà deliberato in proposito”, dice che “tuttavia fin d'ora [la Commissione] è del parere che sia preferibile un arco in muratura con sovrastante loggetta, anziché la loggetta [...] del disegno presentato”.

Datato 12-09-1925 è presente nell'Archivio Storico del Comune di Siena un disegno su carta da lucido [Fig. 4] di Bettino Marchetti (progettista e “membro dell'Accademia che si occupa di una serie di lavori relativi al mantenimento degli edifici”⁵ di proprietà dell'Accademia medesima) che presenta la prima proposta per il cavalcavia, la quale è un evidente sviluppo del “bozzetto in scala” già sottoposto all'Amministrazione comunale con la richiesta del 26 maggio.

⁴ ASCSi, *Postunitario*, XB, X, 38, anno 1929, come tutte le citazioni seguenti riferite ad ASCSi.

⁵ Vedi nota 1, pag. 189.

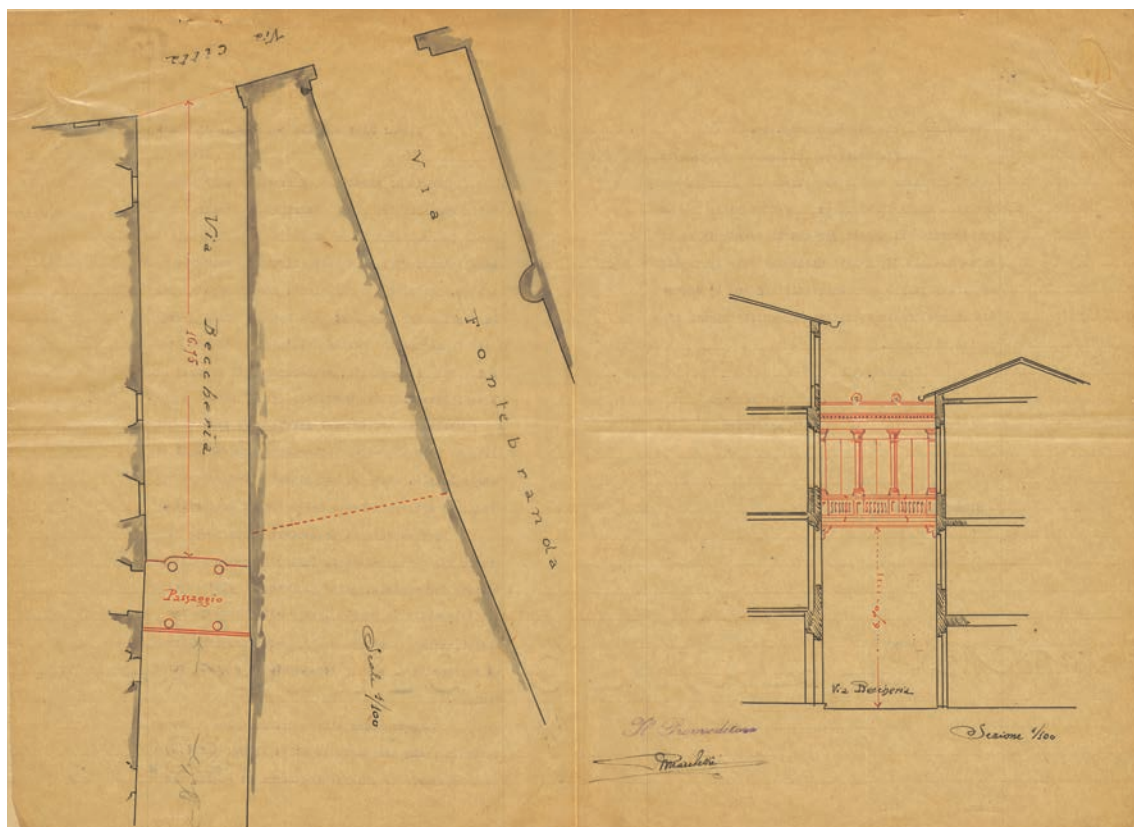


Fig. 3 - "Bozzetto" del nuovo sovrappasso allegato alla prima richiesta, firmato da Bettino Marchetti, in ASCSi, XB, X, 38.

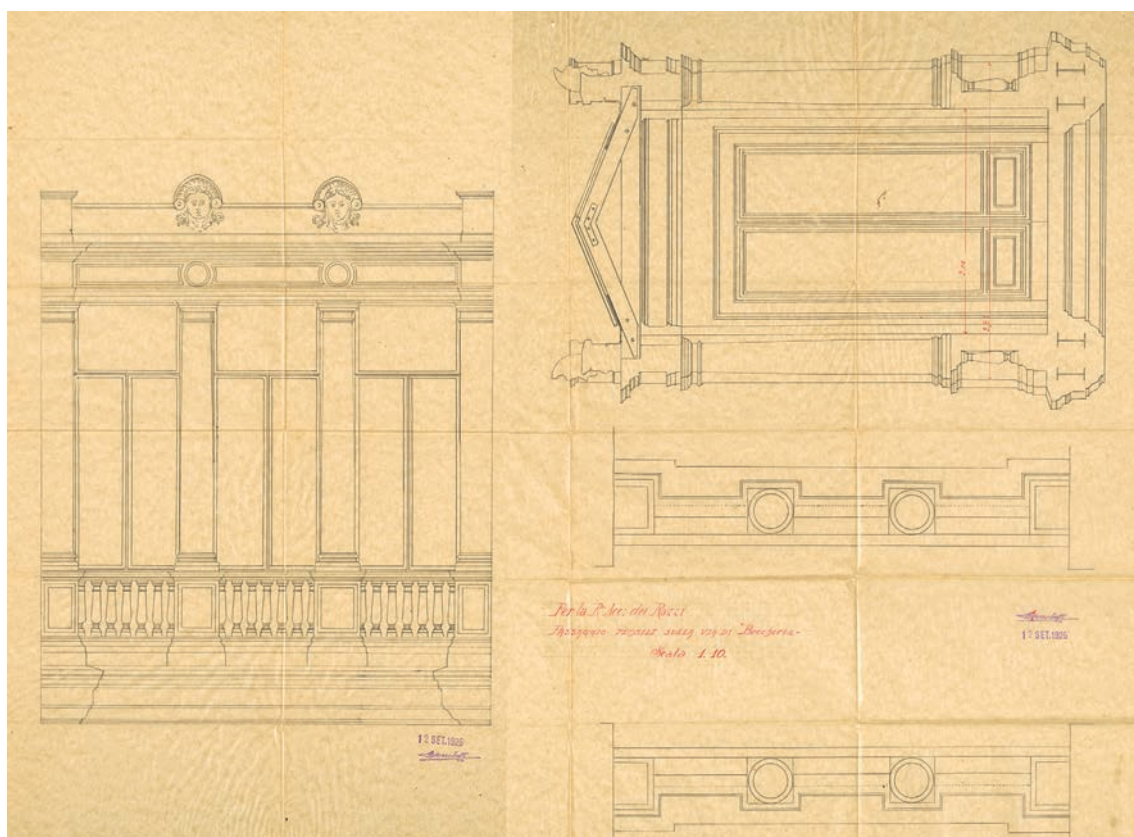


Fig. 4 - Disegno della prima proposta per il cavalcavia, su carta da lucido, datato 12-09-2025 di Bettino Marchetti, in ASCSi, XB, X, 38.

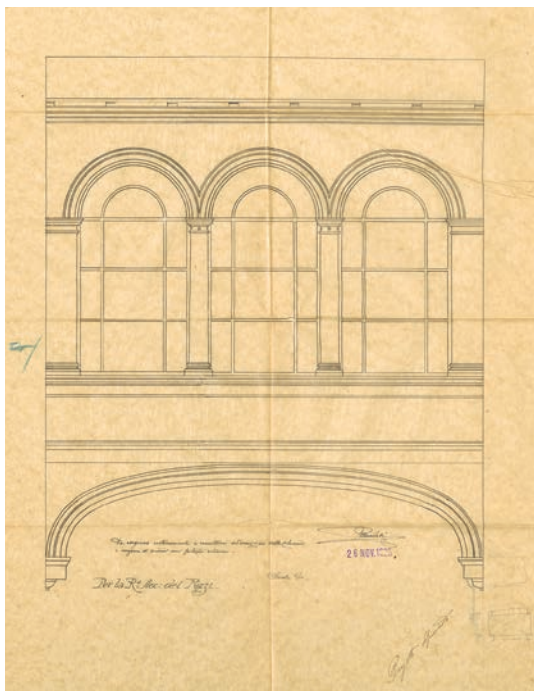


Fig. 5 - Ultima soluzione progettuale a firma di Bettino Marchetti, datata 26-11-1925, ASCSi.



Fig. 6 - Disegno a firma di Bettino Marchetti, datata 26-11-1925, AAR.

In questa configurazione adottata dal Marchetti, che si rifà ad un linguaggio che sembra alludere ad elementi da *art nouveau* o addirittura da Secessione viennese (come ad esempio le teste sulla sommità del passaggio, in corrispondenza dello spartito architettonico a colonne ed elementi comunque rettilinei), non è contemplato quell'arco in muratura segnalato come "preferibile" dalla Commissione edilizia del 4 giugno precedente. Il disegno mostra garbo e coerenza stilistica e leggerezza, tuttavia non deve essere stato accolto benignamente dalla Commissione, tanto che il successivo 26 novembre 1925 Marchetti presenta una nuova soluzione per il sovrappasso. [Figg. 5 e 6]

In questa nuova veste il prospetto architettonico si mostra alquanto differente, meno "moderno" e leggero, con una struttura più marcata e sicuramente più pesante, anche per la presenza di ampie superfici murarie cieche, e con reminiscenze da episodi architettonici precedenti (si può intravedere qualche somiglianza con il complesso dell'Istituto Pendola, terminato da una quarantina di anni) e, soprattutto, compare il tanto desiderato "arco in muratura", qui fortemen-

te ellittico e schiacciato tanto da rimandare al ben noto Ponte dei Sospiri.

A questo progetto viene data l'autorizzazione in data 28 dicembre 1925, da parte del Sindaco "udito il parere della On. Commissione Edilizia e della R. Sovrintendenza all'Arte Medievale e Moderna per la Toscana", purché l'Accademia accetti una serie di ben 7 "condizioni" che appaiono – nella loro parte architettonica – piuttosto impattanti sul disegno del cavalcavia così come Marchetti l'aveva ideato. Infatti le condizioni poste chiedono "1) Che gli archi frontali siano di forma ellittica ed impostati sul muro, anziché su peducci, come risulta dal disegno. 2) Che la volta fra i due archi frontali sia a botte parallela agli archi frontali stessi e poggiante sull'estradosso dei medesimi. 3) Che la lunghezza del cavalcavia non sia superiore a mt. 2,50. [...] 6) Che nella costruzione del cavalcavia venga adoperato materiale laterizio, anziché ferro, o cemento armato."

Queste numerose e pesanti condizioni devono aver suscitato dibattito e ripensamenti all'interno dell'Accademia, che per mesi non sembra rispondere, anche se al

tempo stesso non interrompe le trattative in corso con il Comune per poter utilizzare e sopraelevare la copertura delle “Pubbliche Latrine” di Beccheria (latrine pubbliche sicuramente ampiamente frequentate, poiché nonostante la realizzazione dello Stabilimento dei Bagni, l’attuale Comando della Polizia Municipale in via Tozzi, fosse già avvenuta, moltissime erano ancora le abitazioni del centro storico prive dei bagni e wc) dimostrando la fortissima volontà di addivinare alla nuova sistemazione dei propri spazi a cavallo della via Beccheria.

Su tutta la serie di ripensamenti in merito al sovrappasso, influisce comunque anche il lavoro di riorganizzazione degli spazi e dei locali che sta portando avanti Vittorio Mariani, dal quale con certezza scaturisce la richiesta, avanzata con un disegno datato 26-04-1926 ma non firmato [Fig. 7], di spostare il cavalcavia già acconsentito di 12 metri verso la via di Città, per una migliore organizzazione dei movimenti e degli ambienti all’interno dell’Accademia.

Dunque in questo momento l’Accademia è impegnata su questo duplice fronte: da un lato condurre in porto le trattative per utilizzare la parte soprastante le Latrine e collegare i nuovi spazi a quelli esistenti, dall’altro giungere alla sistemazione generale e finale del complesso Teatro – Accademia.

Il lavoro finalizzato alla sistemazione generale del Teatro e dei locali dell’Accademia, nel corso dei primi mesi del 1926 viene affidato all’architetto Vittorio Mariani, e porterà in breve tempo ad una proposta generale di riorganizzazione formalizzata in una serie di disegni ben nota, che vedremo più avanti.

Riprendiamo la narrazione degli accadimenti che riguardano il sovrappasso. Il 7 maggio di quell’anno, sappiamo da una comunicazione interna del Comune che gli uffici stanno ragionando in merito alla richiesta dell’Accademia “di spostare il sovrappassaggio attraverso la via di Beccheria e per il quale aveva già ottenuto la necessaria

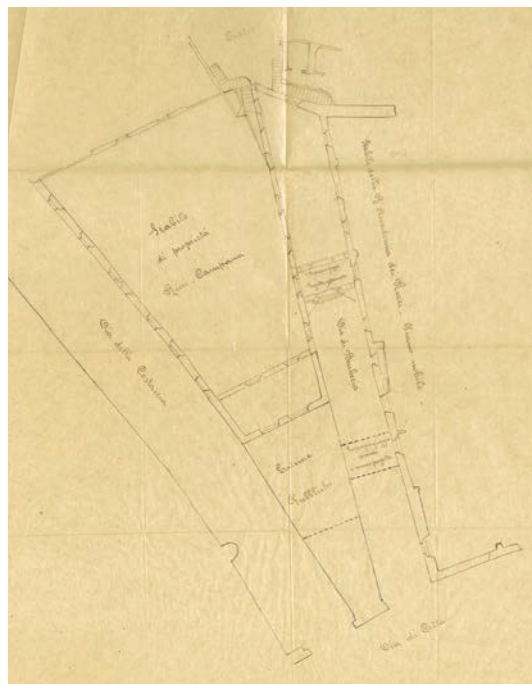


Fig. 7 - Disegno allegato alla richiesta di spostamento del cavalcavia, datato 26-04-1926, ASCSi.

approvazione”, secondo il disegno in pianta del 26 aprile; non abbiamo altre indicazioni e quindi possiamo supporre che, in attesa di altre modifiche del progetto, stesse andando avanti la richiesta di spostamento in una valutazione interna al Comune di Siena.

Come descritto nel libro su “*Vittorio Mariani Architetto e Urbanista*”, “nel giugno 1926 Mariani presenta all’Accademia una circostanziata relazione, corredata da perizia dei lavori e descrizione delle opere” per l’ampliamento “delle sale di conversazione”⁶: si tratta certamente del progetto generale, inclusivo del sovrappasso spostato e riprogettato: tale progetto non è presente nell’Archivio dell’Accademia.

