

Masgalano 2001



L'opera che ho realizzato, nasce dall'idea di volere coniugare fortemente tradizione ed innovazione. Il Masgalano 2001 affonda le sue radici nel pieno della tradizione della grande oreficeria italiana dei secoli passati, è interamente realizzata al cesello con una tecnica e capacità oramai introvabile.

La forma assunta, quella di un cartoccio arrotolato, nega solo all'apparenza la tradizione del vassoio (tradizione per altro già innovata negli anni recenti con la realizzazione di Masgalani in forma di "targhe", "sculture" o quant'altro). Si accoglie invece in pieno il "suggerimento", il "desiderio" di voler realizzare un contenitore, una forma che alluda esplicitamente alla funzione del raccogliere e del tramandare.

Naturalmente, ogni tradizione perché possa continuare a trasmettere qualcosa di vitale deve essere rinnovata, aggiornata, resa viva. Anzi, solo col confronto continuo e costante col vivente si può affermare un gesto realmente tradizionale perché se l'atto tradizionale si limita ad essere un atto di trasmissione allora si scade in un formalismo privo di dialogo col presente.

Mentre invece, citando Elémire Zolla possiamo così definire la Tradizione per eccellenza, l'unica a cui compete per esattezza e non per accorgimento retorico la maiuscola "Essa

è la trasmissione dell'oggetto ottimo e massimo, la conoscenza dell'essere perfettissimo. Questa è la Tradizione superiore ad ogni altra... implicita nello strumento stesso d'ogni trasmissione, il linguaggio".

Il Masgalano 2001 si muove in questa direzione, quella di una permanenza nel linguaggio e nel suo contemporaneo e costante interrogarsi.

L'opera è composta di due parti imprescindibili, la prima (quella maggiore) è realizzata in rame e oro zecchino e riporta il simbolo dell'Accademia dei Rozzi sormontato dal motto che la contraddistingue: *Chi qui soggiorna aquista quel che perde*. Questa parte principale è estraibile dalla base per assolvere alle sue funzioni rituali, come la presentazione nel corteo cittadino o altro (e qui mi permetto di suggerire, alla contrada che vincerà il Masgalano quanto sarebbe bello fosse usato per la raccolta delle votazioni di contrada). La seconda, la cosiddetta "base", è composta da uno sgabello da cesellatore con oltre un secolo e mezzo di vita. La coppia delle due parti unite compongono un'immagine in bilico, un equilibrio precario teso a sottolineare una forza dinamica, in mutamento continuo che racconta come da energie contrapposte (caduta e ripresa) possa sorgere il nuovo ed il bello.



Vorrei in apertura manifestare ad Alfredo Pirri, il mio apprezzamento per avermi invitato, in amicizia, a tenere questa presentazione avendomi del resto, sempre reso partecipe delle varie fasi della realizzazione del Masgalano.

Venendo a noi, indicherò semplicemente tre punti che secondo il mio sommesso parere emergono dalla forma conica di quest'opera e che sono: *il tempo, l'interiorità, il contenere*.

"Chi qui soggiorna acquista quel che perde" canta il motto, qui, sapientemente sbalzato dell'Accademia de' Rozzi, un motto che ci parla del tempo, della instabilità, che il suo scorrere trasforma però in una costante: si acquista e si perde insieme.

Alfredo Pirri, originario di Cosenza, città dei filosofi, sembra aver capito al volo che la categoria del tempo era determinante nella rappresentazione di questo Masgalano e così con un semplice gesto plastico contemporaneo, che vorrei definire "paterno" ce l'ha rappresentata nella forma conica, una forma che si allarga e si stringe ovvero: Che acquista e che perde.

Questa del tempo è una categoria che gli Artisti hanno sempre rappresentato e che dobbiamo riconoscere essere particolarmente adatta in relazione al Palio. Una categoria che, lo si accetti o meno, da duemilauno anni non può essere più considerata piatta e circolare.

L'altro punto, secondo non per gerarchia, è *l'interiorità*, questa è per chi segue il suo lavoro, una costante dell'arte di Pirri.

Infatti c'è nell'opera di Alfredo e direi principalmente nella sua persona, una totale attenzione all'interiorità e quindi anche alle tradizioni in essa contenute. Un amore rispettoso per e verso l'essere dal quale scaturisce il suo fare, che è appunto un fare per l'essere.

Infatti anche il rapporto artistico che Pirri intrattiene con la nostra città è finora giocato su interventi nella dimensione di interni.

Dobbiamo ricordare in primis la sua installazione per l'apertura delle Papesse che era appunto la stanza grigia coi libri policromi sul pavimento e, indizio da non trascurare, la lampadina accesa.

Da questa attenzione nasce la scelta tecnica dell'incisione e dello sbalzo ovvero la vo-

lontà di assumere un patrimonio della tradizione nel corpus del suo lavoro, come un ingrediente prezioso da aggiungere alla salsa pirriana per mantenere una fedeltà ai sapori che caratterizzano le opere per il palio.

Così alle superfici create dallo sbalzo, Alfredo ha poi aggiunto il volume del cono ovvero: alla posizione convenzionale dell'oggetto sbalzato, che prevede solo una lettura esterna, ha dato, con la torsione, anche la dignità spaziale, trasformando il dietro in interno. In questa nuova considerazione delle posizioni sta se si vuole un'altra componente contemporanea dell'opera che linguisticamente critica la piattezza che certe tecnologie recenti vorrebbero imporre come una dittatura del visibile!

Una nuova considerazione, che palesa ulteriormente la realtà stessa del Masgalano, il quale non è come sappiamo il premio ai "più Bellini" ma come Pirri a pieno testimonia, è il premio in assoluto che si riconosce alla migliore espressione dell'interiorità, che è la rappresentazione dell'appartenenza alla contrada.

Questi due punti appena trattati incontrano il terzo: *il contenere*.

Ora, se è vero che Siena ha conferito a Pirri tramite l'offerta dell'Accademia dei Rozzi l'incarico del Masgalano, ponendosi così un problema concettuale e formale è altrettanto vero che l'artista ha risposto di genio con una forma contenitore che ci chiama ad una responsabilità forte ma non soffocante come la sua figura di lieve bandiera evoca.

Ovvero ci richiama ad essere coloro i quali nella propria interiorità contengono nel corso del tempo i valori di una festa di fede.

Per finire vorrei, miei cari senesi, ricordare le parole di una Santa dei nostri giorni molto amica dell'arte e degli artisti, questa è Edith Stein che con la nostra Caterina è Copatrona d'Europa, nel 1942 scriveva così: "Ogni autentica estrinsecazione artistica è una specie di rivelazione, e ogni creazione artistica una forma di servizio divino".

Noi tutti sappiamo che questo non è il primo Masgalano non convenzionale ne dobbiamo augurarci che sia l'ultimo, in ogni modo è un Masgalano che è un'opera autentica, così come autentiche saranno le comparse che se lo disputeranno.



Desidero innanzitutto rivolgere all'amministrazione comunale un sentito ringraziamento per aver accolto la disponibilità dell'Accademia dei Rozzi a offrire il Masgalano per i Palii del 2001.

E permettetemi ora due brevissime considerazioni:

La prima: questa vecchia Accademia - nata nel 1500 - ha desiderato offrire il masgalano, in quanto si sente oggi partecipe - più che per la sua tradizione e la sua storia - della vita culturale di questa città.

Dopo 500 anni è ancora viva e attiva - basta ricordare la rivista, la riedizione delle commedie dei Rozzi, gli incontri, i concerti, gli

spettacoli teatrali organizzati nella Sala degli Specchi e nel Teatro - e c'è l'impegno di essere sempre più e meglio presente nella Città.

La seconda considerazione: perché abbiamo voluto affidare ad un artista di fama - il Maestro Alfredo Pirri di Roma - la realizzazione dell'opera.

Perché riteniamo che l'alternanza tra artisti locali e no, come è stato realizzato per il Drappellone, sia una cosa opportuna e utile anche per il Masgalano. Così facendo noi leghiamo la nostra grande Festa all'evoluzione dell'arte e possiamo dotare i musei delle nostre Contrade, sempre più belli, curati e seguiti di opere d'arte di sicuro valore.

*Interventi del Maestro Alfredo Pirri,
del Prof. Pietro Montani
e dell'Arcirozzo Dott. Giovanni Cresti
alla presentazione del Masgalano,
dono dell'Accademia dei Rozzi,
per il Palio del 2 Luglio e del 16 Agosto 2001*

Il museo di storia naturale dell'Accademia dei Fisiocritici

di SARA FERRI*

L'Accademia fu fondata il 17 marzo del 1691. Pirro Maria Gabbrielli, docente di Botanica e di Medicina nel nostro Ateneo, raccolse l'istanza dei suoi allievi e di alcuni colleghi che volevano poter discutere liberamente dei fenomeni naturali, con l'intento di dare un'interpretazione reale al mondo fisico: scelta questa antiaristotelica che s'inseriva nel clima di rinnovamento culturale e scientifico dominante in Europa in quel momento storico. Per gli Accademici fu coniato il termine "Fisiocritici" (etimologicamente "giudici della natura") a rilevare che lo scopo degli scienziati era quello, come è scritto nell'atto di costituzione, di "scrutinare ed indagare con giudizio i segreti della natura e quasi come giudici ributtare dalle scienze naturali ciò che è falso per meglio apprendere quello che è vero". Furono scelti come simbolo la pietra di paragone e come motto un verso di Lucrezio "*veris quod possit vincere falsa*", affermando così la decisa intenzione degli Accademici di affidarsi ad un illuminato metodo sperimentale e ad un severo atteggiamento critico. Molti sono gli scritti sull'Accademia che mettono in luce, oltre alla storia, diversi aspetti culturali e alcuni illustri personaggi¹. Delle numerose accademie scientifiche fondate due o tre secoli or sono che, sfidando i cambiamenti della società, sono giunte fino ad oggi, nessuna possiede un Museo di Storia Naturale. Per l'Accademia dei Fisiocritici invece il suo Museo, il più antico della Toscana, rappresenta ancora oggi una parte importante della sua attività. Pertanto mi sembra utile delinearne una storia, ricavata da alcune pubblicazioni a stampa e soprattutto dalla "Guida ai Musei"² e da documenti d'archivio.



Un corridoio della Sezione Geologica

È questa una storia a grandi linee, che prende in esame solo una minima parte dei reperti presenti nel Museo: sarà possibile impostarla in maniera più dettagliata e completa quando sarà conclusa la complessa opera di catalogazione informatica delle numerose collezioni, che permetterà l'aggiornamento inventoriale e la pubblicazione di cataloghi cartacei con le più significative annotazioni storiche e scientifiche.

* Presidente dell'Accademia dei Fisiocritici di Siena.

¹ Per la storia dell'Accademia vedi C. RICCI, *L'Accademia senese dei Fisiocritici in Siena (1691-1971)*, Siena 1972; C. RICCI, *Breve storia dell'Accademia dei Fisiocritici in un inedito di*

Massimiliano Ricca del 1818, in *Documenti per una storia della scienza senese*, Siena 1985; M. DE GREGORIO, *L'Accademia dei Fisiocritici*, in *Storia di Siena II: Dal Granducato all'Unità d'Italia*, Siena 1996 e bibliografie citate.

² *L'Accademia dei Fisiocritici di Siena - Guida ai Musei*, a cura di G. GUASPARRI, Siena 1992.

Nei primi tempi di vita l'Accademia rappresentò la parte sperimentale dell'unica facoltà scientifica dell'Università, la Facoltà di Medicina. I Fondatori e i primi Accademici erano in gran parte universitari e quindi stretti furono i legami tra le due istituzioni. Gli scienziati, che all'epoca non avevano specializzazioni, si occupavano indifferentemente di tutte le discipline scientifiche ed erano interessati a tutti i fenomeni naturali che suscitavano maggiore interesse e curiosità. Gli Accademici si riunivano periodicamente e quattro di loro dissertavano su vari argomenti (fisica, meteorologia, agraria, medicina, ecc.) con acuto spirito di osservazione, mentre altri tenevano esperimenti fisici alla presenza di pubblico, oltre che degli stessi Accademici. I risultati delle loro ricerche non furono pubblicati, probabilmente per qualche voto ecclesiastico, però le dissertazioni si conservano manoscritte, parte nella Biblioteca degli Intronati³, parte nell'archivio dell'Accademia⁴. Studi relativi a reperti presenti nel Museo si trovano soltanto nella seconda metà del settecento, quando fu iniziata la pubblicazione degli Atti. L'interesse degli scienziati, in questo primo periodo, era attratto soprattutto dai fossili, presenti in grande abbondanza nel senese e nel grossetano, e dai campioni di minerali, provenienti in buona parte dalle miniere della Toscana meridionale, alcune delle quali erano coltivate sin dal tempo degli etruschi e oggi tutte prive di attività mineraria. Tutte le collezioni conservano nel loro allestimento ostensivo caratteristiche ottocentesche e i reperti più piccoli sono ancora in vaschette, vasetti, ampolline originarie.

Non esiste una data certa e documentata di costituzione del Museo: è presumibile che sia nato con la creazione della stessa Accademia e che il primo nucleo sia dovuto al suo fondatore Pirro Maria Gabbielli (Siena, 1643-1705). Infatti, nella sua biografia manoscritta, databile al 1706, conservata nella Biblioteca degli Intronati di Siena⁵, è riportato che, ancora studente di medicina, si dedicò allo studio di piante e minerali: e proprio dei minerali “ne fece una buona raccolta, collocandola nella stanza della libreria dell'ospedale, dove formò un piccolo museo di questi, e d'altre cose più singolari”. Questo primo nu-

cleo quindi era presente nella stanza dove si svolsero le riunioni dei neonati Fisiocritici ed è assai probabile che questa collezione abbia seguito gli Accademici quando, nel 1694, si spostarono in una sala della Casa della Sapienza, oggi Biblioteca degli Intronati.

Notizie più precise sul Museo, relative a quella che oggi è la sezione geologica, si hanno dalla seconda metà del XVIII secolo: nel 1750 Giuseppe Baldassarri (Sarzina, 1705-Siena, 1785), professore di Storia Naturale nel nostro Ateneo, compilò il ‘Catalogo delle pro-



Frontespizio del 1° volume degli Atti.

La Sala dell'Accademia nella Casa della Sapienza (oggi Biblioteca degli Intronati)

Sede dal 1694 al 1814

duzioni naturali raccolte fin qui nello Stato Sanese che si ritrovano nel Museo del Nobile Sig. Cav.re Giovanni Venturi Gallerani”, consistente in 130 esemplari di minerali e rocce e 37 di “testacei fossili”. E proprio Baldassari, il 30 aprile del 1768 dagli Accademici fu nominato “soprintendente alle raccolte di Storia Naturale”: in questa occasione donò una sua collezione, per la quale, per i “vetri”, cioè la vetreria da laboratorio, e per le macchine fisi-

³ M. DE GREGORIO, *Memorie e quesiti dei Fisiocritici nella Biblioteca Comunale di Siena, in Scienziati a Siena*, Siena 1999.

⁴ A. BACCI, D. PARRINI, F. VANNOZZI, *I documenti dell'Accademia I*, Siena 1994.

⁵ La biografia è stata pubblicata da M. DE GREGORIO, *Nuovi contributi ad una biografia di Pirro Maria Gabbielli*, in *Scienziati a Siena*, Siena 1999.

che adoperate dagli Accademici nei loro esperimenti furono costruiti armadi sui lati lunghi della sala⁶ Alla sua morte pervennero al Museo altre sue collezioni di minerali e rocce e soprattutto di fossili, delle quali non esiste una descrizione analitica, né un riferimento inventoriale che ne permetta un sicuro riconoscimento eccetto per due frammenti di ramo mandibolare di un proboscidato rinvenuti negli strati del Pliocene a Montefollonico (Siena)⁷.

Nel 1782 fu nominato “custode del Museo dell’Università”, cioè del Museo dell’Accademia che era considerato il depositario dei reperti naturalistici dell’Ateneo, Biagio Bartalini (Torrita di Siena, 1750-Siena, 1822) il quale già nel 1780⁸ “aveva donato a questa accademia intorno 500 pezzi di produzioni naturali, oltre a 22 volumi di un bell’erbario secco”.