È con una lettera autografa⁷ di Vittorio Mariani che il 30-07-1926 viene presentato “il progetto di ampliamento delle Sale dell’Accademia stessa inteso ad ottenere che il nuovo gruppo delle sale di conversazione sia distinto da quello delle sale di lettura e da quello delle Feste [...]. L’ampliamento

⁶ M. A. ROVIDA, L. VIGNI, 2010, pag. 191.

⁷ ASCSi, XB, X, 38.

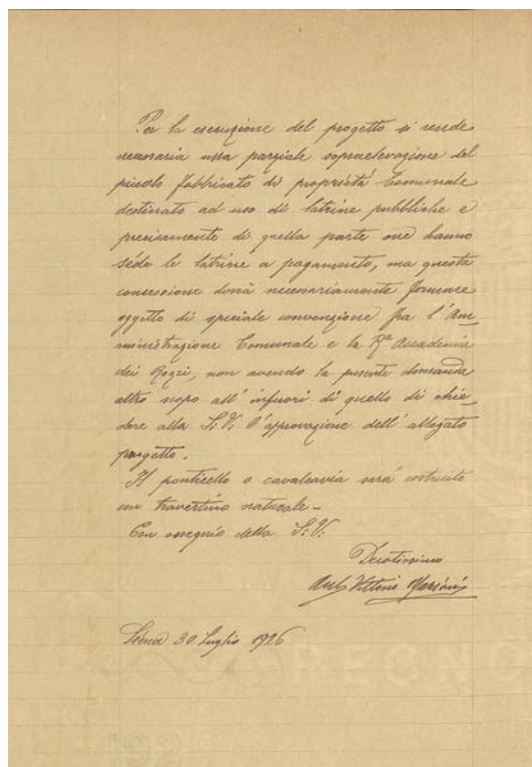
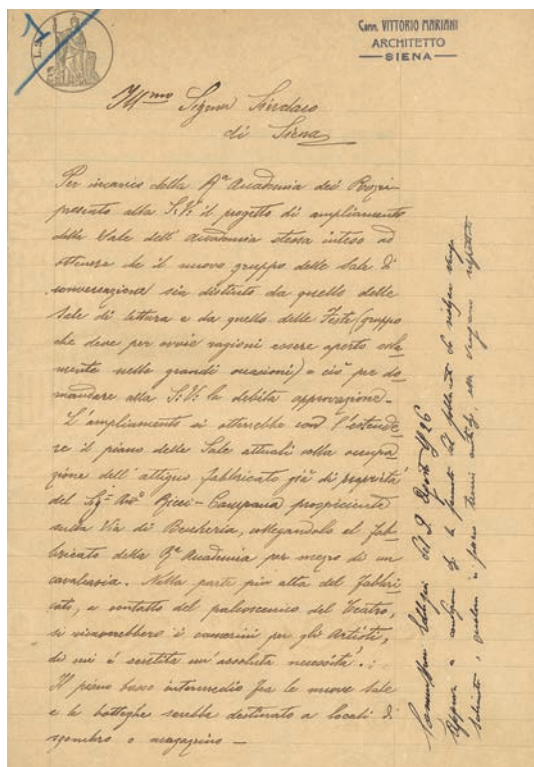


Fig. 8 - Lettera autografa di Vittorio Mariani del 30-07-1926 con cui viene presentato il progetto di riassetto complessivo dei locali dell'Accademia e del Teatro, ASCSi.

si otterrebbe con l'estendere il piano delle Sale attuali colla occupazione dell'attiguo fabbricato già di proprietà del Sig. Avv. Ricci-Campana prospiciente sulla via di Beccheria, collegandolo al fabbricato della R. Accademia per mezzo di un cavalcavia.", e tale progetto complessivo comprende anche la ridislocazione e ampliamento dei camerini del Teatro "di cui è sentita un'assoluta necessità". Mariani chiarisce che "Per la esecuzione del progetto si rende necessaria una parziale sopraelevazione del piccolo fabbricato di proprietà comunale destinato ad uso di latrine pubbliche [com'è tuttora. NdA] e precisamente di quella parte ove hanno sede le latrine a pagamento". La lettera di presentazione si conclude con una descrizione alquanto stringata del sovrappasso: "Il ponticello o cavalcavia sarà costruito con travertino naturale.". [Fig. 8]

A questa lettera – richiesta sono molto probabilmente allegati i ben noti (in quanto già pubblicati in varie pubblicazioni) disegni, su carta da lucido, che rappresentano piante, sezioni e prospetti della riorganizza-

zione generale di Accademia e Teatro, che si riproducono per conoscenza e come importante documentazione descrittiva dello stato dei luoghi e della proposta; nel gruppo degli elaborati, alquanto tecnici senza copie a colori od altro, vi è, non ultimo, il disegno del prospetto e della sezione del sovrappasso, nella forma e veste che tutt'oggi presenta, anch'esso su carta da lucido con la semplice indicazione "Particolari del cavalcavia", in rappresentazione in scala 1:20. [Figg. 9-10-11]

A margine della lettera di Mariani, vergato a mano, viene riportato il parere della Commissione edilizia che si riunisce repentinamente il 9 agosto seguente la presentazione del progetto; la Commissione "approva a condizioni che la facciata del fabbricato da rialzare [quello soprastante le pubbliche latrine NdA] venga sistemata e qualora ci fossero travi antiche, esse vengano rispettate".

A seguito di questa approvazione vi sono scambi di corrispondenza tra i vari livelli del Comune, al momento gestito da un Com-



Fig. 9 - Pianta del progetto complessivo a firma di Vittorio Mariani, ASCSi.

missario che si interfaccia a sua volta con Prefetto e Provincia, e con l'Accademia in merito alle condizioni e al contratto per il diritto di sopraelevazione dell'edificio contenente le Latrine, edificio che, come si è detto, era di proprietà del Comune di Siena. In data 13-11-1926 si arriva alla cessione del diritto della sopraelevazione da parte del Comune, e nei successivi giorni del 17 e 19 novembre vi è la trasmissione e accettazione, da parte dell'Accademia, delle condizioni poste dall'Amministrazione per la sopraelevazione e per il cavalcavia: sono soprattutto condizioni di tipo economico e riguardanti l'esecuzione dei lavori, "i lavori dovranno procedere in modo da non impedire, nemmeno provvisoriamente, l'esercizio delle latrine sottostanti", "la R. Accademia dei Rozzi pagherà al Comune la somma di lire 15.000", ma riguardano, e non potrebbe essere altrimenti, anche il sovrappasso: "Per quanto riguarda la costruzione del cavalcavia, attraverso la strada di Beccheria, il lavo-

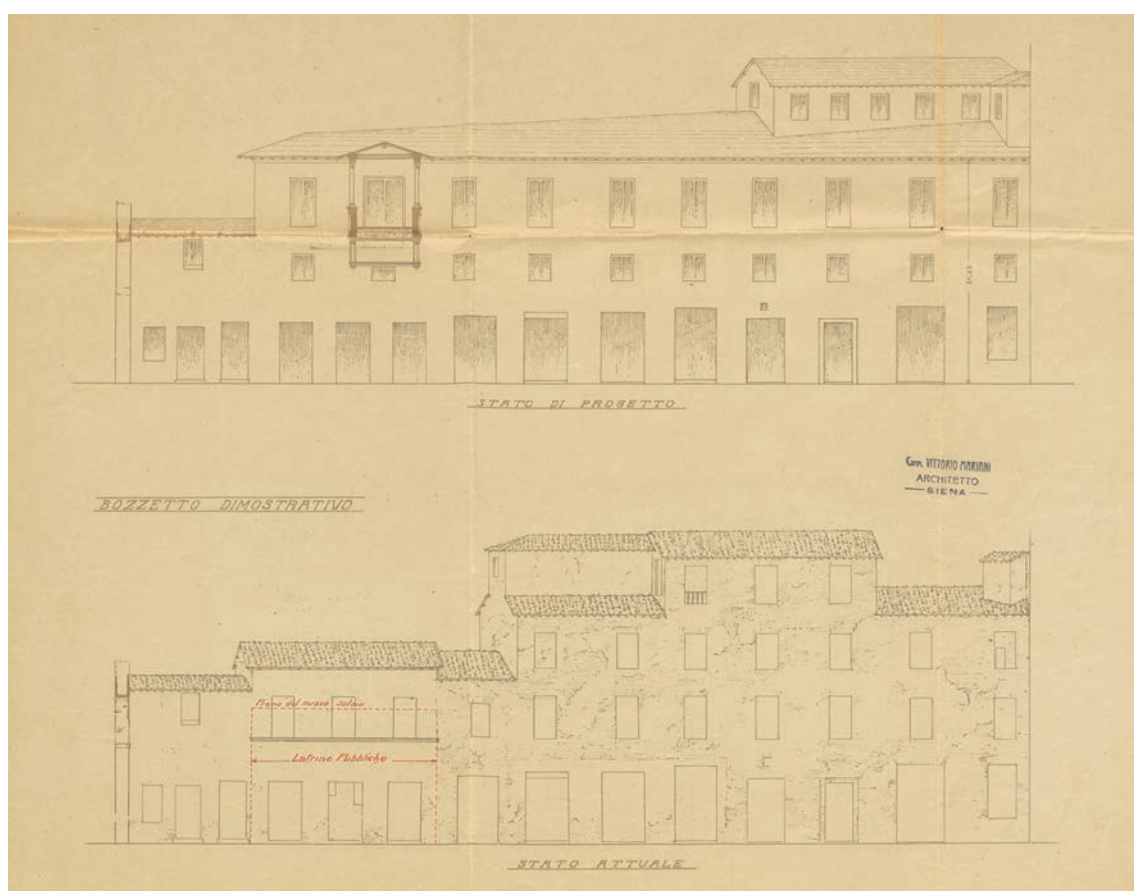


Fig. 10 - Prospetti e sezione dei fronti su via Beccheria a firma di Vittorio Mariani, ASCSi.

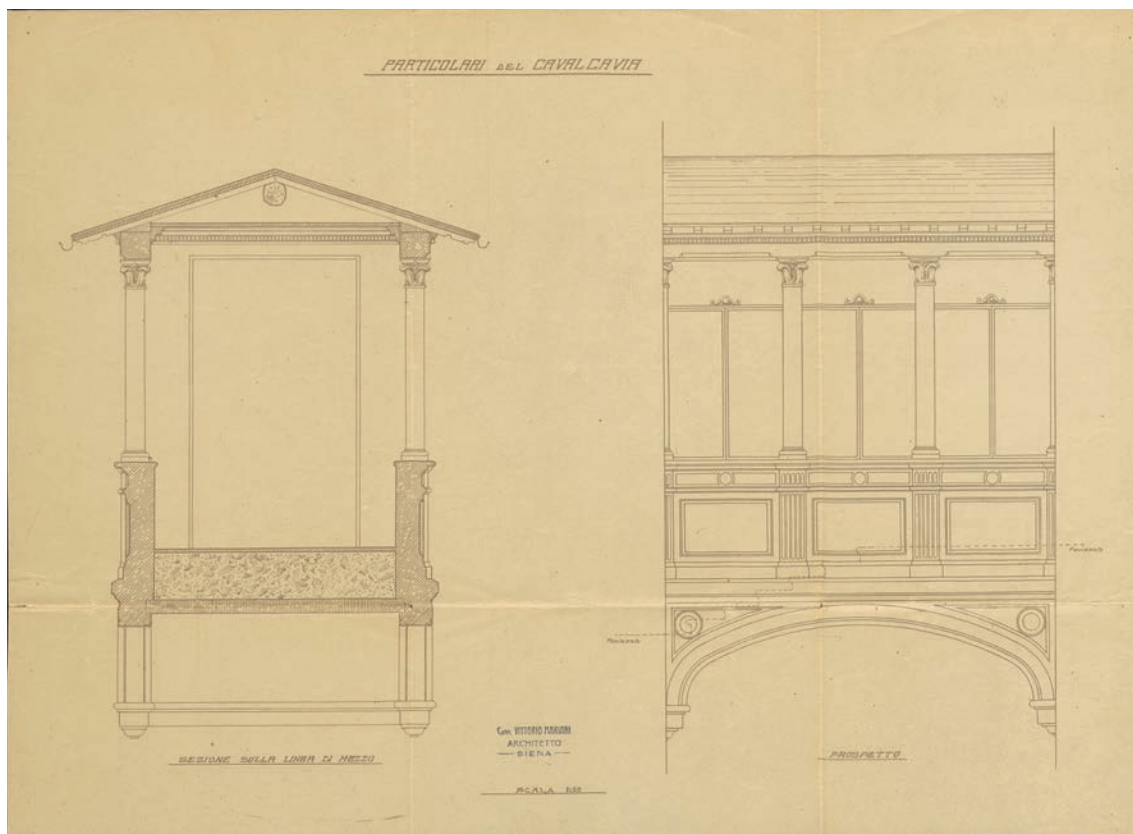


Fig. 11 - Prospetto e sezione del cavalcavia, Vittorio Mariani, ASCSi.

ro dovrà essere condotto in modo da non ostacolare per nulla il transito attraverso la strada sottostante e dovranno essere prese tutte le precauzioni necessarie per impedire qualsiasi pericolo per il pubblico.”⁸

Il 29 novembre 1926 c'è l'autorizzazione finale, comprensiva delle condizioni, da parte del Commissario, dopodiché arriva l'approvazione della Provincia, ma siamo già entrati nel nuovo anno 1927 nel corso del quale, in data 9 maggio, viene registrato il contratto tra Accademia e Comune nella sua forma definitiva. A seguito di questa registrazione, presumibilmente, si dà inizio ai lavori che risultano essere compiuti entro il 1929 quando il Comune chiude la pratica e il fascicolo corrispondente. In tale fascicolo merita di essere evidenziato il ritrovamento di una rara immagine fotografica presumibilmente allegata al progetto presentato per il cavalcavia, si tratta



Fig. 12 - Foto d'epoca allegata alle proposte progettuali, di ignoto, ASCSi.



Fig. 13 - Disegno di Vittorio Mariani, firmato dal Provveditore dell'Accademia dei Rozzi Bettino Marchetti, AAR.

certamente di una foto “di lavoro” e non artistica o storica; in essa infatti si vede la via di Beccheria priva dell’attuale sovrappasso e con l’edificio delle Latrine nella sua condizione originale di inizio novecento. [Fig. 12]

Il Cavalcavia: il disegno proposto da Vittorio Mariani e poi realizzato si presenta come un garbato prospetto neoclassico con riferimenti liberi e una composizione assolutamente equilibrata e leggera (ben più leggera delle proposte precedenti del Marchetti), in cui la parte vetrata è preponderante rispetto alla parte “opaca” e costruita, la copertura stessa, per quanto “tradizionale” in coppi e tegole, appare dimensionalmente rispettosa dell’equilibrio generale, l’arco for-

temente allungato contiene al suo interno anche la scalinata interna, e le decorazioni e modanature risultano armoniche e contribuiscono a definire il sobrio disegno e la sincera leggerezza del manufatto.

Bibliografia:

MAZZINI P., *Un volto “unitario” dopo il 1860; Siena e l’architettura urbana di piazza Salimbeni, piazza Matteotti, viale Curtatone*, in *L’architettura civile in Toscana. Dall’Illuminismo al Novecento*, a cura di A. Restucci, Silvana Editore, Milano, 2002.

ROVIDA M. A., VIGNI L., *Vittorio Mariani Architetto e Urbanista, 1859-1946, Cultura urbana e architettonica fra Siena e l’Europa*, Edizioni Polistampa, Firenze, 2010.

P. H.

A SIENA

CANZONE

DEDICATA AI VERI CITTADINI



TIP. DELL' ANCORA
1847.

Fig. 1 - G. Rigutini, frontespizio dell'opuscolo A Siena canzone dedicata ai veri cittadini, Siena, Tipografia dell'Ancora, 1847.

La “Canzone” dedicata a Siena da Giuseppe Rigutini nel 1847.

La prima opera giovanile, finora sconosciuta, dell'autore del Vocabolario italiano della lingua parlata

di ALESSANDRO LEONCINI

Tra gli studenti liceali di fine Ottocento e dei primi decenni del Novecento il nome di Giuseppe Rigutini era sicuramente familiare. Forse, per essere più esatti, a essere familiare era soprattutto il suo cognome abbinato a quello di Pietro Fanfani e chissà quante volte, nel corso delle lezioni di italiano, i due saranno stati evocati fondendo i loro cognomi nel binomio “RigutiniFanfani” pronunciato come un'unica parola.

Fanfani è l'autore del *Vocabolario dell'uso toscano* pubblicato nel 1863, un'opera significativa perché evidentemente finalizzata a diffondere nell'Italia unita solo da due anni quella che anche Manzoni aveva riconosciuto che doveva essere la ‘lingua ufficiale’ degli italiani, anche se parzialmente composta da vocaboli d'origine regionale. Originati però da quella Toscana che all'Italia aveva dato padri della lingua come Dante e Petrarca, oltre a Boccaccio e Cecco Angiolieri.

L'intento di Manzoni di affermare il toscano come base della lingua che avrebbe dovuto accomunare i sudditi del giovanissimo Regno d'Italia fu seguito anche da Giuseppe Rigutini, che nel 1875 dette alle stampe la prima edizione del *Vocabolario italiano della lingua parlata*, alla stesura del quale contribuì anche Pietro Fanfani. Nacque così il Rigutini

e Fanfani, il dizionario che grazie alle numerose edizioni fu consultato da generazioni di studenti e dette ai suoi autori un posto non marginale nella storia della nostra lingua, tanto che il poeta Luigi Morandi auspicò addirittura che venisse “innalzata una statua” in onore di Giuseppe Rigutini¹.

Entrambi, Rigutini e Fanfani, scrissero molto altro, specialmente opuscoli e il primo ne dette alla luce alcuni ispirati al clima di rinascita patriottica nel quale trascorse la giovinezza. Nato a Lucignano Val di Chiana nel 1829, Rigutini da adolescente aveva vissuto gli entusiasmanti anni del Risorgimento e, nonostante studiasse nel Seminario di Arezzo, non aveva esitato a manifestare apertamente idee liberali tanto che nel 1849 fu espulso dal Seminario².

Nella scheda relativa a Giuseppe Rigutini pubblicata da Emiliano Picchiorri nel *Dizionario Biografico degli Italiani* è riportato che, dopo essere stato allontanato dal Seminario a causa delle idee sovversive, Rigutini si sarebbe iscritto alla Facoltà giuridica dell'Ateneo senese per trasferirsi nel 1850 alla Scuola Normale di Pisa.

Il nome di Rigutini, però, non è riportato negli elenchi degli studenti dell'Università di Siena, forse non perfezionò l'iscrizione

¹ G. Rigutini, *Al Prof. Luigi Morandi*, in *Rigutini e Fanfani Vocabolario italiano della lingua parlata nuovamente compilato da Giuseppe Rigutini accresciuto di molte voci, maniere e significati. Sedicesimo migliaio*, Firenze,

G. La Barbera Editore, 1893, p. V.

² E. Picchiorri, voce *Rigutini Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondato da Giovanni Treccani, vol. 87, 2016, pp. 545-547.

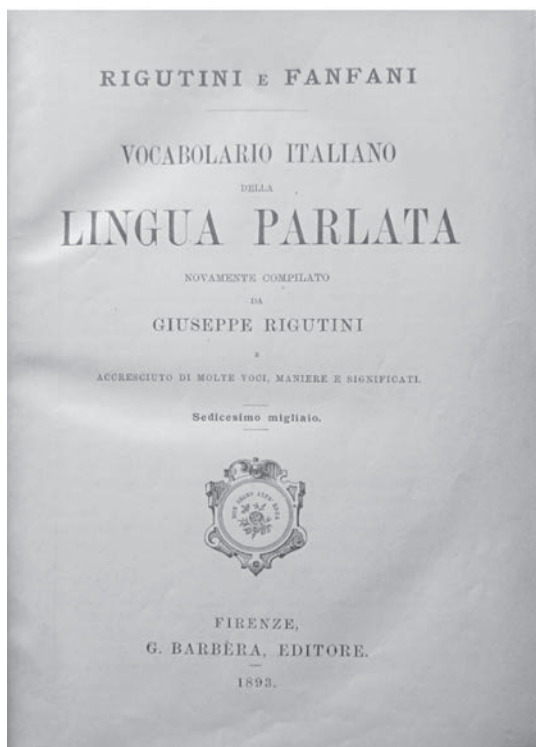


Fig. 2 - Rigutini e Fanfani, frontespizio del *Vocabolario italiano della lingua parlata nuovamente compilato da Giuseppe Rigutini accresciuto di molte voci, maniere e significati. Sedicesimo migliaio*, Firenze, G. La Barbera Editore, 1893.

e per questo motivo nell'Archivio dell'Ateneo non rimane traccia di lui. In ogni modo Rigutini da giovane a Siena c'è stato sicuramente e con altrettanta sicurezza possiamo ritenere che sia stato in contatto con gli studenti che sostenevano con entusiasmo istanze liberali e democratiche, se non addirittura, i più estremisti, repubblicane.

La sua presenza a Siena e la sua frequentazione con gli studenti politicizzati è documentata dal 1847, quando aveva diciotto anni ed era ancora studente del Seminario aretino.

Nel 1847, infatti, la Tipografia dell'Anco-ra – la tipografia preferita dai patrioti senesi – pubblicò un opuscolo di otto pagine intitolato *A Siena Canzone dedicata ai veri cittadini*. Alla fine del testo è la firma dell'autore: "Del Giov: G. Rigutini".

L'uso di una diversa punteggiatura indica due diverse abbreviazioni: i due punti segnano una parola troncata, Giovane, mentre il punto che segue la G abbrevia il nome Giuseppe. Infatti anche nel catalogo degli opuscoli della Biblioteca Comunale degli

Intronati la *Canzone* è stata registrata tra le pubblicazioni di Giuseppe Rigutini.

Il componimento, con molte probabilità la prima pubblicazione di Rigutini, oltre a manifestare una buona conoscenza dello stile poetico italiano della prima metà del secolo, riporta anche un implicito riferimento alla battaglia combattuta a Montaperti il 4 settembre 1260 fra l'esercito ghibellino che difendeva il Comune di Siena e quello guelfo che sosteneva Firenze.

Battaglia, è superfluo ripeterlo, resa celeberrima dai versi di Dante in riferimento a Farinata degli Uberti con l'Arbia fatta rossa dal sangue dei guelfi (*Inferno*, X, 85-88) e a Bocca degli Abati (*Inferno*, XXXII, 79-81).

Le strofe dedicate da Giuseppe Rigutini alla battaglia recitano:

*"E voi sempre famose e al mondo note
O pianure, cui l'Arbia irriga e bagna,
Dove poch'alme a libertà devote
Contra innumere stuol fermar la lancia.
E sì il fiaccar che parve la campagna
Ai cadaveri angusta, e il fiume al sangue.
Già veggio, o veder parmi
Atterrito ed esangue
Il duro Guelfo battersi la guancia
Del folle ardire, abbandonate l'armi."*

Cos'è che, nonostante la retorica che lo infarcisce, rende interessante questo riferimento alla battaglia medievale?

Il fatto che da secoli, fino agli anni che precedettero le guerre d'Indipendenza, il ricordo di Montaperti veniva tramandato quasi esclusivamente per via orale. L'unico, il solo libro che fino allora era stato dedicato monograficamente alla battaglia era *La sconfitta di Monte Aperto* di Lanzillotto Politi, stampato nel 1502 da Simone di Niccolò di Nardo di Bindo.

Di Montaperti, poi, ne parlano naturalmente anche le principali storie di Firenze e di Siena, come la trecentesca *Nuova cronica* fiorentina di Giovanni Villani, stampata fin dal 1537, e quelle di Orlando Malavolti, nelle due edizioni del 1574 e del 1599, e di Giugurta Tommasi del 1625, ma in tutte la battaglia è inserita nella narrazione generale della storia delle due città. Come,

sempre marginalmente, è citata anche nelle pagine del *Diario Senese* di Girolamo Gigli (1723), ma in ogni caso si trattava di testi che nell'Ottocento erano fuori dalla portata dei comuni cittadini.

Tra i senesi, però, il ricordo della battaglia sopravviveva tenacemente e lo dimostra anche un sonetto pubblicato il 31 luglio 1799, dopo che le sanguinarie marmaglie aretine del "Viva Maria" avevano scacciato da Siena le ladronesche truppe francesi che in aprile avevano occupata la Toscana.

Per celebrare la sconfitta dei rivoluzionari giacobini furono organizzati festeggiamenti e nel corso di uno di questi fu stampato un sonetto di Anton Maria Borgognini, membro delle Accademie dei Rozzi e degli Intornati, composto da quattro quartine e nella seconda e nella terza troviamo un'indiretta citazione di Montaperti:

"Quando sul Castro si cambiò la scena / Per lo valor degli Avi in lui risorto: / Di armi, e di armati alla terribil piena / L'inimico tremò pallido, e smorto. / L'umida chioma dell'algoso letto / Lieta l'ARBIA solleva, e più capace / A tanta gioia bramebbe il petto"³.

Borgognini aveva assunto l'Arbia, il cui nome nel sonetto è scritto in caratteri maiu-

scoli, il fiume rammentato da Dante perché fatto rosso dal sangue dei caduti, a simbolo della difesa della patria dal pericolo costituito dai francesi proprio come oltre un secolo dopo sarà fatto con il Piave⁴.

Nel 1845, l'avvocato Innocenzio Gambescia di Lanciano, poeta estemporaneo, recitò nel Teatro della Società Filarmonica Senese *Una visita al Duomo di Siena. Terzine*, pubblicato quell'anno dalla Tipografia dell'Ancora. Anche in questo componimento vi sono riferimenti alla battaglia spiegati con la nota a:

"E qui che ogni pietra è un secol di memorie / Che non ricordan cittadina frode / Ma ardite imprese, e libere vittorie: / Sotto ogni passo stan l'ossa di un prode"^a

(^a Giovanni Ugurteri e Andrea Beccarini per Decreto del Comune furono sepolti in Duomo, perché morti nella giornata di Montaperti)⁵.

Si trattava comunque solo di citazioni sporadiche, per trovare un volume interamente dedicato alla battaglia dopo quello del 1502 dobbiamo giungere al 1836, quando l'editore liberale Onorato Porri, cogliendo l'occasione offerta dalle nozze della sorella, le fece omaggio pubblicando in sole duecento copie *La sconfitta di Montaperto*

³ Sonetto allegato a A. Bandini, *Diario Senese*, Biblioteca Comunale di Siena, anno 1799, ms. D.III. 15.

⁴ Anton Maria Borgognini (Siena, 1753-1810), naturalista e poeta, è un personaggio che meriterebbe uno studio monografico più ampio della scheda che gli è stata riservata nel *Dizionario biografico degli Italiani* (L. Marziano, vol. 12, 1971). Da questa si apprende che prima del 1799 era bene inserito nei salotti frequentati dagli illuministi senesi che manifestavano apertamente simpatie verso la Francia. Nel 1783, infatti, offrì un componimento in sestine in occasione delle nozze fra la nobile senese Anna Maria Pieri con il marchese genovese Anton Giulio Brignole Sale. Negli anni seguenti la Pieri, rimasta vedova, si schierò tanto apertamente dalla parte dei francesi da divenire intima di Maria Luisa d'Austria, seconda moglie di Napoleone, e aver modo di conoscere l'Imperatore. Eppure il sonetto di Borgognini del 1799 si intitola *Dopo l'ingresso in Siena delle valorose Truppe Aretine, fu spedita dalla Città nostra una Deputazione in segno di viva riconoscenza, e per offerire in tributo a Maria Santissima del Conforto una Pace di Oro*. La Madonna del Conforto, alla quale resero omag-

gio i reazionari senesi, è un'immagine conservata nel Duomo di Arezzo alla quale fu blasfemicamente ispirata la rivolta antifrancesa. Quindi, nel 1799, nonostante la sua amicizia con gli illuministi e i napoleonici, Borgognini parrebbe essere stato antifrancese. Eppure dopo che nel 1801, in seguito al Trattato di Lunéville, la Toscana entrò nell'orbita dell'Impero francese, Borgognini assunse tranquillamente varie cariche nella nuova amministrazione locale (per la poesia in onore delle nozze Pieri-Brignole Sale vedi *Poesie all'Eccellenze loro il marchese Anton Giulio Brignole Sale patrizione genovese e Anna Maria Pieri patrizia senese* [...], Siena, Vincenzo Pazzini Carli, 1784, pp. XI-XIV; per Rigutini negli anni del governo francese vedi L. Vigni, *Patrizi e bottegai a Siena sotto Napoleone. Il notabilato urbano di primo Ottocento nell'economia, nella politica e nell'amministrazione*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997, pp. 128-180 *passim*).

⁵ Gambescia era un patriota che dopo aver combattuto nelle guerre d'Indipendenza fu nominato delegato di Polizia e morì nel 1863 in uno scontro con i briganti abruzzesi (sito Caduti Polizia di Stato <https://www.cadutipoliziadistato.it>).

narrazione storica tratta da un antico manoscritto con note. L'autore "dell'antico manoscritto", certo Domenico Aldobrandini vissuto nel XV secolo, aveva copiato una trecentesca cronaca della battaglia che fu usata da Porri per saggiare la tolleranza del governo del granduca Leopoldo II di Lorena.

Una prudenza necessaria per chi era memore dell'intransigenza dimostrata da Ferdinando III, padre di Leopoldo, il cui governo, per esempio, era giunto nel 1800 a far arrestare, condannare ed esiliare dal Granducato il canonico pratese Luigi Casini, docente di Teologia nell'Università di Siena, colpevole di aver parlato in aula "delle antiche Repubbliche senese e fiorentina". Il canonico l'anno precedente, nel corso della breve occupazione del Granducato da parte dei francesi, nel corso di una lezione aveva reso omaggio alle due Repubbliche toscane che nel Cinquecento si erano vanamente opposte all'imperatore Carlo V d'Asburgo, il principale esponente storico della casata degli Asburgo Lorena alla quale appartenevano anche i Granduchi di Toscana.