Queste collezioni subirono gravi danni nel 1798 per il terremoto più distruttivo che si sia verificato a Siena in epoca storica: crollò, infatti, la copertura della sala dell’Accademia. Per riordinarle, gli Accademici nominarono una commissione costituita oltre che da Biagio Bartalini da Massimiliano Ricca e Giacomo Barzellotti. Nel 1806 Bartalini appose i nomi ai reperti esistenti. Il 16 marzo del 1808 pervennero al Museo la collezione dell’Abate Ambrogio Soldani (Pratovecchio, 1736 - Siena 1808), considerato uno dei fondatori della micropaleontologia, ossia di quella scienza che studia i microfossili, di fondamentale importanza per le ricostruzioni paleoambientali.

Ad Ambrogio Soldani si deve anche la presenza nel Museo dell’unico esemplare dello sciame meteoritico caduto nel 1794 presso Lucignano d’Asso, noto nella letteratura scientifica come “meteorite di Siena”. È parte dell’olotipo di una tra le meteoriti più note in campo storico-scientifico, per l’opera di raccolta e diffusione nei più importanti laboratori e musei del mondo dell’insigne naturalista⁹. Gli studi conseguenti contribuirono in maniera rilevante al pronunciamento ufficiale, avvenuto agli inizi dell’ottocento, del mondo scientifico

sull’origine extraterrestre delle meteoriti.

Il Museo poté svilupparsi pienamente soltanto quando, nel 1814, il governo francese donò all’Accademia l’ex convento dei Camaldolesi, l’attuale sede, donazione che fu confermata nel 1816 dal Granduca Ferdinando III di Lorena. Furono costruiti nuovi scaffali e da questo momento il Museo si arricchì di molti reperti provenienti soprattutto dalla Toscana meridionale, anche se spesso mancano documenti d’archivio per stabilire sia i donatori sia i doni. Donazioni spesso assai consistenti e non solo di minerali, rocce e fossili ma anche di animali, si succedettero durante tutto il XIX secolo sia da parte di enti che da privati, accrescendo il patrimonio del Museo che, per altro, deve aver subito un notevole depauperamento nel periodo intorno all’ultima guerra.

Nel 1826 pervenne all’Accademia la collezione di Biagio Bartalini costituita da ben 5974 pezzi di minerali. Verso la metà dell’ottocento le raccolte paleontologiche aumentarono per i numerosi fossili marini provenienti dai cantieri della linea ferroviaria Empoli-SienaChiusi: dallo scavo della galleria di Montarioso, dal taglio di Fangonero in Val di Pugna, dallo scavo della galleria di Mucigliani nelle crete senesi. Nel 1859 giunsero al Museo resti fossili di Balena etrusca, recuperati in uno scavo di fogna nel Vicolo di Tone, presso il Palazzo Chigi Saracini.

Più o meno in questo periodo molti minerali, sia grezzi che lavorati, furono donati dagli ingegneri preposti alla coltivazione delle miniere, oggi non più attive, delle Toscana meridionale.

Di particolare rilevanza la collezione di “Terre Bolari”, naturali e manufatte, provenienti dal Monte Amiata, raccolte nel 1867 da Antonio Pantanelli: sono campioni di quelle terre gialle universalmente conosciute con il nome di “terre di Siena”, utilizzate dai tempi antichi fino alla metà del novecento da pittori e imbianchini di tutto il mondo. Nel 1871 da Ferdinando Rubini fu donata la collezione di campioni dei marmi

⁶ ARCHIVIO ACCADEMIA DEI FISIOCRITICI, ms. Verbali delle sedute Accademiche, I, 1691-1768, verbale del 5 aprile 1760.

⁷ G. BALDASSARI, *Descrizione di una mascella fossile straordinaria trovata nel territorio senese*. Atti Accad. Fisiocr., 3, 243-254, 1767.

⁸ ARCHIVIO UNIVERSITÀ DI SIENA, ms. III 2, B. Bartalini, *Memoriale*. Vedi anche S. FERRI, E.

MIRALDI, *Biagio Bartalini, un impegno tra Università e Accademia*, in *Scienziati a Siena*, Siena 1999:

⁹ A. SOLDANI, *Sopra una pioggetta di sassi accaduta nella sera del 16 giugno 1794 in Lucignano d’Asso*, Siena 1794; A. SOLDANI, *Storia di quelle bolidi che hanno da sé scagliato pietre alla terra*. Atti Accad. Fisiocr., 9, 1-29, 1808.

adoperati dall'Opera del Duomo per la costruzione della Cattedrale di Siena.

Si sviluppò poi anche la sezione zoologica con collezioni entomologiche, ornitologiche, malacologiche per merito soprattutto di Dei, di Orsini, di Savoia e di Ricasoli.

Un ruolo importante ebbe il tecnico Apelle Dei, figlio dell'autore dell'affresco "Il trionfo della Scienza" che decora il soffitto dell'Aula Magna dell'Accademia. Questi eseguì preparazioni di grande valore storico di anfibi, di rettili e di uccelli provenienti dalla Toscana meridionale e soprattutto dal senese. Una ricca collezione di uccelli tropicali fu donata dal Barone Bettino Ricasoli alla metà dell'ottocento con i mobili che la conteneva, come è scritto in una lapide posta nel Museo. Oggi gli esemplari sono inseriti nella collezione ornitologica, mentre le scaffalature sono destinate a mostre temporanee. Durante l'estate hanno ospitato i quadri del Maestro Antonio Possenti, un "animalalfabeto" perfettamente ambientato tra lo zibellino, l'istrice ed altri reperti museali: e in questi mesi invernali ospitano la mostra "Cristallo, polvere, roccia dentifricio, vernice, fuoco di artificio" curata dal Prof. Giovanni Guasparri; questa mostra ha lo scopo di focalizzare l'attenzione su aspetti generalmente ignorati, e cioè l'utilizzo dei minerali negli oggetti di uso quotidiano e i motivi dei loro molteplici impieghi.

Negli ultimi decenni le collezioni zoologi-

che storiche si sono arricchite, grazie alla cooperazione con il Parco Nazionale d'Abruzzo e con altri Enti, con preparazioni naturalizzate di soggetti di particolare interesse naturalistico trovati morti. Stanno entrando in collezione anche un gran numero di mammiferi marini per la collaborazione con il Centro Studi Cetacei. Il Museo, infatti, conserva a scopo di studio resti (scheletri, pelli, ecc.) recuperati da animali morti, intervenendo direttamente sul posto per il recupero di animali spiaggiati nelle coste toscane. All'ingresso accoglie i visitatori lo scheletro di una giovane balenottera, di oltre 15 metri di lunghezza, recuperata morta al promontorio di Piombino e assemblata una ventina d'anni fa.

Nel 1928 pervenne al Museo la ricca collezione di funghi in terracotta del medico senese Francesco Valenti Serini (Villa a Sesta, 1795 - Siena, 1872), preparata da lui stesso per far conoscere i funghi velenosi anche a chi non sapeva leggere¹⁰. Alcuni anni più tardi al Museo giunse anche la collezione di pezzi anatomici pietrificati di Francesco Spirito¹¹.

Recentemente l'Accademia si è arricchita della Sala Paolo Mascagni (1755-1815)¹² in cui è conservato il patrimonio del grande anatomico senese, "inventore" dei vasi linfatici.

Nella Sala sono raccolti i pezzi anatomici sui quali studiò i vasi linfatici e bellissime stampe settecentesche dell'anatomia del corpo umano.

Per lungo tempo, e qualche volta anche oggi, il Museo fu considerato, con concetto cinquecentesco, "la stanza delle meraviglie" e da ricercatori e studiosi furono donate infinite curiosità (come per esempio la tazza di Napoleone) e reperti non propriamente naturalistici, come manufatti litici e utensili preistorici in rame e bronzo provenienti da Pian del Lago e dal Piano delle Potatine, dei quali però manca un'adeguata documentazione e regi-



Corte dell'antico chiostro con lo scheletro della balenottera

¹⁰ F. VALENTI SERINI, *Dei funghi sospetti e velenosi del territorio senese*, Torino 1864; S. FERRI, *Francesco Valenti Serini: un micologo dell'Ottocento*. Atti Accad. Fisiocr., 6, IX-XVI, 1987.