Porri, stampando il libro su Montaperti, che ricordava e celebrava la vittoriosa difesa di Siena contro Firenze, intendeva celebrare e porre a esempio ai senesi suoi contemporanei la necessità di difendere la Patria con le armi: i senesi l'avevano fatto nel 1260 e agli italiani spettava il compito di farlo nell'Ottocento.

L'esempio lanciato da Onorato Porri fu immediatamente raccolto da Giovanni Boschi, neolaureato in Teologia, che nel 1842 scrisse e fece stampare *La Battaglia di Montaperto. Racconto*. Un libro la cui lettura era più agevole per lettori non avvezzi a leggere testi storici redatti in italiano antico.

Le due imprese tipografiche non suscitarono nessuna reazione poliziesca e nel 1844 Porri pubblicò la *Miscellanea Storica Senese*, un volume miscelaneo contenente fra altri argomenti anche ben "due narrazioni sulla Sconfitta di Montaperto".

A quel punto la riscoperta dalla battaglia di Montaperti, contestualizzata alla situazione politica del momento e tollerata dall'autorità governativa, fu recepita in pieno dai giovani liberali e Antonio Pantanelli, uno studente di Giurisprudenza che aveva assunto la guida degli universitari favorevoli alla guerra contro l'Austria, nell'estate 1847 tenne alcuni comizi: uno all'Accademia dei Rozzi, uno non a caso proprio a Montaperti e un terzo alle Logge del Papa. Nel corso di quest'ultimo parlarono altri due universitari, Antonio Belatti e Temistocle Gradi, e un quarto giovane del quale è riportato solo il cognome: Rigutini⁶.

Possiamo perciò pensare che il Rigutini oratore alle Logge del Papa sia il medesimo che nello stesso 1847 compose la *Canzone* dedicata a Siena e che le strofe su Montaperti gli siano state ispirate proprio dal clima di rivalutazione dell'antica battaglia che caratterizzò quell'epoca.

Significativo è anche il fatto che il componimento sia rivolto ai "veri cittadini", a coloro, cioè, che avvertendo la necessità di agire contro l'occupazione austriaca del Lombardo-Veneto meritavano di essere considerati tali. Pensando che l'obiettivo di chi sosteneva gli ideali risorgimentali era la rinascita dell'Italia, Rigutini avrebbe potuto dedicare la poesia ai "veri italiani", ma preferì usare il sostantivo "cittadini" derivato dalla Repubblica nata dalla non lontana Rivoluzione francese. I senesi che nel Duecento si batterono per la loro città

⁶ Franco Daniele Nardi, nella peraltro puntualissima biografia dell'arcivescovo Giuseppe Mancini (F.D. Nardi, *Giuseppe dei conti Mancini Arcivescovo di Siena (1824-1855)*, Siena, Il Leccio, 2002, p. 229), qualifica il Rigutini del comizio alle Logge del Papa come abate, ma non risulta che a Siena vi siano stati abati con questo cognome. Sarebbe anche strano che un abate, carica che solitamente veniva attribuita a religiosi di età matura, avesse

tenuto, in un momento storico tanto particolare come quello che precedette la prima guerra d'Indipendenza, un pubblico comizio insieme con giovani di diciotto o vent'anni. Di un abate Rigutini non c'è ricordo neppure nelle *Tavole cronologiche di tutti i Rettori antichi e moderni delle Parrocchie di Siena sino all'anno 1872* di G. Merlotti (a cura di R. Terziani, trascrizione di M. Marchetti, introduzione di F.D. Nardi, Siena, Cantagalli, 2001).

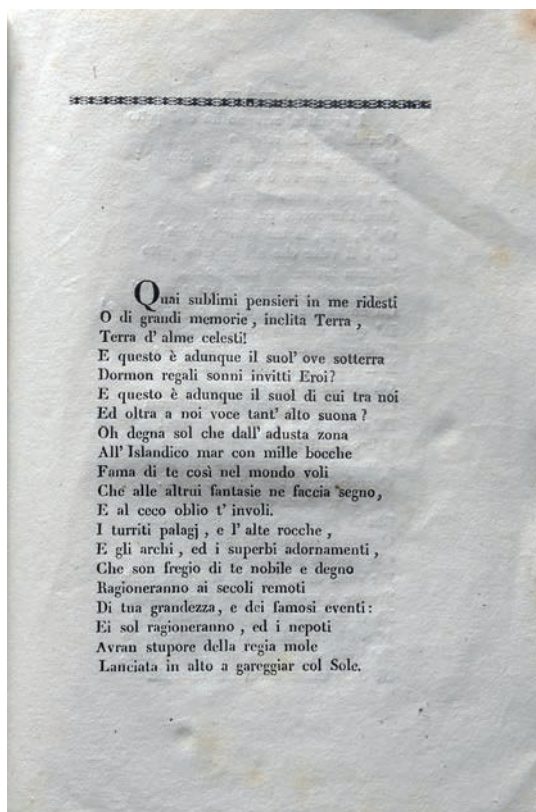


Fig. 3 - G. Rigutini, la prima pagina dell'opuscolo *A Siena canzone dedicata ai veri cittadini*, Siena, Tipografia dell'Ancora, 1847.

erano cittadini di un Comune e cittadino è l'opposto di suddito, ovvero di persona sottomessa a un sovrano, e il suo impiego nel titolo della *Canzone* fa supporre che Rigutini non sia stato insensibile alle idee mazziniane.

L'opuscolo, di cui sono noti pochissimi esemplari, al di là del relativo valore letterario, riveste quindi un significato non trascurabile nella biografia di Giuseppe Rigutini, nella propaganda risorgimentale senese e nella formazione del mito di Montaperti, da allora rimasto vivissimo tra i senesi.

Alessandro Leoncini



Fig. 1 - Niccolò di Ser Sozzo, *La Vergine Assunta fra angeli e santi*, 1334-1336, frontespizio miniato del Caleffo Bianco o dell'Assunta. ASS, Capitoli, 2, c. 8 (Sala Conferenze, vetr. 3).

Siena tra le città eccezionali.

La riflessione continua

di MARIO ASCHERI

1. Centralità del Comune nella storia cittadina

Siena e il suo territorio costituiscono un'entità consolidatasi nel corso di oltre un millennio ormai. E il ruolo del Comune è stato decisivo nella sua costruzione, perché la città acquisì una propria netta identità nel corso del Mille proprio grazie al cammino del suo Comune verso la statualità. Ancorché incluso entro la vasta compagine dell'Impero romano-tedesco, la città assunse allora i lineamenti della città-stato, esercitando tutti gli attributi di un ente sovrano (sec. XII –XVI).

Vero che fu inserito poi entro unità statuali più ampie, nel Granducato di Toscana, mediceo e lorenese prima, e poi entro lo Stato unitario nazionale italiano. Non è una storia esclusiva del Comune senese, come si sa, ma analoga a quella di tante altre città che caratterizzano la storia italiana come storia delle 'cento città' di Carlo Cattaneo. E, come nelle altre città-stato, il Comune senese tese a riassumere in sé lo sviluppo, il coordinamento e la direzione delle vicende non solo politiche, ma anche sociali, culturali, economiche e finanziarie.

Qualcosa lo distinse? Si può azzardare che come in pochi altri casi esso assunse anche molte attività artistiche a proprio carico. Qui in modi peculiari, connessi alla straordinaria stagione artistica senese del Due-Quattrocento.

All'incrocio di più tradizioni artistiche, in ritardo rispetto a Lucca e a Pisa, ma con gli stimoli potenti provenienti da Firenze e da Roma, Siena quelle tradizioni rielaborò rapidamente, come rapidamente seppe sviluppare la cultura del denaro. In due-tre decenni intorno al 1200 si ebbe il *boom* di economia, architettura civile e religiosa e di cultura – di cui la creazione dello Studio è

solo una testimonianza, la più duratura e influente di quel tempo. Le dimensioni materiali e demografiche equilibrate, nonostante la larga immigrazione dal contado nel corso del Duecento, controllata per legge, consentirono a Siena un'eccezionale osmosi tra l'apparato pubblico in particolare comunale, e la società civile: un collegamento fecondo in una dialettica armonia.

Altrove, lo sviluppo autonomo di iniziative private e di altri enti potenti poneva il Comune su di un piano meno rilevante. A Siena, invece, il Comune, sostenuto da una valente componente militare, poté provvedere a resistere ai reiterati tentativi fiorentini di sopraffazione e a costituirsi un ampio Stato territoriale che arrivò a comprendere la quasi totalità delle attuali province di Siena e di Grosseto.

Un tale impegno fu possibile perché il Comune assunse precocemente, già nel corso del secolo XIII, la cura di preminenti e tipici interessi pubblici ed elaborò una normativa che per taluni aspetti si applicava anche fuori dalle mura cittadine, intervenendo a supplire o integrare le carenze o lacune normative di Comuni minori e di enti locali o associativi. Così anche si aiutava lo sviluppo del territorio, inteso non solo come area di interesse militare, ma come sfera economica e culturale da integrare con quella cittadina.

L'ordinata organizzazione amministrativa dell'apparato comunale e degli enti ad esso coordinati consentì l'eccezionale cura per l'edilizia e l'urbanistica, in particolare per gli spazi pubblici. Si pensi alle strutture adibite ad usi pubblici essenziali come le fonti e le grandi chiese degli ordini mendicanti, la cui ubicazione fu concordata con il Comune. Entro il Duecento la struttura della città, rimasta sostanzialmente tale in



Fig. 2 - Immagine stilizzata di Siena. Il podestà sostiene un cartiglio che celebra la vittoria riportata nel 1224 dai senesi su Grosseto, pagina istoriata del Libro dei censi e Memoriale delle offese, 1223-1330. ASS Podestà, 1, c. 11 - (Galleria, vetr. 5)

seguito, era compiuta, e si era cominciato anche a lavorare molto nell'area del Campo.

Nel successivo Trecento, poi, fu perfezionata la piazza con i palazzi turriti dotati di trifore e bifore, e fu il Comune a definire il sistema dei 'bottini' per l'adduzione delle acque sotterranee, un capolavoro di 25 chilometri, che consentì di dotare il Campo della Fonte Gaia e di riequilibrare la popolazione dei Terzi della città. Per la Maremma non si trattò solo di conquistarla militarmente, ma anche di organizzare l'ufficio della Dogana per la gestione delle vaste aree destinate al pascolo dal cui sviluppo si sarebbe costituito nel 1624 il Monte dei Paschi, accanto al 'monte di pietà' del 1472. L'azienda finanziaria, di diretta derivazione cittadina, era patrimonio storico del Comune.

Tra Tre e Quattrocento si sarebbe consolidato anche il coordinamento e controllo da parte del Comune del più grande ente cittadino, ossia lo Spedale di Santa Maria della Scala. L'ospedale, promosso a suo tempo dai canonici del Duomo, divenne

di straordinaria importanza economica e finanziaria per tutta la Repubblica, oltreché istituto di assistenza sanitaria e sociale con caratteri d'avanguardia nell'Europa tardo-medievale.

Intanto si consolidava anche il profilo comunale dell'Opera del Duomo, l'azienda soprintendente non solo alla 'fabbrica' della cattedrale cittadina, ma a tante importanti imprese artistiche in città, dalla Mercanzia alla Fonte Gaia, alla Cappella di Piazza.

Lo stesso ente di origine prettamente corporativo-associativa degli imprenditori, la Mercanzia, finì nei secoli XIV e XV per assumere un'evidente caratterizzazione comunale entro il mondo economico dell'area Senese.

Cultura e società qui più che altrove hanno storicamente tratto decisivo alimento dal Comune, perché lo hanno arricchito al di là delle funzioni pubbliche essenziali. Perciò le vicende comunali a Siena hanno sempre avuto un significato sociale complessivo, civico, collettivo, di grande rilievo. Perciò anche, correlativamente, i momenti ludico-sacrali più importanti nella storia di Siena – il Palio, il carnevale e le grandi processioni, alla vigilia dell'Assunta e per il *Corpus Domini* – hanno avuto nel Comune un referente primario ed essenziale.

La vita di rione, prima organizzata principalmente intorno alle parrocchie e alle compagnie militari e laicali, si è andata concentrando nelle contrade nel corso del Cinque-Seicento, dopo la perdita della libertà politica nel 1555. Esse hanno ereditato il profondo spirito partecipativo che caratterizzò la vicenda politica della Repubblica senese indipendente. Nel primo Settecento, fu con un atto preparato e deliberato dal governo cittadino, doverosamente 'partecipato' con la superiore autorità granducale (il bando era del Comune, non del governatore mediceo), che si volle definire l'articolazione territoriale delle contrade, rafforzandone il carattere di persone giuridiche. Il Comune dimostrò, anche in questo ambito, di volere ricondurre ad unità la città, garantendo il quadro dell'autonomo funzionamento delle circoscrizioni rionali cittadine.

Unità di enti, uffici e associazioni territoriali e corporative nel segno del Comune a Siena, ma senza prevaricazione delle loro rispettive sfere di autonomia, quindi. Buongoverno a Siena quindi è armonia conquistata passo dopo passo e non senza difficoltà delle varie componenti cittadine, che nella loro specificità cooperano alla realizzazione di un ideale civico, che riguarda tutti.

Rappresentati in affreschi che sono patrimonio del mondo oltre che della città di Siena e calati nella coeva grande redazione statutaria del tempo redatta intorno al 1340 (e che speriamo di vedere pubblicata presto), la dimensione civica e il culto della città si sono consolidati trovando infine la loro espressione più evidente nella celebrazione del Palio e nella sua gestione, non a caso condivisa, sia comunale che contrada- iola.

Pochi anni prima degli affreschi e degli statuti del loro tempo, quelli che possiamo dire del Buongoverno, Siena volle che il suo statuto del 1310 fosse in lingua ‘volgare’ perché tutti potessero leggerlo e trarne copia, a cominciare dalle “povere persone et l’altre persone che non sanno grammatica”.

Un’esigenza di *comprensibilità* e quindi anche di funzionalità, di partecipazione collettiva al momento normativo, in una parola di democraticità, che fa parte del DNA della città. Perciò, se si parla della eccezionalità del Comune senese non è per voler accrescere l’autocompiacimento cittadino, ma per diffondere la conoscenza delle motivazioni oggettive che possono giustificarlo.

L’eccellenza della città è stata fondata sull’eccellenza del suo Comune. Qui il

Comune ha perciò responsabilità maggiori che altrove: deve fare tutto il possibile per assicurare la continuità nell’eccellenza. E i cittadini hanno il dovere di essere interpreti attivi della straordinaria eredità che li circonda.

2. Interpreti di una storia: il caso di Paolo Cammarosano

La città eccezionale di cui si è parlato affascina da secoli, e non solo i visitatori occasionali come i turisti. Siena stimola l’immigrazione, temporanea o definitiva. C’è chi si è formato culturalmente a Siena e ha dovuto poi lasciarla, come lo storico di cui parleremo, e chi al contrario è venuto qui solo da adulto, come nel mio caso, per l’Università.