¹¹ I pezzi pietrificati dei Fisiocritici di Siena, a

cura di F. VANNOZZI, Atti Accad. Fisiocr., XVII, Suppl. 1998 e bibliografia citata.

¹² Sala Paolo Mascagni, a cura di F. VANNOZZI, Siena 1998 e bibliografia citata.

strazione inventariale che avrebbe potuto fornire preziose indicazioni. Nel Museo dell'Accademia vi fu una preziosa collezione di monete che oggi si trova nella collezione numismatica del Museo Comunale. Una notevole raccolta di reperti etruschi effettuata da Leone Mieli nei suoi possedimenti nei dintorni di Pienza, una volta presente in Accademia, è conservata oggi nel Museo Archeologico del Santa Maria della Scala. Al Museo dell'Accademia sono presenti alcune urne etrusche trovate nel 1877 durante uno scavo in Camollia.

Ancora oggi il Museo mantiene inalterato l'aspetto creato dagli antichi Accademici, con le sue vetrine che ne conservano intatto il fascino ottocentesco. Le sue collezioni principali costituiscono un importante archivio del-

la memoria naturalistica della Toscana meridionale, ne rivelano gli habitat di epoche passate e la loro ricca diversità biologica, permettendo di valutare i cambiamenti ambientali avvenuti. Con l'Archivio storico e con la biblioteca, in Accademia è conservata la memoria della scienza senese degli ultimi trecento anni.

Molti progetti sono allo studio perché il Museo diventi un luogo piacevole da frequentare, ricco di opportunità per i giovani motivati dalla curiosità del sapere. L'Accademia si sta ponendo un grande obiettivo: oltre alla salvaguardia e alla conservazione del patrimonio pervenuto dai predecessori vuole fare innamorare i giovani, e anche i meno giovani, della vita scientifica.

Siena è anche il suo spazio

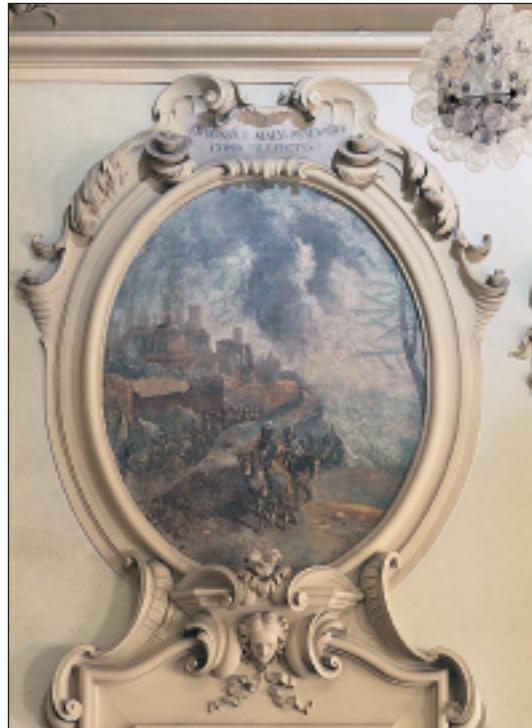
di MARIO ASCHERI

Siamo abituati a parlare di Siena come città: delle sue mura, dei suoi monumenti, della sua gente – a cominciare dalle contrade, dai suoi artisti e, perché no?, dei suoi lavoratori del Monte, dell'Università, dell'Ospedale, insomma di tutti coloro che conservano una tradizione, l'arricchiscono e la tramandano ai giovani e al futuro.

Se però ci muoviamo dalla città e visitiamo la campagna e i suoi centri, piccoli e grandi, le valli storicamente senesi, dall'Ombrone all'Arbia e all'Orcia, tra Montagna (l'Amiata era così detta per antonomasia), le Crete, la Montagnola e il mare, ci rendiamo conto che Siena è anche una corposa realtà fuori delle mura. Siena ha costruito un suo spazio, un territorio dove ci si sente a casa ancora oggi. Dove monumenti, chiese, dipinti, casolari e le stesse colture agricole hanno un che di inconfondibile: il marchio della civiltà senese, una civiltà unitaria pur entro una varietà di emergenze eterogenee, che sostanziano un territorio di una ricchezza straordinaria. Difficile trovare altre realtà così ristrette spazialmente di questo spessore quanto a quantità e qualità delle emergenze stratificate nel corso dei secoli dopo il Mille, tanto per dare un termine a quo. Si sa, il territorio storico senese non è solo natura, e quale natura, richiamata ormai a iosa nella stessa pubblicità di tutti i giorni, come i ricorrenti cipressi sul verde della val d'Orcia; il verde di larghe sue aree si dirada qua e là non solo per le coltivazioni, ma per lasciar posto a monumenti del più grande interesse, che ne fanno un territorio unico per frequenza delle testimonianze civili e religiose.

Sono cose notissime, naturalmente, ma repetita iuvant come si dice (o si diceva, piuttosto).

È il Senese 'storico' che come si sa incluse per largo tratto di tempo il Grossetano, mentre lasciò fuori fino alla Restaurazione – prima dell'Unità - aree oggi facenti parte della provincia di Siena: l'alta val d'Elsa col suo triangolo di Colle-San Gimignano-Poggibonsi e, nella Chiana, per tanto tempo, Montepulciano,



Bologna, Palazzo Malvezzi, Sala delle Armi.

Nell'aula magna della Facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Bologna (che ha gentilmente concesso la riproduzione) si trova questo affresco, inedito a Siena, che ricorda il Malvezzi condottiero delle truppe senesi nel primo Cinquecento. È un bell'esempio della presenza di Siena fuori di Siena.

mentre Lucignano della Chiana – che ha pure testimonianze importanti dell'arte senese – fu l'unico centro del Senese che il conquistatore Cosimo volle acquisire al territorio fiorentino dopo la caduta della Repubblica. Evidentemente, in quel caso, la straordinaria posizione strategica fece aggio del suo (tutto politico, ossia opportunistico) rispetto per lo 'Stato' di Siena.

Ma Siena non è solo tra Capalbio e il Chianti, tra Massa Marittima e Chiusi, o Cetona o San Casciano dei Bagni. C'è un'altra Siena che non può esser dimenticata. La grande Siena che ha costruito nei secoli una civiltà sua, con caratteristiche proprie non è ristretta neppure entro il territorio storico richiamato. Lo spazio che in qualche modo si può dire 'di Siena' è anche quello ove siano pervenuti uomini e cose profondamente permeati della sua civiltà.

C'era dello spazio senese nelle fiere medievali che accoglievano i suoi intraprendenti mercanti, che talvolta rimanevano per sempre all'estero, con monumenti funebri ancora oggi

ricordati o conservati, come attestano i casi del Cacciabconti che sappiamo per certo esser stato sepolto vicino a Parigi e di Pietro Andrea Mattioli, il celebre medico scienziato del Cinquecento che anche i Rozzi hanno ricordato recentemente in questa rivista, sepolto a Trento. Ma erano anche in certo modo senesi quelle case e studi professionali in cui arrivò l'opera dei Senesi, come quella d'un medico duecentesco di gran fama: Aldobrandino da Siena appunto.

Ancora, c'è uno spazio senese laddove arrivava o è arrivata per le vie più complesse e anche traverse l'arte senese. È spazio senese in qualche modo l'Avignone papale che nel primo Trecento, con l'Assisi francescana e la Napoli angioina, faceva lavorare Simone Martini, e, allo stesso modo, secoli dopo, la Baden-Baden tedesca che reca nel suo cimitero una cappella con la pittura di Luigi Mussini.

E i musei, dagli Usa alla Russia, dall'Ungheria all'Australia e così via, che oggi conservano capolavori grandi e piccoli dell'arte senese? Non sono anch'essi in qualche modo spazi senesi? Quanti pittori hanno lavorato fuori di casa, lasciando ab origine traccia lontana della loro 'senesità'?

Su un altro piano, diversissimo, è spazio senese la biblioteca di Berlino con le sue antiche carte provenienti da Siena delle quali Bettina Szabó fece a suo tempo una segnalazione, oppure la biblioteca di Trieste con i suoi manoscritti piccolominei dei quali è stato recentemente curato un catalogo, oppure quella Vaticana, che tra le altre cose senesi conserva le carte della famiglia (senese) dei Chigi (che hanno lasciato traccia cospicua di sé anche ad Ariccia, ad esempio) o i manoscritti di Pio II, oppure quella Moreniana-Riccardiana a Firenze che preserva parte dei manoscritti di Giovanni Antonio Pecci, il noto storico e appassionato cultore di cose senesi del Settecento.