Ebbene, su queste colonne ho già segnalato lo storico di Siena Lodovico Zdekauer, un praghese anch’egli affascinato dalla città che dette un contributo fondamentale allo studio della documentazione medievale senese e al suo inquadramento negli eventi italiani ed europei del tempo¹. Mi sembrò doveroso, dopo aver dedicato qualche attenzione a dotti più antichi sempre significativi per la storia senese come Giovan Battista Bartali, Girolamo Gigli, Giovanni Antonio Pecci². Ora ci concentriamo su un altro notevole storico di Siena, ben operoso oggi perché vivente, ma rimasto meno noto al pubblico senese non specialista³.

Del suo lavoro ho già parlato a Colle per una lunga e piacevole consuetudine di iniziative culturali iniziata addirittura per il restauro del Teatro comunale, quand’ero assessore provinciale negli anni ’70 del Novecento. Ma ho continuato collaborando alle pubblicazioni della Società storica della

¹ Nel numero 60 del 2024, pp. 19-23, sotto il titolo: *Lodovico Zdekauer (1855-1924), un personaggio da ricordare. Centenario del grande storico di Siena, fervido collaboratore dei Rozzi*.

² Rinvio a miei articoli ‘rozzi’: *Il lungo itinerario della nobiltà. Quale ‘svolta’ al tempo di Girolamo Gigli?*, nel numero 57 del 2022, pp. 14-25, e *Un altro Arcirozzo ‘oscurato’. Giuseppe M. Torrenti, Violante di Baviera e un Palio straordinario. del 2 luglio!*, nel numero 58 del 2023,

pp. 4-13. Per Pecci qualche precisazione nel mio *Il mito dell’età comunale nell’erudizione senese*, in *La memoria del Comune nella cultura italiana di Età moderna tra erudizione e reinvenzione*, a cura di S. Gardini e V. Ruzzin, Genova, Società ligure di storia patria, 2024, pp. 9-27.

³ Di lui come storico ho parlato nella sala consiliare del Comune di Colle quando, il 18 febbraio 2023, gli è stata conferita la cittadinanza onoraria per gli studi dedicati alla cittadina e all’area valdelsana.

Valdelsa⁴, delle quale sono divenuto uno tra i pochi soci onorari, e ad altri studi su San Gimignano.

Parlare di Paolo Cammarosano mi ha dato non solo l'opportunità di sottolineare la sua straordinaria capacità di lavoro (anche tecnicamente ineccepibile), ma di fare una panoramica più ampia. Non sono propriamente uno specialista di 'storia medievale' in senso disciplinare, pur avendo fatta tale storia oggetto della mia ricerca e del mio insegnamento a lato della prevalente storia del diritto⁵. Ma con Paolo ho spesso avuto questioni di diritto medievale in comune, e per Siena occasioni importanti di collaborazione, come il completamento della monumentale edizione de *Il Caleffo Vecchio del Comune di Siena*, il cui ultimo volume con i ricchissimi indici si apre con un suo saggio che va considerato come una fondamentale introduzione alla storia di un ampio territorio storicamente senese in senso lato, e comprensivo quindi anche della val d'Elsa⁶. Perciò non potevo non concordare con la scelta giustissima realizzata da Colle con il conferimento della cittadinanza onoraria. La merita abbondantemente chi, nella sua piena maturità di studioso, ha riservato tanta parte del proprio impegno mettendo al centro della sua ricerca analitica ed editoriale di tanti anni il caso davvero complicato della Val d'Elsa.

Anche perché, come prevedibile, non ha mancato in altre sue ricerche di ricordare il rilievo di Siena assieme a Colle. Il caso di Dante è esemplare. Largo spazio Paolo ha dedicato a Siena e a Colle esaminando alcuni protagonisti dei versi danteschi nella sua raccolta di letture raccolte nel sito del Centro medievistico triestino (CERM: Centro Europeo di Ricerche Medievali), di cui è stato fondatore e animatore per tanti anni, lasciandovi allievi validissimi dopo il suo ritiro dalla docenza. Le sue letture dantesche sono ora raccolte nel suo libro *Giudizio umano e giustizia divina*: un leggibilissimo affresco dei decenni danteschi e delle loro premesse federiciane con frequente insistenza sul nostro territorio⁷.

Il fatto qui rilevante è che Cammarosano, tra i medievisti più noti, non solo italiani, porta e porterà anche meglio negli anni prossimi le città di Siena e di Colle in Italia e nel mondo. Si sa che lavori come il suo hanno bisogno di tempi lunghi, fisiologici, per circolare e per essere conosciuti come meritano, dopo le segnalazioni nelle riviste più autorevoli, quelle che fanno opinione tra i lettori che contano a livello mondiale.

Ed è vero anche che il suo gran lavoro per Colle non è ancora finito e che ha promesso di donarci un'ultima parte, quella

⁴ Ad esempio nella collettanea sulla Toscana ai tempi di Arnolfo e in quella per il millenario di Badia a Isola, mentre ho collaborato a Roma all'importante edizione di statuti medievali del Comune di Colle con Renzo Ninci (1991) e sempre a Roma, cioè all'Università di Roma 2, è ora professore di Storia del diritto il colligiano Alessandro Dani, già mio allievo e collaboratore in varie imprese.

⁵ Direi che Siena, i giuristi, il processo civile e le università tra 1200 e 1600 sono stati i temi principali del mio lavoro, oltretutto argomenti divenuti solo dopo di moda come le streghe e le epidemie. Rinvio però per brevità al mio CV con elenco delle pubblicazioni al link in Open Access

<https://romatre.academia.edu/MarioAscheri/CurriculumVitae>

⁶ Il saggio *Tradizione documentaria e storia cittadina* è edito anche a sé e ancora disponibile, mentre l'edizione del *Caleffo* risulta acquisibile solo per i voll. I (1932), IV (1984) e V (1991), presso l'Accademia Senese degli Intronati, che ha ereditato i libri dell'Istituto comunale di

storia e d'arte con cui ne era iniziata la pubblicazione a cura di Giovanni Cecchini: si v. indice delle opere disponibili all'Accademia aggiornato in fine all'ultimo volume del "Bullettino senese di storia patria".

⁷ Non potei partecipare al volume della Società valdelsana su *Colle al tempo di Dante*. Contributi per il 750° anniversario della battaglia di Colle di Val d'Elsa (1269-2019), raccolti e pubblicati in occasione del VII centenario della morte di Dante Alighieri (1321-2021), a cura di G. Baldini, C. Bastianoni, S. Busin, Castelfiorentino 2022. Per i miei contributi a Dante rinvio perciò a quello più recente *Siena nella Commedia: una presenza politica irritante* nel volume on line liberamente accessibile tra le pubblicazioni nel sito dell'Università di Roma 3: *Dante e la politica dal passato al presente*, a cura di F. Silvestrini, F. Maiolo, L. Marozzi al link <https://romatrepress.uniroma3.it/libro/dante-e-la-politica-dal-passato-al-presente/>. Il volume si raccomanda per avere considerato Dante nei suoi interpreti di grande spessore lungo i secoli, compresi anche quelli più recenti.



Fig. 3a - *Un muratore a lavoro in un castello*. Officiali dei Casseri, 1440. (Siena, ASS.). Copertina del I volume di Cammarorano, V. Passeri, *I castelli del Senese*. Strutture fortificate nell'area-senese-grossetana, Monte dei Paschi di Siena 1976.



Fig. 3b - A. Lorenzetti, *Veduta di un castello*, copertina del II volume di Cammarorano, V. Passeri, *I castelli del Senese*. Strutture fortificate nell'area-senese-grossetana, Monte dei Paschi di Siena 1976.

fino alla definitiva affermazione dell'egemonia fiorentina. Ma l'importanza di quanto già ha fatto gli ha meritato l'alto riconoscimento tributato, che mi pare anche il primo di questo tipo, tra i tanti che Cammarosano ha mietuto in Italia e all'estero. Va quindi condiviso un sentimento di gratitudine da parte di chi guarda alla Toscana con interessi storici.

Il completamento del suo lavoro per Colle vorrà dire anche un indice, di grande utilità per la sua analiticità come quelli che sa fare da sempre, e che comprenderà anche l'ampio, ricchissimo, volume tre della *Storia di Colle*, su temi e personaggi dell'universo entro cui Colle e Siena hanno vissuto in quei tempi così densi e drammatici con all'ordine del giorno guerre, alleanze sempre strette e sempre rinnegate, e omicidi politici. Quegli anni, tra i più grandi nonostante tutto della

storia italiana, potranno essere sondati meglio e sarà più facile invitare a convenire per fare, a Colle o altrove, come a Siena (ai Rozzi o agli Intronati?) quello che mi sembra un impegno prossimo venturo doveroso. Penso cioè a un incontro di studi che esamini ad alto livello, ma anche per il pubblico più largo, il contributo portato dagli studi di Cammarosano alla storia del territorio senese.

Bisogna dare il tempo di metabolizzare, se così si vuol dire, il gran lavoro da lui fatto. Ma un gruppo selezionato di studiosi può adempiere a un impegno del genere, se programmato per tempo e con autorevolezza. Sono molti gli studiosi che sono stati coinvolti dalle vicende che Cammarosano ha affrontato, ma si dovrebbe fare una storia della storiografia sul Senese (che manca) per meglio collocarlo tra essi⁸. Tra gli studiosi ormai scomparsi basterà fare alcuni nomi,

⁸ Qualche lamentela più generale nel mio *Quale è l'albero genealogico utile?*, in "La Voce del Campo", giovedì 20 febbraio 2025 (anche on line).

tra i tanti, come quelli di Fedor Schneider, Alessandro Lisini, William Bowsky, Odile Redon e Daniel Waley.

Anche loro hanno impostato il loro lavoro sulla più larga base documentaria possibile, ampliata notevolmente per Siena e Colle come si vede dai libri di Cammarosano. Essi aiutano a inquadrare in un contesto amplissimo Siena e Colle nel periodo più significativo della loro storia e in modo positivo e finemente motivato. Il colloquio e il confronto dei dati emergenti dalle fonti locali, di regola giuridiche (e di qui il nostro incontro pur essendo attivi in docenze universitarie diverse), con le continuità o le novità emergenti nella struttura complessiva del tempo considerato, non solo italiana, è stato proficuo.

Per Colle, Cammarosano ha realizzato una storia più ampia dell'imprenditorialità e delle tecniche del lavoro per le quali la città si è sempre distinta. In modi e con scansioni diverse nel corso dei secoli, ma con una *continuità* che è segno di una cultura collettiva diffusa e condivisa. Colle è stata una realtà di confine, di contrasto tra pressioni molteplici e contraddittorie, interne ed esterne, con un difficile equilibrio tra enti ecclesiastici imponenti e gli influssi di famiglie aristocratiche potenti come gli Aldobrandeschi, mentre gli Alberti arrivavano a Semifonte, oggetto di un conflitto sanguinoso a inizio del 1200.

Spugna e la Pieve avevano proiettato il loro potere nel tempo, e le famiglie eminenti si erano trovate coinvolte con i grandi schieramenti di guelfi e ghibellini nella speranza di conservare una posizione segnalata anche se Colle fosse stata inserita in egemonie di tipo regionale - come avvenne con i ghibellini senesi prima e con i guelfi fiorentini poi. L'aureo, drammatico, Duecento, segnò perciò anche il trionfo del percorso divenuto principale della Francigena, ed esso merita una riflessione, perché ignorò fino a tempi recenti Colle nel percorso ufficiale a livello europeo - come emerso dal libro sulla grande strada curato da Patrizia Turrini e da me con Extempora edizioni (Siena, 2023). Certo, lo zafferano e il pepe portati via San Gimignano e la via Pisana erano preziosi,

ma da metà Duecento nel cuore della Toscana il fiorino ribadì con forza la centralità di Firenze e della viabilità che ad essa conduceva. La Meloria significò qualcosa anche per gli equilibri economici, e quindi commerciali e viarii in Toscana. Come lo esprime il destino di S. Ginesio, a metà Duecento, e poi la lunga, tormentata, rissosa, resistenza di Colle val d'Elsa a Firenze.

Ma il dominio politico-militare della città dominante non significò per Colle la perdita dell'autonomia amministrativa. Non ci fu degrado della partecipazione civica e della passione per la tutela degli interessi cittadini. Colle rimase centro notevole anche se inserita nello Stato fiorentino, con uno statuto comunale ricco e ben articolato, e divenne poi città vescovile quasi a completamento e coronamento del suo itinerario.

E ora torniamo a Siena. Per essa, Cammarosano ha fatto anche di più, realizzando non solo uno snello profilo storico con sintesi delle molte analisi già realizzate, ma indicando anche le serie documentarie più utili per approfondire gli studi sulla città (*Siena*, presso il Cisam di Spoleto).

Siena è stata anche una città prediletta nei suoi studi più articolati sui grandi problemi storiografici. E non è tutto. Siena è stata inoltre al centro del suo interesse per la più articolata ricerca medievistica realizzata per il territorio senese-grossetano. I profili delle centinaia di località dell'ampia area corrispondente grosso modo alle attuali province di Siena e di Grosseto in quanto testimonianze di emergenze fortificate sono stati pubblicati sistematicamente in quello che può considerarsi probabilmente il libro più largamente apprezzato tra quelli pubblicati dal Monte dei Paschi di Siena.

Il suo libro sui *Castelli*, realizzato per l'aspetto strutturale con la consulenza di Vincenzo Passeri (1976), ha avuto largo successo ed è stato riedito con aggiornamenti per la sua utilità (1985). Si tratta di un repertorio che non escludeva né esclude approfondimenti per le singole aree considerate, come quelli realizzati in particolare grazie alla dedizione di Ettore Pellegrini (*Fortificare con arte*, Rozzi prima e Betti edizioni poi, voll. I-IX, 2009-2024), ma è un primo punto sicu-



Fig. 1 - S. Micheli e F. Agnorelli durante la lavorazione del documentario *Mezzadria*, 1964.

Associazionismo e cinema d'amatore a Siena

di PAOLA MICHELI

Il cinema, si sa, è una forma di intrattenimento ma anche un'espressione d'arte che fin dai suoi esordi ha richiamato in sala tanti fruitori-spettatori che in qualche caso sono poi diventati divulgatori e addirittura apprendisti cinefili.

In ambito senese, già nel 1921 i fratelli Antonino e Alberto Bonnoli si cimentano in un impegnativo lungometraggio interamente girato a Siena: *Quo vadis*. Dopo più di un decennio, siamo nel 1934, Michele Gandin raccoglie un gruppo di studenti universitari appassionati di cinema: Stelio Rossi, Mario delle Piane, Valentino Bruchi, Piero Sadun, Andrea Pisillo, Mario Sebastiani, Claudio Pellegrini, Guidarino Guidi oltre a Mario Verdone, ancora studente liceale, e fonda il Cine-Guf senese (i Gruppi Universitari Fascisti nascono in tutte le sedi universitarie d'Italia). La loro produzione cinedilettantistica è orientata soprattutto sul documentario scientifico e culturale ma nel 1939 Michele Gandin e Stelio Rossi, con la collaborazione di Mario Verdone, realizzano un piccolo capolavoro: il lungometraggio a soggetto *Cinci*, ispirato all'omonima novella di Luigi Pirandello e girato nei pressi di Lucignano d'Arbia. Questi due importanti documenti sono stati recuperati da Sergio Micheli durante il suo incarico di docente di Storia del Cinema all'Università per Stranieri di Siena, e successivamente restaurati.

Dopo la parentesi forzata della guerra, sono numerose le iniziative che a Siena, a partire dal 1947, per oltre un ventennio, nascono e operano a livello di diffusione della cultura cinematografica e della produzione cineamatoriale, sebbene animate da indirizzi programmatici diversi.

Il 1947 è un anno cruciale perché segna la nascita del primo Circolo del Cinema (Cineclub senese), fondato dal pittore Pie-

tro Sadun, Stelio Rossi, impiegato statale, Mario Martelli, allora studente di Lettere, e la fidanzata Tatina Drudi (che in seguito diventerà sceneggiatrice per il cinema). L'obiettivo è quello di contribuire al progresso della cultura cinematografica attraverso la promozione del cinema d'arte inedito nei circuiti commerciali, ma anche l'approfondimento critico degli studi storici e della tecnica cinematografica, l'attivazione delle capacità interpretative dello spettatore medio nei confronti del cinema d'autore. In breve tempo il Cineclub arriva a contare circa 100 soci. Grazie ai contatti con la Cineteca Nazionale di Roma e la Cineteca Italiana di Milano, il Cineclub organizza nella saletta laterale del Supercinema (oggi Metropolitan) proiezioni di film capolavori come: *Corazzata Potemkin*, *L'uomo di Aran*, *Ombre rosse*, *Cabiria*, solo per citarne alcuni. Tuttavia, risultando queste opere troppo impegnative per il pubblico a cui ci si rivolge, l'affluenza e il gradimento non sono sufficienti per continuare l'attività.

Ci riprovano l'anno dopo (1948) Franco Rossetti e Andrea Picchioni, subentrati a Mario Martelli che è tornato a Firenze per proseguire gli studi alla Facoltà di Lettere. Poco dopo si aggiunge anche Sandro Spina, futuro regista televisivo. Con il Film Club "Bianco e Nero" raggiungono circa 60 iscritti tra insegnanti, professionisti, piccoli imprenditori, commercianti. Sono mantenute le stesse finalità del primo Cineclub, ma i film da proiettare vengono scelti, oltre che per le loro qualità estetiche, anche per i contenuti godibili per poter essere apprezzati anche da un pubblico meno esperto. Ci si orienta dunque sulla produzione del realismo poetico francese anni Trenta firmata da registi come Jean Renoir, Michel Carné, Julien Duvivier, ma anche su certa produzione



Fig. 2 - (Il Cineclub Enal...) La Nazione 9 luglio 1963. Nella foto una scena di *Maldoror... ieri e oggi* di G. Parenti e S. Micheli.

italiana poco presente nelle prime sale; un esempio fra tutti, *In nome della legge* di Pietro Germi.

Si proietta nella Salletta del Supercinema ma i costi sono insostenibili; perciò, grazie al sostegno morale e materiale di professionisti di rilievo come i professori Enzo Carli e Giuseppe Bettalli e gli avvocati Baldo Brandi e Aldo Venturini, vengono messi a disposizione la Salletta delle conferenze degli Intronati, che però si rivela poco adatta, e successivamente il Teatro dei Rozzi, dove vengono allestiti uno schermo professionale e una cabina di proiezione. Le proiezioni consistono in film di maggiore richiamo, mettendo da parte velleità didattiche; ma la risposta del pubblico è purtroppo ancora tiepida. In questo periodo la Federazione Italiana dei Circoli del Cinema con sede a Roma coordina le varie realtà associazioni-

stiche e la cultura di ispirazione marxista comincia a teorizzare la funzione educativa che il cinema poteva avere sulle masse più dal punto di vista dei contenuti politici che estetici. Il tentativo anche del Filmclub senese è quello di allargare la platea degli iscritti tra i lavoratori di matrice popolare e proletaria.

Rossetti e Picchioni stringono rapporti con la Cgil e la Camera del Lavoro per offrire ai lavoratori iscritti a queste organizzazioni tessere a prezzi molto contenuti. Negli anni '50 dunque nasce il Centro di Cultura Cinematografica con un'adesione di circa quattrocento soci, il che consente di tornare a fare le proiezioni nella Salletta del Supercinema. L'attività continua con un duplice valore: programmare film non commerciali ed educare il pubblico a un gusto più propriamente cinematografico. Tuttavia, dato che la programmazione prevede un cospicuo numero di film sovietici, cecoslovacchi polacchi e ungheresi (alcuni in lingua originale) la partecipazione è scarsa e il Filmclub è costretto a interrompere l'attività per circa un anno. Ma Rossetti non si arrende e, in nome di quello che definisce "pionierismo missionario", con Picchioni e lo studente Giancarlo Tesi che si unisce al gruppo, già dal 1952, riprendono le proiezioni. Eccezionalmente vengono proposte la domenica mattina al Cinema Moderno, spostando il dibattito al lunedì nella sala delle lauree del Rettorato; ma la presenza di pubblico è deludente. Successivamente, le proiezioni continueranno nella saletta dei Sordomuti e più tardi nella sala parrocchiale dell'Alberino.

Intanto a livello nazionale l'Unione Italiana Circoli del Cinema (Uicc), si è scissa, per divergenze ideologiche, dalla Federazione Italiana Circoli di Cinema (Ficc) al fine di liberarsi dal suo controllo centralizzato, improntato a ideologie di sinistra e il Filmclub "Bianco e Nero" si associa all'Uicc. Proprio a Siena, nel settembre 1953, viene organizzato il II Congresso dell'Unione, che si svolge presso il Piccolo Teatro di Marga Marmorosser Sergardi. L'attività del circolo "Bianco e Nero" riprende con iniziative di livello e rinnovato interesse dell'opinione pubblica



Fig. 3 - (Senesi a Montecatini) Il Giornale del Mattino 10 luglio 1962.

senese: proiezioni e interventi critici dei soci fanno seguito all'inaugurazione nell'ottobre del 1953 nella Sala degli Specchi dell'Accademia dei Rozzi.

Quando nel 1954 Rossetti lascia Siena per frequentare il Centro Sperimentale di Cinematografia a Roma, altre figure di rilievo portano avanti l'attività del Circolo: Luca Baranelli, Roberto Barzanti, Giulio Quercini, Ferruccio Malandrini ed Enrico Zanchi sotto la presidenza del prof. Enzo Balocchi, eletto per questioni di prestigio, dato il suo ruolo in ambito universitario. Proprio in questo momento si avvicina al Cineclub Giuseppe Ferrara, che già operava con grande determinazione nell'ambito dei CUC (Centri Cinematografici Universitari) e, più tardi, siamo già nel 1960, anno in cui anche Ferrara si sposta a Roma per seguire la carriera registica professionale, il timone passa a Sergio Micheli. L'elemento costante che accomuna i Circoli è purtroppo la mancanza di fondi, in quanto prevalentemente autofinanziati. L'appoggio del Circolo Arci sarà determinante per far rinascere il Cineclub "Bianco e Nero" con lo scopo di diffondere la cinematografia impegnata concentrando l'attenzione dello spettatore sia sul piano formale che ideologico, stimolandolo a una

riflessione critica dell'opera filmica. Tuttavia, incomprensioni e cambiamenti di scena nell'Arci, portano a un lento allontanamento di Sergio Micheli dal Cineclub.

Sul versante cattolico, nel 1963 nasce il Cineforum (inizialmente Centro di Cultura Cinematografica in sostegno alle attività scolastiche) sotto la guida di Cosimo Scaglioso, docente universitario ed esperto di mezzi di comunicazione e di informazione di massa che, grazie alle agevolazioni fiscali, può permettersi di organizzare proiezioni con dibattito al Cinema Impero. L'intento è quello dell'educazione degli studenti a una visione critica del film con chiave di lettura legata al codice dei valori cristiani, dunque sottoposta a valutazione morale. L'offerta è molto varia e organizzata per fasce d'età. La presenza di pubblico assicurata e costante, fino ai primi anni '70 quando, con il potenziamento del sistema televisivo, il pubblico giovanile comincia a mostrare un calo di interesse. Le proiezioni tornano quindi al cinema Alessandro VII, in piazza dell'Abbadia, con una programmazione di seconda visione molto apprezzata da tanti appassionati di cinema.

Nel momento di interruzione del Filmclub "Bianco e Nero" tra il 1965 e il 1967, Sergio Micheli collabora con Scaglioso nella programmazione del Cineforum; ma, trovandosi in una posizione politico-ideologica distante da quella di Scaglioso, ritiene opportuno percorrere una strada autonoma e con l'appoggio del circolo Arci rifonda il Cineclub "Bianco e Nero". Micheli ne diviene presidente, affiancato da un comitato composto da Aldo Sampieri, Antonio Conenna e Furio Agnorelli. Dal 1967, vengono organizzate rassegne sulle cinematografie meno conosciute e distribuite, come quelle sovietica e latino-americana, dando spazio, nel corso di un decennio, a retrospettive, tematiche di carattere politico, sociologico o legate a un genere specifico. Le proiezioni vengono fatte prima nella sala dei "Sordomuti" (Oggi Nuovo Pendola) e successivamente al cinema Smeraldo, talvolta con incontri e dibattiti con gli autori. Anche questa esperienza però si conclude definitivamente alla fine degli anni '70.

Ma come abbiamo premesso, l'attività associativa senese non si limita alla diffusione del cinema. Con gli anni '50 sono tanti i fruitori-spettatori che aspirano a diventare apprendisti cinefili; infatti nel 1953 nasce a Siena un Cineclub affiliato alla FEDIC (Federazione Italiana dei Cineclub), istituzione cinematografica fondata nel 1949 con la finalità di produrre e promuovere cortometraggi amatoriali, riconosciuta dal Ministero dei beni artistici e culturali, con sede a Montecatini Terme. In ambito senese viene fondato grazie all'iniziativa di Mario Neri e di un gruppo di fotografi aderenti al Circolo Fotografico Senese, fra i quali: Tito Corsini. Inizialmente si contano

Quasi tutti i membri non hanno nessuna esperienza in campo cinematografico ma sono animati da un grande desiderio di mettere a frutto le esperienze acquisite attraverso la fotografia. Gli intenti espressi nello statuto prevedono l'organizzazione di riunioni, conferenze, discussioni e lezioni rivolte ai cineamatori e a fornire loro istruzioni pratiche di estetica e tecnica cinematografica. La maggior parte di loro non ha disponibilità economiche per un'attrezzatura idonea propria; a Siena solo Roberto Corsini, Dario Neri e il prof. D'Antona furono tra i primi a possedere apparecchiature in 16m/m, che usavano già in ambito domestico.



Fig. 4 - (Si chiude il Festival del Folklore). La Nazione 19 ottobre 1962.



Fig. 5 -Brillante successo...) Il Campo di Siena 19 ottobre 1962.

10 membri; oltre ai già citati Neri e Corsini: Aldo Breschi, Elio Venturi, Ugo Brandi, Mario Neri Venturini, Vittorio Viola, Roberto Bonucci, Arrigo Argnani, Aureliano Inglesi. La prima sede è in Via dei Fusari; poi, per carenza di spazi, si sposterà in Via del Costone. Successivamente, nel 1959, in Via Cecco Angiolieri e nel 1962 in Via di Città (con saletta proiezioni di 50 posti).

Ma evidentemente la passione diventa presto contagiosa se un anno dopo la fondazione del Cineclub i soci arrivano a 16. Entrano Giovanni Parenti, Sandro Spina e Mario Batoni, un terzetto che porterà al Cineclub una ventata di novità coniugata a un ottimo salto di qualità. Nel frattempo ognuno riesce ad accaparrarsi una cinepresa 8m/m, ma in generale le attrezzature di cui

dispongono sono molto artigianali. Tuttavia vengono realizzati alcuni documentari a sfondo sociale (*I ragazzi che scavezzaccolli / Campeggio*), film a soggetto e film a carattere scientifico in collaborazione con l'Istituto di chirurgia dell'ospedale di Siena. Bisogna attendere il 1957 per primi riconoscimenti: alla VII edizione del Festival Internazionale di Montecatini, quando il Cineclub di Siena ottiene il 5° posto, dietro a Firenze, Ferrara, Milano e Torino. Cominciano anche le prime proiezioni pubbliche in città dei migliori cortometraggi 16m/m nella Sala degli Intornati e al cinema Metropolitan, alla presenza di alte cariche cittadine. Molti sono gli apprezzamenti per *Osterreich* di Parenti e Sandro Spina (nel frattempo diplomato al corso di regia del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma) e *Foffo il vanesio*, storia di un dongiovanni moderno. Cominciano anche i primi esperimenti con il sonoro e commento vocale montato direttamente e non su nastro magnetico.

Anche Giuseppe Ferrara, già iscritto al Centro Sperimentale, nel 1958 cura la regia del cortometraggio *L'amata alla finestra*, di cui cura anche la sceneggiatura insieme a Parenti e Neri. Tratto da un racconto di Corrado Alvaro, il film è ricordato come la migliore realizzazione del Cineclub; ottiene infatti la Coppa Centro Sperimentale Cinematografia. L'anno dopo cura il montaggio di *Porto Canale*, di Neri e Parenti, che otterrà il Primo premio al Festival di Montecatini.

Negli anni '60 l'attività del Cineclub, grazie all'ingresso di nuovi soci, si orienta prevalentemente sul documentario didattico e sulla storia dell'arte: *Le biccherne* di Neri, Inglesi, Brandi e *Battistero* di Neri, entrambi con la consulenza storica di Roberto Barzanti, ottengono ottimi riconoscimenti e in particolare *Battistero* otterrà nel 1962 il primo premio film d'arte al Festival di Montecatini.

Continua la collaborazione con l'Istituto Sclavo, iniziata nei primi anni '50, documentando l'attività di ricerca e produzione dei vaccini. Le attrezzature, che inizialmente consistono in macchine da presa 8m/m e successivamente 16m/m, nel corso degli anni si evolvono addirittura al 35m/m.

Comincia anche il rapporto con l'Amministrazione Comunale per le riprese del Palio; ma la prevista palioteca non verrà mai realizzata. Viene però realizzato il lungometraggio *Palio*, sponsor il Monte dei Paschi e l'Ente per il Turismo, girato con ben 6 cineprese in 16m/m dislocate in punti strategici della Piazza. Attribuito a Neri e Trabalzini con la partecipazione di tutti i membri del Cineclub, in particolare Mario Batoni e Aldo Breschi; i testi vengono affidati a Roberto Barzanti e Roberto Franchi. La giuria del "Festival Internazionale del film sul folklore" (tenutosi a Siena nel 1965) presieduta dallo studioso di tradizioni popolari Paolo Toschi e da Mario Verdone, gli assegna il Primo premio. Il filmato viene presentato pubblicamente al cinema Metropolitan e successivamente diffuso in diverse Amministrazioni Comunali ma oggi purtroppo non ne resta nessuna traccia. Questa vera e propria avventura, che avrebbe dovuto costituire una straordinaria esperienza di collaborazione collettiva, diventa invece la causa scatenante della dissoluzione del Cineclub senese per una presunta gestione poco chiara di questo filmato e gradatamente porterà alla chiusura del Cineclub nel corso del 1965. Ma forse la causa della chiusura di questa esperienza senese va ricercata in un panorama più vasto che coinvolgeva un po' tutte le sedi italiane. La Fedic propugnava il carattere di assoluta apoliticità del cinema dilettante; era bandita qualsiasi contaminazione ideologica e interferenza con la cronaca. Ma i principi ideali, morali, etici di stampo tradizionalista e la presunta censura, già dagli inizi anni '60 avevano favorito l'insorgere di voci dissonanti sempre più desiderose di utilizzare lo strumento cinematografico al passo con l'evolversi delle istanze sociali in atto.