Poi, lasciando per un momento da parte i libri, ci sono anche i luoghi, a cominciare da quelli, tanti e sparsi in tutto il mondo, in cui si venera ancor oggi Santa Caterina. Roma è da ricordare per prima, perché come centro pontificio è in gran parte alle origini delle fortune senesi (ben più della Francigena, direi). Là c'era un castrum Senense attorno alla chiesa di S. Aurea accertato nel 1389; nella stessa Valle Giulia, poi su stimolo di Agostino Chigi – il grande banchiere senese costruttore della Farnesina e fondatore delle fortune romane

della famiglia – si stabilì l'arciconfraternita che - con la sua chiesa ideata da Baldassarre Peruzzi e poi rifatta nel Settecento dall'architetto senese Paolo Posi - divenne il punto di raccolta dei Senesi. Ancora là nel 1889 venne istituita l'associazione tra i Senesi e Grossetani residenti in Roma, tuttora esistente e animata nel Dopoguerra da Danilo Verzili, Silvio Gigli, Lidio Bozzini, Mario Guidotti e Arrigo Pecchioli. Ma le tracce senesi a Roma (luogo importante anche per Federigo Tozzi) sono così cospicue che ci vorrebbe un libro a sé per illustrarle. Sarebbe del più grande interesse anche se non facile per la complessità del tema e l'eterogeneità delle testimonianze. A ben vedere, già soltanto il colonnato di San Pietro, ordinato da quel grande intenditore d'arte che fu Alessandro VII Chigi è in qualche modo senese...

E che dire poi di un san Bernardino, ricordato col monogramma di Gesù onnipresente a Siena nelle città in cui arrivò la sua dotta e ardente predicazione?

Da un estremo all'altro. Dalle sedi della cattolicità ai luoghi in cui essa fu più criticata, anche se disinteressatamente, in assoluta buona fede intellettuale. Sono le sedi, tante ancora oggi, dalla Svizzera alla Polonia agli Stati Uniti, in cui si ricorda e si studia il pensiero degli eretici sociniani del Cinquecento, gli unitariani. Singolare il caso, assai meno noto, del Cignoni rifugiatosi per motivi religiosi all'Elba, ove lo ricorda ancor oggi (mi ha gentilmente segnalato il suo discendente Mario, oggi attivo a Roma) una lapide commovente nel cimitero evangelico:

"In memoria di Mario Cignoni patrizio di Siena. Nel 1555 morì combattendo per la libertà della sua città contro gli imperiali e i Medici di Firenze. Allora i Cignoni costretti all'esilio si stabilirono all'isola d'Elba. Capitani e armatori solcarono i mari per secoli. Durante il Risorgimento accolsero la fede evangelica e fondarono la chiesa valdese di Rio Marina".

Poi, per lasciare da parte la religione, in quante città mercantili e universitarie d'Italia, specie nel Quattrocento, furono ospiti imprenditori e professori senesi in qualche modo 'poco graditi' in patria? Venezia, Mantova, Roma, Napoli ecc. ecc.

Con le Marche Siena durante il Rinascimento ebbe molti rapporti, d'arte e di cultura, in primo luogo religiosa. Al tempo del pontificato di Pio II, poi, noto per il suo nepotismo, la regione ricevette protetti senesi ovunque, inaugurando una tradizione. Presso

la rifondata università di Macerata, ad esempio, nel Cinquecento insegnarono molti professori senesi – del resto, un Salimbeni a Salerno insegnò al più grande giurista del Seicento, G. B. De Luca, e fu l'unico insegnante da lui ricordato con ammirazione!

In generale, è impossibile dire, oggi, quanti altri docenti (e mercanti) abbiano portato elementi della cultura senese anche altrove – come a Ferrara, nel Quattrocento molto legata a Siena e dove trovò asilo all'inizio del secolo anche un Pasquino “giovale e faceto” che avrebbe dato inizio a Roma al poi fortunatissimo genere satirico romano.

Su tutt'altro piano, si possono ricordare i molti cavalieri senesi, a partire da quelli ammessi nell'Ordine di Malta - che ebbe persino un gran maestro senese all'inizio del Settecento (uno Zondadari attivo comandante della marineria dell'Ordine) -, per finire con quelli di Santo Stefano, l'ordine voluto dai Medici, dei quali ben 700 provennero dallo 'Stato di Siena'. A parte andrebbero ricordati i combattenti, ad esempio nei lontani campi di battaglia del nord, ove rifiuse il valore militare di tanti Piccolomini – talora anche caduti in battaglia.

C'è una Siena fuori Siena, quindi, che non è quella dei siti che recano il suo nome da un punto di vista toponomastico o perché si tratta di siti web – ad esempio motivati dall'assurda battaglia contro il palio.

C'è una Siena fuori Siena perché Siena ha significato tantissimo sul piano storico tra le varie città italiane, in modo incomparabilmente sproporzionato al suo peso demografico passato e attuale. Anche oggi, complici

l'Università, il Palio e il Monte dei Paschi nella sua duplice veste di fondazione e di banca 'spa', non c'è una presenza vivacissima e per qualche aspetto sproporzionata di Siena 'fuori di Siena'?

Siena si ritagliò uno spazio in passato conquistato con le armi e con la politica (il territorio storico), oppure si impone ancor oggi fuori di Siena con la sua cultura, sia essa universitaria o artistica, religiosa, paliesca o bancaria.

Siena, abbiamo sostenuto e ripetiamo, ha costruito una civiltà. La si vede non solo nella città murata, ma laddove è arrivata la sua dominazione e i prodotti della sua cultura. Il suo spazio storico è complesso: è uno spazio-territorio e uno spazio-cultura al tempo stesso. Per questo possiamo ancora oggi considerare unitariamente, possiamo qualificare come 'senesi', realtà tanto distanti: perché recano un'identità forte per quanto lontane nel tempo o nello spazio.

BIBLIOGRAFIA

L'Autore di queste pagine ha concentrato la sua ricerca su Siena nel volume

Siena nella storia, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2000, che reca una bibliografia ragionata e aggiornata, anche se necessariamente selettiva.

Le pagine che precedono sono state sviluppate da un passo del volume in corso di stampa: Lo spazio storico di Siena, dell'editore già ricordato (un volume in corso di stampa previsto in libreria per il Natale del 2001), in cui si rende conto in sintesi delle grandi fasi storiche che la formazione del territorio storicamente senese ha attraversato dal Medioevo all'Età contemporanea.



Il territorio dell'antica Repubblica di Siena, raffigurato nella stampa edita da Matteo Florimi alla fine del XVI sec. Anche questo editore - attivo a Siena con una calcografia "in Banchi" - contribuì grazie alla pubblicazione di numerosi atlanti, libri ed incisioni ad irradiare la cultura senese nel mondo.

Capolavori, condottieri dimenticati e qualche notizia bibliografica su Siena

di PETRA PERTICI



Gli stemmi delle antiche famiglie senesi citate nell'articolo in una raffigurazione settecentesca

Di quella stagione irripetibile che è stato il Rinascimento italiano rimangono immagini che tutti conoscono: per esempio, Ilaria del Carretto sul bel sepolcro ideato da Iacopo della Quercia per volontà del marito di lei, il potente signore di Lucca, Paolo Guinigi dalla favolosa ricchezza. Un'altra è il cavaliere disarcionato al centro della tavola dipinta da Paolo Uccello per celebrare la battaglia di San Romano e conservata oggi agli Uffizi. E ancora, la terribile *Giuditta* donatelliana, *exemplum* biblico *salutis publicae* contro le tentazioni cospiratorie di ogni tempo. Si tratta di icone presenti in qualsiasi manuale di storia dell'arte, patrimonio collettivo, appunto. Meno scontato però è il nesso che le rende frammenti di una realtà storica unitaria.