A Siena il sentore di queste dissonanze era emerso già dal 1958 quando Parenti, dopo avere vinto la Coppa Fedic Montecatini con il documentario *Carnevale di Viareggio*, decide di uscire dal Cineclub Fedic, fonda il Cineclub ENAL e il Cineclub Alberino, cominciando la collaborazione con Sergio Micheli, proprio una di quelle voci dissonanti. Non era mai stato iscritto al Ci-



Fig. 6 - Stelio Rossi (a destra) e Michele Gandin (a sinistra) sul set di *Cinci* 1939.

neclub senese preferendo iscriversi a quello di Viareggio, meno 'inquadrato' di quello senese, pur svolgendo la sua attività di cineamatore interamente a Siena. Micheli acquista la sua prima cinepresa Paillard 8m/m, prezioso strumento che gli consentirà di documentare molti momenti della vita familiare ma già strumento indispensabile per le prime collaborazioni amatoriali con Trabalzini: *Terra di Siena* e *Oltre le porte*.

I documentari realizzati con Parenti *L'uomo e il marmo* e *Tramonto di una stagione* (1961) riscuotono premi significativi a concorsi organizzati in Toscana, Emilia e Veneto; mentre *Mondo di notte*, realizzato nel 1962 secondo l'esempio dei film d'autore, sarà un trionfo al Festival di Montecatini, dove ottiene addirittura la Coppa Fedic per fotografia e montaggio.

Il prosieguo degli anni '60 è molto intenso. Nel 1963 è la volta di *Maldoror...ieri e oggi* e soprattutto di *Hitler, lo conosco*, ispirato alla visione del film *Hitler, connais pas* di Berthrand Blier. Presentato al Festival di

Montecatini, il giudizio della giuria è clamoroso: Escluso per eccessiva professionalità.

Più realisticamente, non piacque il contenuto politico del film, una dichiarata contestazione verso ogni forma di sopruso; un chiaro segnale del fatto che si stava gradatamente innescando il processo di contestazione che animava le giovani leve del cinema amatoriale. Una curiosità: data l'esclusione dal concorso, il film fu proiettato fuori programmazione ufficiale. Casualmente, era presente in sala il regista Alessandro Blasetti, che invece elogiò lo stile e la profondità dell'opera. L'esclusione dal concorso provocò anche la sollevazione generale di pubblico e partecipanti al concorso contro l'associazione Fedic di cui contestarono il controllo severo delle singole produzioni, contravvenendo ai principi di libertà e autonomia che dovevano stare alla base dell'Associazione (che tuttavia nel 1989 rivaluterà l'opera).

Da questo momento Micheli proseguirà la sua strada spesso da solo, come la maggior parte dei cineamatori senesi, dopo che il Cineclub senese chiude i battenti. E la sua produzione si farà sempre più impegnata sul piano socio-politico. *Mezzadria* (1964), documentario sul conflitto sociale delle campagne senesi, sarà realizzato con l'aiuto della Camera del Lavoro di Siena e di Peris Brogi, funzionario PCI, che collabora alla sceneggiatura insieme anche a Furio Agnorelli, Giancarlo Calocchi e Franco Andreucci. Presentato nel salone dei Cinquecento a Firenze, suscitò molte critiche



Fig. 7 - Si gira *Maldoror...ieri e oggi* (1963): alla macchina da presa G. Parenti. Attore protagonista G. Santalucia.



Fig. 8 - Sergio Micheli vince la coppa Fedic con il film *Mondo di notte* 1962.

(il film era in parte ispirato anche alle Esperienze Pastorali di Don Milani), mentre riscosse grande approvazione, sempre a Firenze, al Festival dei Popoli.

Da questo momento inizia la fase semi-professionalistica con produzioni anche in 35m/m. Nel 1966 comincia infatti la collaborazione con alcuni registi bulgari e nel 1968, ancora in collaborazione con Agnorelli e Calocchi, realizza: *Togliete le serrature dalle porte. Togliete anche le porte dai cardini* (citazione da Allen Ginsburg, poeta della *beat generation* tradotto da Fernanda Pivano), film sulla contestazione studentesca e rilettura del celebre "*Lettere a una professoressa*", incentrato sui fermenti rivoluzionari studenteschi a Milano e Siena. Autofinanziato al 100%

da Micheli, non piacque però al PCI, come anche le produzioni successive, strettamente legate all'ambito socio-politico senese degli anni '70: *Siena '70*, *Perché Siena viva*, per citarne solo alcune, che saranno espressione di una personalità che non ha mai ceduto al compromesso.

Oggi, non restando ormai molti testimoni diretti promotori di questa intensa e appassionata attività né sistematici archivi, non ci rimane che affidarci ai ricordi indiretti, ai reperti cartacei e ai rari documenti filmici, unici strumenti di ricerca per tentare di ricostruire questo proficuo periodo in cui il cinema, non sempre del tutto amatoriale, ha contribuito alla formazione culturale di più generazioni.

Sommari/Abstracts

VITO RUGGIERO, *Una rara veduta cinquecentesca di Siena e del suo antico Stato. Una xilografia di ambiente veneziano, inserita in un "atlantino" di 12 mappe coeve ritrovato sul mercato antiquario.*

Verso la fine del secolo scorso il colto antiquario ungherese G. Szathmary acquistava al 'mercato' di Arezzo una raccolta di 12 mappe, che gli era apparsa da subito di grande interesse storico artistico, anche se di difficile interpretazione riguardo alla sua genesi. Dopo avere attentamente studiato le carte che componevano il reperto, era giunto alla conclusione che quasi tutte erano riferibili alla prima metà del XVI secolo e provenienti da ambienti incisori veneti, certamente di notevole importanza in quanto sconosciute alle principali catalogazioni di cartografia cinquecentesca e mai viste prima: quindi esemplari unici giunti fino ai nostri giorni. Di questo eccezionale ritrovamento faceva parte anche la carta relativa a Siena e al suo territorio, oggi consultabile nella collezione di Ettore Pellegrini, che ha potuto acquistarla dopo che Szathmary decise di mettere in asta le carte non di suo interesse.

VITO RUGGIERO, *A rare 16th-century view of Siena and its ancient State. A woodcut of Venetian setting, included in an "atlantis" of 12 contemporary maps found on the antiques market.*

In the last years of past century a learned scholar, the hungarian antiquarian G. Szathmary, bought in Arezzo a collection of 12 ancient maps, greatly interesting under historical and artistic points of view but very mysterious about the genesis of every single paper and of the 'atlantino'. After a very careful study of the plates, he noticed that almost of all were produced

by venetian engravers of the middle XV century, and were maps of great importance for being the unique subjects survived till today and unknown to the main catalogues of ancient cartography. Of this group made part the plate of Siena, which now belongs to the Ettore Pellegrini collection, after Szathmary decided to sell in auction the papers not interesting for him.

NARCISA FARNOLI, *Il palazzo del Magnifico. Cronaca di un saccheggio.*

Il palazzo Petrucci in via dei Pellegrini a Siena, detto anche palazzo del Magnifico, è uno degli edifici più importanti della città, non solo per il patrimonio architettonico e decorativo, ma anche per essere stato edificato e abbellito nel primo decennio del '500 da Pandolfo Petrucci, l'unico Signore a cui la Repubblica senese abbia permesso di regnare, sia pure per poco, sulla città. La decadenza iniziò subito dopo la morte del suo ideatore, nel 1516, e continuò fra le alterne fortune dei suoi figli che non seppero conservare la signoria. Già dopo pochi decenni il palazzo passò ai Savini ai quali appartenne per i successivi due secoli. E' tuttavia a partire dai primi dell'800 che inizia un vero e proprio saccheggio sistematico della nobile dimora, da cui viene prima asportata la residenza lignea di Antonio Barili, successivamente gli affreschi della Camera Bella, oggi dispersi fra Siena (Pinacoteca Nazionale) e Londra (National Gallery). Stessa sorte subì il pavimento di maiolica oggi conservato per la maggior parte al Victoria and Albert Museum. Alla fine del XIX secolo Alessandro Franchi fu forse l'ultimo a poter vedere quanto restava del soffitto della sala, ingiuriato dalle frammentazioni che l'edificio aveva subito nel frattempo. Neppure la dichiarazione di

importante interesse monumentale, emanata dalla Soprintendenza subito dopo la legge Rosadi del 1909, fu sufficiente a fermare il distacco e l'esportazione illegale all'estero del soffitto ad opera di Federico Joni. All'indomani della Prima guerra mondiale, il prestigioso acquirente, niente meno che il Metropolitan Museum di New York provvide a rimontarlo inaugurando la Golden Room che tuttora lo ospita.

L'articolo ripercorre le vicende sopra esposte mettendo in evidenza il lento affermarsi, nella collettività, dell'importanza del nostro patrimonio artistico e la necessità della tutela, argomenti anche oggi, purtroppo, molto attuali.

NARCISA FARGNOLI, *The Palazzo del Magnifico: Chronicle of a Plunder.*

The Petrucci Palace on Via dei Pellegrini in Siena, also known as the Palazzo del Magnifico, is one of the city's most important edifices—not only for its architectural and decorative heritage, but also because it was erected and embellished in the first decade of the 1500s by Pandolfo Petrucci, the only Lord to whom the Sienese Republic ever permitted—even if only briefly—to govern the city. Its decline began immediately after the death of its founder in 1516, and continued amid the alternating fortunes of his sons, who were unable to maintain the signoria. Already within a few decades the palace passed to the Savini family, in whose hands it remained for the next two centuries.

It was, however, from the early 1800s that a systematic plundering of the noble residence truly began: first the wooden artwork by Antonio Barili was removed; then the frescoes of the Camera Bella were dispersed between Siena (now in the Pinacoteca Nazionale) and London (in the National Gallery). The same fate befell the maiolica floor, today mostly preserved at the Victoria and Albert Museum. By the end of the

nineteenth century, Alessandro Franchi was perhaps the last to see what remained of the ceiling, ravaged by the fragmentations the building had meanwhile suffered. Not even the declaration of “important monumental interest,” was sufficient to halt the detachment and illegal export abroad of the ceiling by Federico Joni. In the aftermath of the First World War, the prestigious purchaser—none other than New York's Metropolitan Museum—reassembled it, inaugurating the Golden Room.

This article retraces the above events, drawing attention to the gradual awakening, within the community, of the importance of our artistic heritage and the necessity of its protection—issues that, unfortunately, remain highly pertinent even now.

BERNARDINA SANI, *Il Ratto delle Sabine e la Fuga di Clelia di Pietro Liberi, due storie romane per Leopoldo dei Medici e per i 'cavalieri senesi'.*

L'articolo prende in considerazione l'attività senese di un pittore padovano del Seicento: Pietro Liberi che lo storico Galeazzo Gualdo Priorato, suo contemporaneo, afferma essere autore di un *Ratto delle Sabine* commissionato da Leopoldo dei Medici, allora Governatore di Siena. Il quadro risulta essere stato dipinto per la sala del Palazzo del Governatore dove si tenevano le riunioni accademiche. Gualdo Priorato dice che i cavalieri senesi apprezzarono molto le opere di Liberi, soprattutto Volumnio Bandinelli, discendente di Papa Alessandro III, uomo di cultura legato ai Medici e intenditore d'arte. Lo studio degli inventari della collezione Bandinelli e di altre collezioni senesi ha permesso di rintracciare due opere da attribuire a Liberi: la *Fuga di Clelia* della collezione Chigi Saracini e una versione di dimensioni minori dell'Accademia dei Rozzi. I quadri affrontano temi di storia romana di cui sono protagoniste le donne e si collegano a tradizioni culturali che ebbero fortuna a Siena dal Rinascimento al Barocco.

BERNARDINA SANI, *The Rape of the Sabine Women and the Flight of Clelia by Pietro Liberi, two Roman stories for Leopoldo de' Medici and the 'Sienese knights'*.

The article takes into consideration the Sienese activity of a seventeenth-century Paduan painter: Pietro Liberi, who the historian Galeazzo Gualdo Priorato, his contemporary, claims to be the author of a Rape of the Sabine Women commissioned by Leopoldo de' Medici, then Governor of Siena. The painting appears to have been painted for the hall of the Governor's Palace where academic meetings were held. Gualdo Priorato says that the Sienese knights greatly appreciated Liberi's works, especially Volumnio Bandinelli, a descendant of Pope Alexander III, a man of culture linked to the Medici and an art connoisseur. The study of the inventories of the Bandinelli collection and of other Sienese collections has allowed us to trace two works to be attributed to Liberi: the Fuga di Clelia from the Chigi Saracini collection and a smaller version from the Accademia dei Rozzi. The paintings deal with themes of Roman history in which women are the protagonists and are connected to cultural traditions that were successful in Siena from the Renaissance to the Baroque.

PAOLO MAZZINI, *Il Cavalcavia su via di Beccheria di Vittorio Mariani*.

Negli anni che seguono l'Unità d'Italia la città di Siena vede, all'interno della cinta muraria, una serie di iniziative urbanistiche ed edilizie che modificano il tessuto urbano. Tra questi episodi si evidenzia l'esecuzione del cavalcavia di via Beccheria, realizzata dall'Accademia dei Rozzi all'interno di una serie di operazioni più ampie che riguardano i locali dell'Accademia e gli ambienti del Teatro omonimo.

Negli anni 1925 - 1926 l'Accademia propone tre successive ipotesi architettoniche

al Comune di Siena, anche molto diverse le une dalle altre: solo l'ultima - progettata da Vittorio Mariani - viene accettata dal Comune, e sarà realizzata tra il 1927 e il 1929. Il cavalcavia eseguito presenta un garbato prospetto neoclassico e una composizione equilibrata e leggera, in cui la parte vetrata è preponderante rispetto alla parte muraria.

PAOLO MAZZINI, *The Overpass on Via di Beccheria by Vittorio Mariani*.

The city of Siena is full of urbanistic and architectural works, after the third quarter of 1800. In the very centre of the city, the Accademia dei Rozzi is making a complex reorganization of her spaces and buildings during the second decade of 1900. The Accademia in 1925-1926 proposes three different and subsequent projects for a flyover to connect two of her buildings: the first two are rejected by the Siena Municipality. The last project, made by sienese architect Vittorio Mariani, is built in the years 1927-1929, and still surviving. His flyover has a neoclassic design, light and well balanced, and shows an interesting way of building new things in ancient town.