Intanto, la presenza di un artista senese, e un artista della statura di Iacopo della Quercia, a Lucca. È di pochi mesi fa un convegno sul tempo di Paolo Guinigi. In questa occasione sono stati richiamati i molti punti di contatto tra la città del Serchio e Siena, entrambe collocate lungo la via Francigena, di antica fede ghibellina e accomunate dal timore di Firenze. A tali affinità è legata la presenza di artisti senesi in terra di Lucca durante il primo Quattrocento: Iacopo della Quercia, certo, ma anche un altro autore di alto livello, quale Francesco di Valdambrino, e altri anco-

ra, orafi ad esempio. Il monumento per Ilaria è il prodotto più celebre di questi rapporti artistici, ma meriterebbe maggior fama anche il magnifico, benché mutilo, *Cavaliere di San Cassiano*, di gusto così senese e forse destinato alla cattedrale di Lucca (P. PERTICI, *La caduta di Paolo Guinigi e la parte senese nei fatti di Lucca*, relazione al convegno *Paolo Guinigi e il suo tempo 1400-1430*, Istituto Storico Lucchese, Comune di Lucca, 24-25 maggio 2001).

Quando, ai primi del '400, l'espansionismo di Firenze sulla Toscana diventa minaccioso per i secolari equilibri della regione, Siena si impegna a più riprese per impedire che anche Lucca finisca sotto il dominio fiorentino. Soprattutto lo scontro tra Firenze e Siena è stato aspro negli anni Trenta, al tempo della guerra di Lucca, il conflitto del trittico di Paolo Uccello sulla battaglia di San Romano e passato alla storia anche per il fallito progetto brunelleschiano di allagare la città assediata. Il piano del grande ingegnere infatti si rivolse contro gli assediati, così che il campo fiorentino, racconta Neri Capponi, "pareva un lago da ranocchi"

"Ave Maria gratia plena, auta Lucca, aremo Siena", si dice che cantassero i Fiorentini. E i Senesi decidono di rompere una lunga tregua stabilita nel 1403 con l'eterna rivale. La mobi-

litazione coinvolge emotivamente tutti, anche il popolino, ma soprattutto lo strato sociale più elevato, i cosiddetti 'noveschi', cioè discendenti di famiglie di vecchio ceppo mercantile, in genere molto ricche, autorevoli, colte e ampiamente assimilate alla nobiltà di origine feudale: i Pecci, ad esempio, proprietari del Palazzo ora detto del Podestà, gli Agazzari, illustri nella storia della cultura e della spiritualità cittadina, e, più di ogni altra, la famiglia del futuro signore di Siena, il Magnifico Pandolfo Petrucci.

I Petrucci erano banchieri affermati fin dal tempo del giurista Federico, un maestro del diritto trecentesco, i cui *consilia* hanno riscosso notevole fortuna. Ai primi del '400 potevano vantare relazioni e parentele di tutto rispetto in città e fuori. Mancava loro, malgrado i legami con l'aristocrazia, un titolo nobiliare, ma conducevano vita di tono molto elevato, anche sul piano culturale, tanto che il loro *casamentum*, un complesso di edifici all'angolo del Battistero, dove il giurista Federico eccezionalmente aveva ottenuto sepoltura, era riferimento per gli intellettuali rappresentativi del primo Umanesimo italiano e i Petrucci più presenti sulla scena pubblica, l'umanista Andreoccio e i due condottieri Guglielmo e Antonio figli di Francesco, un diplomatico conosciuto in tutta l'Italia che contava con il soprannome di Checco Rosso, erano in amicizia con un giovane di sicuro avvenire, il brillante, Enea Silvio Piccolomini, di una delle più prestigiose schiatte senesi, di quelle che si confondono con la storia stessa della città. l'umanista Enea Silvio futuro papa Pio II.

Antonio di Checco Rosso, che "tutta Siena andava a vedere", si legge nelle cronache dove si tramanda la popolarità del giovane condottiero - non aveva trent'anni -, al tempo della guerra di Lucca, la grande avventura della sua vita, riesce a mettere in gravi difficoltà i Fiorentini. Questi ultimi sono costretti ad ammettere di aver ricevuto dal conflitto solo danni e vergogna: il mancato acquisto di Lucca e il serio rischio di perdere Pisa, la più clamorosa tra le recenti conquiste. L'unico successo significativo colto da Firenze durante la lunga e dispendiosa campagna militare è stata la battaglia di San Romano, combattuta nella pianura pisana il 1° giugno 1432, una domenica afosa e impolverata, con il grano quasi maturo nei campi e la paura dei contadini che era la stessa di tutte le guerre, perché temevano più la devastazione dei raccolti che le armi dei soldati.

Andreoccio Petrucci si era attivato perché un capitano di gran nome, Berardino della

Carda, passasse dall'esercito fiorentino a quello senese (P. PERTICI, *I Condottieri senesi e la 'Rotta di San Romano' di Paolo Uccello*, "Archivio Storico Italiano", CLVII, 1999, pp. 537-562). Anche se militava per Firenze, Berardino, che discendeva dagli Ubaldini, una delle tante signorie minori di tradizione ghibellina nell'Italia centrale, una zona trasversale dell'Appennino che ha avuto una sua identità ormai perduta, si trasferisce così nell'ampia e temibile coalizione organizzata da Antonio di Checco Rosso. Quest'ultimo dirige la strategia come commissario generale.

"Al nostro soldo non fece mai operazione degna di memoria. Al soldo de' nemici pareva Orlando", protestano i Fiorentini di Berardino, additandolo come traditore. Da questo è nata la tradizione che vuole riconoscere Berardino nel cavaliere disarcionato di Paolo Uccello agli Uffizi, un esercizio esemplare della ricerca prospettica rinascimentale.

In quanto luogo deputato della pittura quattrocentesca, la tavola, un tempo parte di un trittico oggi smembrato, è continuo oggetto di studio. Recentemente si è proposto di identificare nel cavaliere disarcionato non Berardino, ma Antonio di Checco Rosso, segnalato dallo scudo dipinto ai piedi del cavaliere con un'insegna che ricorda il trinciato araldico dei Petrucci (P. ROCCASECCA, *Paolo Uccello. Le Battaglie*, Milano, Electa, 1999).

Il trittico è stato a lungo nel palazzo Medici di via Larga, nella cosiddetta 'camera grande di Lorenzo', Lorenzo il Magnifico, naturalmente, e, sulla base di un documento, è stato attribuito per tutto il '900 alla committenza del nonno di Lorenzo, Cosimo il Vecchio, committenza avvalorata dall'impegno profuso dei Medici nella guerra di Lucca.

Ma la ricerca documentaria riserva continue sorprese, v. O. MERISALO, *Le collezioni medicee nel 1495. Deliberazioni degli ufficiali dei ribelli*, Firenze 1999, dove si legge un'indicazione preziosa, ma da valutare alla luce degli avvenimenti di allora, con i Medici appena cacciati dalla città. Nelle *Carte dei ribelli* si è scoperto che il trittico è stato preso di prepotenza da Lorenzo ai Bartolini, i proprietari dello splendido palazzo in piazza Santa Trinità a Firenze e della residenza suburbana di Gualfonda. Perciò Antonio di Checco Rosso, che, per motivi troppo lunghi da spiegare, ha avuto pluriscolare sfortuna nella storia cittadina, è stato ancora una volta depri- vato dell'effimera riabilitazione del suo ruolo (F. CAGLIOTTI, *Donatello e i Medici. Storia del David e della Giuditta*, Firenze 2000).

In realtà la mutata committenza, pur sem-

pre congetturale, non pare a chi scrive essere in contraddizione con la presenza del condottiero nel trittico, dove sono ben riconoscibili i principali protagonisti di quei giorni. Vero che l'insegna dipinta da Paolo Uccello ricorda solo approssimativamente lo stemma Petrucci e semmai corrisponde più a quello di un'altra famiglia senese, i Cinughi, e vero anche che i Cinughi pure - va detto per scrupolo storico - hanno combattuto a Lucca fedelmente schierati con Antonio di Checco Rosso, tuttavia quest'ultimo è indicato da tutte le fonti come l'eroe dell'impresa e il suo nome ricorre nelle carte d'archivio fiorentine come uno dei principali nemici della città dell'Arno. Quanto ai Cinughi, (l'individuazione è dovuta ad una cortese comunicazione orale di Luigi Borgia), hanno avuto nella guerra di Lucca una parte assolutamente imparagonabile a quella del Petrucci, di cui hanno però condiviso anche il tentativo di liberare Pisa in contemporanea alla difesa lucchese: le lepri dipinte da Paolo Uccello nel quadro erano un simbolo di Pisa, un simbolo rintracciabile anche nel pavimento del Duomo senese. Il collegamento tra nobili pisani - Gualandi, della Gherardesca - e i patrizi senesi impegnati nella guerra di Lucca deve essere costato compromissioni anche al Piccolomini, che in apertura dei *Commentarii* ricorda di aver dovuto lasciare "la comune, dolcissima patria" a causa del conflitto. Cinughi e Piccolomini erano parenti.