ALESSANDRO LEONCINI, *Una rarità bibliografica rinvenuta su una bancarella di libri usati. La Canzone dedicata a Siena da Giuseppe Rigutini nel 1847*.

~~Il restauro della Fonte Gaia di Tito Sarrocchi (1858-1868), recentemente ultimato, è stato un'occasione unica per studiare il monumento e per approfondire la tecnica adottata dall'artista incaricato di sostituire la fontana di Jacopo della Quercia (1408-1419), che fu profondamente deteriorata. Il saggio ripercorre le scelte e le strategie di Sarrocchi, confrontandole con quelle di Jacopo. La fontana rinascimentale, infatti, era stata realizzata in marmo della Montagnola senese e l'artista aveva faticato a squadrare, adattare e~~

assemblare i diversi blocchi: sia il materiale che la tecnica ne hanno determinato il decadimento. Tito Sarrocchi, al contrario, utilizzò blocchi compatti di marmo di Carrara per i rilievi principali e per i pilastri laterali; sviluppò una composizione ad incastro e garantì così alla sua fontana stabilità e resistenza, di fronte ai fattori ambientali e all'inevitabile prova del tempo.

ALESSANDRO LEONCINI, *A bibliographic rarity found on a used book stall. The Song dedicated to Siena by Giuseppe Rigutini in 1847.*

Il restauro della Fonte Gaia di Tito Sarrocchi (1858-1868), recentemente ultimato, è stato un'occasione unica per studiare il monumento e per approfondire la tecnica adottata dall'artista incaricato di sostituire la fontana di Jacopo della Quercia (1408-1419), che fu profondamente deteriorata. Il saggio ripercorre le scelte e le strategie di Sarrocchi, confrontandole con quelle di Jacopo. La fontana rinascimentale, infatti, era stata realizzata in marmo della Montagnola senese e l'artista aveva faticato a squadrare, adattare e assemblare i diversi blocchi: sia il materiale che la tecnica ne hanno determinato il decadimento. Tito Sarrocchi, al contrario, utilizzò blocchi compatti di marmo di Carrara per i rilievi principali e per i pilastri laterali; sviluppò una composizione ad incastro e garantì così alla sua fontana stabilità e resistenza, di fronte ai fattori ambientali e all'inevitabile prova del tempo.

MARIO ASCHERI, *Siena tra le città eccezionali.*

Che Siena abbia delle caratteristiche che le conferiscono un ruolo non comune è opinione largamente condivisa ovunque, per assetto artistico-urbanistico in particolare. Ma perché è meno facile dire, Qui si vuole argomentare in base al rapporto molto stretto tra Comune e impegno per il Bello, in modo diverso sempre presente nei secoli. Lo stesso Comune che ha dato un volto uni-

tario all'ampio territorio, studiato in modo notevole da Paolo Cammarosano, della cui attività come storico di Siena si offre un profilo.

MARIO ASCHERI, *Siena among exceptional cities.*

It is a common place that Siena owns peculiar features for its artistic and urbanistic aspects. It is nevertheless without doubt that is not easy to explain why. Here we want to offer arguments to say that this happened because of the strong relationship of the Commune and the work for Beauty, always existing along the centuries. It is the same Commune of Siena which gave an unitarian shape to the large territory under sienese government. It has been mainly studied by professor Cammarosano, whose studies are remembered.

PAOLA MICHELI, *I Cineclub di Siena del secondo dopoguerra.*

Il cinema, forma di intrattenimento ma anche espressione d'arte, dai suoi esordi ha richiamato tanti fruitori-spettatori che in qualche caso sono diventati divulgatori e addirittura apprendisti cinefili. A Siena nel dopoguerra a partire dal 1947 per oltre un ventennio, nascono molte iniziative con queste finalità, sebbene animate da indirizzi programmatici diversi. Oggi non restano molti testimoni diretti di questa intensa attività né sistematici archivi quindi i ricordi indiretti, i reperti cartacei e i rari documenti filmici sono gli unici strumenti di ricerca per tentare di ricostruire questo proficuo periodo in cui il cinema, sia autoriale che amatoriale, ha contribuito alla formazione culturale di più generazioni.

PAOLA MICHELI, *Siena's post-world war II film clubs.*

Cinema, a form of entertainment but also an expression of art, has since its beginnings

attracted many spectator-users who in some cases became popularizers and even cinephile apprentices. In the post-war Siena, starting from 1947 for more than two decades, initiatives with these aims emerged, although animated by different programmatic directions. Today there are not many direct

witnesses of this intense activity left nor systematic archives, so indirect recollections, paper records and rare film documents are the only research tools to attempt to reconstruct this fruitful period in which cinema, both auteur and amateur, contributed to the cultural education of several generations.



Fig. 1 - Gli allievi della "Rinaldo Franci" al concerto di Natale.



Fig. 2 - Laura Polverelli con i suoi allievi.

Attività culturali dei Rozzi nel secondo semestre del 2024

Il 22 novembre abbiamo assistito ad una conferenza a due voci, Giovanni Mazzini ha parlato del multiforme ingegno di Luigi Bonelli, scrittore e drammaturgo, mentre Simonetta Losi ha tracciato il profilo di un intellettuale senese del novecento, “oltre Rompicollo” cioè oltre gli aspetti palieschi. Come sempre gli oratori sono stati molto bravi ed apprezzati dal pubblico presente, fra cui anche alcuni parenti dello scrittore.

Durante una strana estate, almeno per noi senesi, con tutti e due i Palii rimandati per pioggia, quello di luglio corso addirittura il 4 e quello di agosto il 17, la nostra Sala degli Specchi ha ospitato il nove di agosto la “2° master-class di alto perfezionamento musicale in mandolino” dell’Orchestra a Plettro Senese “Alberto Bocci”, concerto diretto da Dorina Frati con gli allievi dell’istituto e musiche, tra gli altri, di Vivaldi e di Verdi. Il 18 settembre abbiamo assistito al concerto “Siena meets Dresda” con gli allievi della classe di canto della “Hochschule fur Musik Carl Maria von Weber Dresden” e quelli del “Conservatorio di Musica Rinaldo Franci di Siena” con al pianoforte Annika Groblein e musiche di Nicolai, Rossini, Donizetti, Puccini, Strauss ed altri. Tutti molto bravi e bellissimo il finale con gli allievi di entrambi i conservatori che hanno cantato insieme il “Die Fledermaus” di J. Strauss.

Il 28 si è aperta, nell’ambito del “Siena International Photo Awards”, la mostra fotografica “Piatsaw” di Nicola “Okin” Frioli nei salotti di conversazione, e che è restata aperta fino al 24 novembre con numerosi visitatori. Per chiudere il mese di settembre, il 27 abbiamo assistito al bellissimo concerto dell’ “Ensemble ArchiAmici” con al pianoforte Christine Billing e Claudio Bonechi, violino concertatore Gerardo Fidel, violini Francesca Maggiorelli e Maria Cristina Pezzati, viole Davide Nannoni e Paolo Sorgen-

tone e violoncelli Letizia Liberatoscioli e Lucia Zucconi, che ci hanno fatto ascoltare musiche di Bach e di Mozart.

Il 28 abbiamo ospitato la cerimonia di premiazione del “IX Premio Letterario Città di Siena” durante la quale il direttore Massimo Granchi ha premiato Andrea Mauri per i romanzi inediti e Michele Melara per quelli editi; per le poesie inedite Lea Dramis e per quelle editate Stefano Catena; nei saggi Giulio Napoleone; per la letteratura per bambini Gabriele Missaglia; per il teatro Rodolfo Andrei ed il premio Unesco a Luigi Ruscello. Sono stati infine premiati alcuni studenti per i loro componimenti.

Il 18 di ottobre ci hanno introdotto nei misteri della Cupola di Santa Maria del Fiore i relatori Roberto Corazzi e Andrea Brogi con una conferenza su “La Cupola di Santa Maria del Fiore. La cupola dell’Assunta. Grandi strutture dell’ingegno umano”; mentre il 22 è tornata l’Orchestra a Plettro, con il contributo dei soprani Virginia Moretti e Jinsui Yang della classe di canto di Laura Polverelli, che ci hanno fatto sognare con “I tre mondi di Puccini”, brani dalla Fanciulla del West, dalla Bohème, dalla Madama Butterfly, da Tosca e dalla Turandot.

Il 25 ottobre abbiamo ospitato il convegno “100 anni dell’Asilo Monumento – Approfondimento architettonico, storico e pedagogico” con i relatori Massimo Finucci, Gabriele Maccianti e Paola Caselli.

Il seguente 27 la Sala degli Specchi è stata avvolta dalle straordinarie voci del Coro “Norbert Artner” di Landskron in Carinzia (Austria) che hanno spaziato dai pezzi d’opera al folk alle canzoni di Cohen e di Lennon. Il novembre è iniziato con una conferenza, il giorno 8, dei professori Alberto Cornice e Ranieri Carli dal titolo “Enzo Carli a Villa Arceno” il



Fig. 3 - Concerto in onore di Santa Cecilia.



82 Fig. 4 - Conferenza "I cento anni dell' Asilo Monumento". L'arcirozzo Alfredo Mamdarini con l'assessore Lorenzo Lorè.

racconto di una vicenda assai significativa per la tutela del patrimonio artistico della città di Siena, con un numeroso pubblico molto interessato ed attento. Il successivo giorno 15 abbiamo assistito ad un interessante spettacolo teatrale da un'idea di Claudia Nasti liberamente tratto dal "Ferito a Morte" di Raffaele La Capria con testo e voce narrante di Francesco Baldi, percussioni di Giovanni Finetti e chitarra di Marco Venturi.

I nostri amici dell'Orchestra a Plettro sono tornati il 29 con un concerto in onore di Santa Cecilia patrona della musica dal titolo "Dalla musica barocca alla musica da film" con il direttore d'orchestra maestro Gabriele Centorbi ed i mandolini solisti Riccardo Sensini e Bernardo Ticci: molti gli applausi del folto pubblico.

Arriviamo al mese di dicembre, ed il 6 ci godiamo uno spettacolo teatrale, molto tenero ed affascinante, tratto dal libro di Claudia Costantino dal titolo "Il Faro. Storia di viaggi, cavalli e ..." con la regia del nostro Socio Accademico Maurizio Bianchini, le interpretazioni sceniche di Nicoletta della Corte e Lucia Donati e con al pianoforte Michele Donzelli. Come ogni anno, il giorno 13, l'Istituto di Alta Formazione Musicale "Rinaldo Franci" ci ha fatto ascoltare il Concerto di Natale con musiche che hanno spaziato da Vivaldi a Morricone, da Scarlatti a Piazzolla, da Mozart a Puccini ed altri, e, come sempre, è stato un successo con numerosissimi applausi. Infine, il giorno dopo, abbiamo presentato il numero 61 della nostra rivista, arrivata oramai al trentunesimo anno di, senza falsa modestia, meritati successi.

L'archivista



Fig. 5 - Concerto dell'Orchestra a Plettro Senese del 22 ottobre 2024 dedicato a Giacomo Puccini.



Fig. 6 - Conferenza del 22 nov. 2024 dedicata al ricordo di Luigi Bonelli.

RINGRAZIAMENTI:

Si ringraziano tutti coloro che hanno collaborato alla realizzazione di questo numero della Rivista dell'Accademia dei Rozzi, e in particolare:

Mario Ascheri, Duccio Benocci, Costanza Bianciardi, Laura Bonelli, Aleksandra Chirkova, Marco Ciampolini, Mauro Civali, Alberto Cornice, Aleksey V. Sirenov, Patrizia Turrini, Ekaterina Zolotova

REFERENZE FOTOGRAFICHE*

Archivio Luigi Bonelli, pp. 90, 91, 94, 95, 98, 99, 100, 101, 102, 103.

Accademia dei Fisiocritici, p. 34

Archivio della Mens Sana, Siena, pp. 78, 81, 83, 84, 86, 89

Archivio di Stato di Grosseto, p. 19

Archivio di Stato di Siena, p. 17

Archivio dell'Opera della Metropolitana di Siena, p. 78

Archivio Fotografico dell'Opera di Santa Maria del Fiore di Firenze, p. 18

Archivio Storico dell'Accademia dei Rozzi, pp. 24, 26

Banca Monte dei Paschi di Siena p. 2

Comune di Siena p. 14

Fondazione Monte dei Paschi di Siena, p. 76

Foto Marco Donati = Siena, pp. 62, 64, 65, 67

San Pietroburgo, Archivio dell'Istituto di Storia, Sezione Occidentale, pp. 31, 33

* Quando non diversamente indicato le immagini sono state scaricate da Internet, o fornite dagli autori o dai soci dell'Accademia dei Rozzi. L'editore resta comunque a disposizione degli aventi diritto per adempiere ad eventuali obblighi in materia di riproduzione delle immagini.

Indice

ALFREDO MANDARINI, <i>La Nuova Convenzione con il Comune di Siena per la gestione del Teatro dei Rozzi</i>	pag. 3
VITO RUGGIERO, <i>Una rarissima veduta cinquecentesca di Siena e del suo antico stato. Dalla produzione in una xilografia di ambiente veneziano, al suo misterioso inserimento in un "atlantino" di 12 mappe coeve recentemente emerso dal mercato antiquario.</i>	» 15
NARCISA FARGNOLI, <i>Il palazzo del Magnifico. Cronaca di un saccheggio</i>	» 25
<i>Appendice bibliografica</i>	» 29
BERNARDINA SANI, <i>Il Ratto delle Sabine e la Fuga di Clelia di Pietro Liberi, due storie romane per Leopoldo dei Medici, Governatore di Siena e per i 'cavalieri senesi'</i>	» 43
PAOLO MAZZINI, <i>Il Cavalcavia su via di Beccheria di Vittorio Mariani</i>	» 55
ALESSANDRO LEONCINI, <i>Una rarità bibliografica rinvenuta su una bancarella di libri usati. La Canzone dedicata a Siena da Giuseppe Rigutini nel 1847.</i>	» 63
MARIO ASCHERI, <i>Siena vive della storia con il suo territorio. Il caso di Paolo Cammorosano</i>	» 69
PAOLA MICHELI, <i>Cineclub a Siena</i>	» 70
<i>Sommari/Abstracts</i>	» 75
<i>Attività culturali dei Rozzi nel primo semestre del 2024</i>	» 80



COLLEGIO DEGLI OFFIZIALI

ALFREDO MANDARINI	<i>Arcirozzo</i>
LORENZO BOLGI	<i>Vicario</i>
PAOLO BALESTRI	<i>Consigliere</i>
MAURIZIO BIANCHINI	<i>Consigliere</i>
PAOLO NANNINI	<i>Conservatore della Legge</i>
CLAUDIO GIOMINI	<i>Provveditore</i>
ROBERTO BOCCUCCI	<i>Bilancere</i>
MARCO FEDI	<i>Tesoriere</i>
VALENTINO MARTONE	<i>Cancelliere</i>
FELICIA ROTUNDO	<i>Cancelliere</i>