Lo stemma Petrucci, benché i colori siano diversi, potrebbe essere evocato anche dallo scudo in primo piano della *Battaglia* agli Uffizi.

Se il trittico apparteneva in origine ai Bartolini, è inoltre da tenere presente che questi erano quasi tutti di stretta lealtà medicea, dunque della stessa parte politica rappresentata nel dipinto, che contiene inequivocabili riferimenti storici. Pensare ad opere così impegnative come oggetto di solo valore estetico, escludendone gli intenti propagandistici, significa non tener conto della mentalità dell'epoca. Erano anche manifesti, concepiti per residenze che non avevano solo natura privata. Le case delle grandi famiglie infatti erano continuamente utilizzate dal Comune per ospitare personalità di rango in visita alla città, con gran via vai di tappeti, arazzi, argenterie e suppellettili varie. Va poi tenuto presente il gusto per l'allusione tipico di un'epoca e di un ceto compatto per orizzonti mentali e linguaggio, il patriziato italiano di più alta estrazione, che costituiva un *milieu* unico in tutta la Penisola, al di là della ristretta cerchia delle mura urbane, e ben esercitato a comprendere

messaggi in cifra. Senza contare che i Bartolini hanno assunto il nome di Bartolini Salimbeni perché imparentati con l'antico casato senese. Casato a cui Antonio di Checco Rosso, tramite spregiudicate alleanze matrimoniali, sottrae terre, castelli e palazzi, compreso l'edificio oggi conosciuto come sede centrale del Monte dei Paschi. Dunque, il condottiero doveva essere noto anche ai committenti di ultima scoperta.

Antonio di Checco Rosso ha avuto a Siena un potere eccezionale per anni e anni, fino al 1456, quando è stato esiliato come capo di una congiura antifiorentina. A quella data Cosimo il Vecchio era riuscito a costruirsi solidi riferimenti presso molti Senesi, soprattutto il banchiere Giovanni Bichi, un rivale del Petrucci. Lo stemma sulla facciata del palazzo Bichi, ora sede della Pinacoteca Nazionale, non è in effetti dei Bichi, ma di altri banchieri, i Tegliacci, a lungo esuli a Firenze, dove si erano imparentati ai Medici. Negli anni Cinquanta del secolo i Tegliacci rientrano a Siena, senz'altro con l'appoggio di Cosimo, interessato a crearsi un'area di consenso in una città che gli era sì ostile, ma che conosceva assai bene. In fondo, Cosimo era genero di una senesissima Pannocchieschi. Lo stemma Tegliacci sull'edificio, un fastoso monumento tardogotico, testimonia trame che si riesce a intravedere sul piano politico, ma che andrebbero indagate anche per quanto attiene al mondo finanziario quattrocentesco. Per concludere, alla congiura del 1456, di cui rimane vittima Antonio Petrucci, l'ambizioso capitano che in "gioventù diè opera nelle lettere, et maxime in poesia, di poi deliberò darsi all'arte del soldo", è stata collegata la *Giuditta* di Donatello per ragioni storiche attendibili e che non sembra debbano essere definitivamente accantonate per via di una committenza discussa tra Cosimo il Vecchio e il figlio Piero il Gottoso, naturale prosecutore delle scelte paterne (A. NATALI, *Exemplum salutis publicae*, in *Donatello e il restauro della Giuditta*, Firenze, Centro Di, 1988, pp. 1832; CAGLIOTTI, *Donatello* cit.). I singoli documenti infatti possono essere illuminanti e apportare precisazioni essenziali, senza rendere per questo necessaria la revisione radicale di un passato ricostruito con rigore. Ovvio che si tratta di congetture. Ma, se non altro, servono per riportare alla luce antiche vicende. Rimane comunque un merito la restituzione di un protagonista, Antonio Petrucci, che non è *trouwaille* erudita, ma personalità quanto mai esemplare di una cultura e un mondo complessi, tassello indispensabile per com-

prendere il Quattrocento senese, al di là di tanta facile letteratura su una città, Siena, che solo una tediosa retorica tardoromantica può aver ritenuto estranea alle novità quattrocentesche. Ed è necessario il tentativo di confrontare situazioni senesi e fiorentine, pur con tutti i rischi che comporta la sterminata letteratura su queste due città, che vanno d'altronde per lo più lette in parallelo perché gli scambi erano di molteplice natura, continui, intensi.

Infine, nel pavimento del Duomo di Siena torna il tema di Giuditta in un contesto, gli

anni '70, per tanti versi legato agli eventi del 1456. È il riquadro della città di Betulia (v. NATALI, *Exemplum* cit.), una scena dove si vede una puntuale citazione della *Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello, particolare rivelatore di come questi fatti da una generazione all'altra costituissero un *continuum* nella memoria collettiva. È il riquadro per il quale è stata realizzata un'inconsueta cornice a naspi. Il naspo serviva a tessere, tessere congiure, l'attività che ogni notabile di allora ha praticato con maggior fervore.



Una scena della battaglia di S. Romano nel celebre dipinto di Paolo Uccello agli Uffizi di Firenze

Alcune questioni testuali e interpretative nelle *Rime* di Cecco Angiolieri

di MENOTTI STANGHELLINI

Sonetto LXXXIII

Non si disperin quelli de lo 'nferno
po' che n'è uscito un che v'era chiavato,
el quale è Cecco, ch'è così chiamato,
che vi credea istare in sempiterno.

Ma in tal guisa è rivolto il quaderno
che sempre viverò grolificato,
po' che messer Angiolieri è scoiato,
che m'affriggea e di state e di verno.

Muovi, nuovo sonetto, e vanne a Cecco,
a quel che giù dimora a la Badia:
digi che Fortarrigo è mezzo secco,

che non si dia nulla maninconia;
ma di tal cibo imbecchi lo suo becco
ch'e' viverà più ch'Enoch ed Elia.

È il sonetto delle *Rime* di Cecco Angiolieri che nell'edizione del Lanza (Roma, 1990), da me seguita in tutto questo studio, ha il numero LXXXIII.

Una breve premessa di carattere biografico è necessaria: Cecco, quasi coetaneo di Dante, nasce a Siena intorno al 1260 da Lisa de' Salimbeni e da Angioliero Angiolieri (nei documenti compaiono anche le varianti "Angiulieri" e "Angelieri"), figlio di Angioliero Solafica, banchiere del papa. La sua è una famiglia guelfa, nobile e molto ricca. Il soprannome osceno di Solafica del nonno Angioliero, che un filologo dell'Ottocento come il D'Ancona ometteva in quanto "nome proibito" ("La Nuova Antologia", XXV 1874, p. 6) e che un filologo contemporaneo, il Marti, ha cercato di correggere pronunciandolo "Solàfica", come se derivasse da "Seràfica", la dice lunga:

Con un nonno mandrillo, un padre che, bacchettone a parole, a ottant'anni ancora "razza com'un toro" (LIX), il poeta non poteva esimersi dal continuare le illustri tradizioni familiari.

Così scrive emblematicamente Antonio Lanza nell'introduzione del suo commento al-

le *Rime* dell'Angiolieri (*op. cit.*, p. XLIV). Il guaio è che Cecco, oltre alla passione per la donna ha anche quella per la taverna e per il dado, e con il mensile modesto che il padre gli passa, fa la fame. Qualche buona ragione l'avaro Angioliero ce la deve pur avere, ma che il nostro poeta non sia uno stinco di santo lo vediamo soprattutto dall'atteggiamento di Lisa, e le madri di solito sono più indulgenti verso le colpe dei figli: incontrandolo per strada risponde al saluto di Cecco con la frase "... che sie fenduto" (LXII, 14).

Veniamo al sonetto. Il contenuto delle due quartine è chiaro: finalmente "messer Angiolieri è scoiato", ha tirato le cuoia. La gioia del poeta è irrefrenabile. Sono finite le pene continue, dovute all'avarizia di un padre ricco che teneva il figlio a stecchetto. Come è noto, la gioia è destinata a durare poco. Cecco in breve dissiperà tutto, al punto che quando muore, nel 1312, i suoi figli saranno costretti a rinunciare a un'eredità gravata da ipoteche.

Ma torniamo alla poesia. Le cose si fanno più difficili nelle due terzine, quando Cecco invita il sonetto a informare Cecco Piccolomini che suo padre Fortarrigo è "mezzo secco"; non si rattristi troppo perché non è ancora morto, ma gioisca per la certezza della sua prossima scomparsa perché dopo "vivrà più di Enoch ed Elia, i due profeti che si credeva vivevessero immortali nel Paradiso Terrestre" (A. Lanza). E così spiega la maggior parte dei commentatori. La pensava diversamente Gianfranco Contini (*Poeti del Duecento*, Milano-Napoli 1960), per il quale la "e" dell'ultimo verso si riferirebbe a Fortarrigo. Scrive Antonio Lanza (*op. cit.*, p. 166):

Assurdamente il Contini ritiene che "e'" non sia Cecco, ma suo padre Fortarrigo. "Tutto il movimento consolatorio - egli scrive - s'arresta bruscamente sulla previsione che Fortarrigo, invece, vivrà più di Enoch ed Elia". Ma se il poeta specifica che "Fortarrigo è mezzo secco"!

Continuando sulla falsariga avviata dal

Contini, quella di Cecco sarebbe una sghignazzata finale, una presa in giro vendicativa: anche se tuo padre è più di là che di qua, non ti rattristare, ma stai sicuro che “viverà più ch’Enoch ed Elia”. Per me una spiegazione ancora più aderente al testo potrebbe essere questa: “Digli che suo padre è mezzo morto e che per questo non si rattristi troppo, ma invece di beccarsi l’eredità ora si becchi la certezza che Fortarrigo vivrà più a lungo...”. Insomma l’ultima terzina sarebbe piena di ironia sferzante e di sarcasmo vendicativo, testimonierebbe l’ostilità che anima l’Angiolieri contro il Piccolomini da quando l’amicizia fra i due, cementata dall’odio verso i padri avari e dalla scapestrataggine (il Piccolomini aveva subito anche una condanna per assassinio), è venuta meno forse per un fatto narrato dal Boccaccio (*Dec. IX*, 4): l’Angiolieri, non tollerando più di essere tenuto a stecchetto, si fa dare dal padre la “provesione” di sei mesi e parte verso la Marca di Ancona, dove spera di “migliorare la sua condizione” mettendosi al servizio di un cardinale molto generoso. Il Piccolomini, che lo ha convinto a portarlo con sé, a Buonconvento perde al gioco quel poco che ha e anche i soldi sottratti all’amico addormentato. Non contento, facendosi passare per vittima, con l’aiuto di alcuni contadini prende all’Angiolieri perfino il cavallo e i vestiti.

La beffa malvagia dovette riuscire tanto intollerabile, che Cecco - ce lo dice il Boccaccio nella chiusa del racconto - decise di vendicarsi a luogo e tempo opportuni. Forse proprio per questo l’amicizia fraterna di una volta si è convertita in odio, e nel sonetto Cecco esulta sì per la morte del padre, ma soprattutto gioisce al pensiero che l’altro Cecco si roderà d’invidia e sarà tormentato dall’auspicio che Fortarrigo, pur ridotto male, vivrà ancora a lungo. Vista sotto questa luce la composizione acquista un aspetto molto diverso: non è rivolta a un amico fraterno, a un’anima gemella a cui si augura una sorte uguale alla propria, ma a un nemico contro il quale fare vendetta. A riprova di ciò avverto un tono sprezzante e ostile in “a quel che giù dimora a la Badia” e soprattutto in “ma di tal cibo imbecchi lo suo becco”: il Piccolomini è raffigurato come un beccamorti, un corvo, vanamente speranzoso di scarnire il corpo riseccchito del padre, fuori metafora di arraffare l’eredità.

Interessante per affinità tematica e per l’appoggio indiretto che offre a questa interpretazione avanzata dal Contini e ribadita da me, è il sonetto CII. Sul contenuto di quest’ul-

timo scrive il Lanza (*op. cit.*, p. 203, n. 1):

La situazione di Cecco è mutata: la ruota della fortuna sembra essersi girata dalla sua parte; e, divenuto ricco, volta le spalle alla misera comitiva d’un tempo, che vive d’espediti ed è invidiosa della sua nuova condizione economica.

Un’ultima cosa, di importanza non secondaria. Nel codice al v. 11 si legge “frate arigho”, che Alessandro D’Ancona nel suo studio intitolato *Cocco Angiolieri da Siena, poeta umorista del secolo XIII*, molto importante perché fino allora il poeta senese era un illustre sconosciuto o quasi, propose di emendare scrivendo a piè di pagina, stringatamente, lui che si era tanto dilungato sul nome inominabile di Angioliero:

Così il Codice; ma deve evidentemente dire “Fortarrigo”.

Il codice sarà il Chigiano L VIII 305, uno dei più importanti. Dal 1874 a oggi altri codici delle *Rime* sono stati scoperti e studiati, ma tutti gli editori hanno accettato la congettura del D’Ancona, compreso il Contini, che pure annotava (*op. cit.*, p. 381):

Il nome del Piccolomini padre nel codice è “frate arigho”, e la correzione è del D’Ancona; ma non va forse dimenticato che Cecco chiama una volta il padre... “frat’Angioliere”, come frate godente, e che anche Fortarrigo fu mantellato.

È indubitabile che in virtù della correzione il personaggio storico risulta più facilmente e direttamente inquadrabile e che appare suggestivo il contrasto fra un nome altisonante come Fortarrigo e il fatto che chi lo porta è ridotto al lunicino. Non vedo però il motivo per cambiare la lezione del manoscritto, tanto più che si tratta di *lectio difficilior*: lasciando al suo posto “frate arigho”, con la grafia “frat’Arrigo”, si fa più manifesto il parallelismo fra i due personaggi di Angioliero e di Fortarrigo. Si tenga infatti presente, come già annotava il Contini, che tutti e due avevano preso gli ordini minori, Angioliero fra i Cavalieri di S. Maria, detti comunemente “frati gaudenti”, Fortarrigo fra gli Umiliati. Forse, dopo aver tanto praticato l’usura, cercavano di mettersi l’animo in pace. Cecco, che crede solo nella beatitudine e nella gloria eterna della ricchezza (cfr. v. 6: “che sempre viverò grolificato”), non ha il minimo dubbio che “frat’Angioliere” (XXX, 11) sia solo un ipocrita che “non credette mai di sopra al tetto” (LIX, 11), e

non c'è motivo di dubitare che non pensi altrettanto nei riguardi di "frat'Arrigo": qui non perde l'accasione di farsi gioco anche di lui e della sua fede tutta esteriorità e basta. La mia andrà considerata una semplice illusione, ma penso che al v. 7 Cecco, se la metrica glielo avesse consentito, avrebbe scritto non "messer Angiolieri" bensì "frat'Angiolieri", come abbiamo visto che fa altrove. E che non avesse tutti i torti a non perdere occasione per lanciare frecciate contro i frati gaudenti ce lo testimonia addirittura un frate, Fra Salimbene da Parma, che nella sua *Cronaca* fa di loro questo ritratto:

... alieni da opere di pietà, rapaci, godereci e invadenti, avari e inutili.

Semmai, a proposito di "messer Angiolieri", a me risulta sospetta la grafia "messer": a Siena si usava prevalentemente "missere" al posto di "messere", e questo fino al '500 e oltre.

Lo stesso Cecco altrove scrive "Missere" (XVIII, 6) e "misser" (CX, 7). Sulla questione, che dovrebbe essere affrontata da un prossimo editore delle *Rime*, si veda quanto scrive il Lanza (*op. cit.*, p. LXIV).

Sonetto XXI

"Or vu' pur esser con cotest' errore
Or vi sta' sempre, che sie benedetto!
ch'i' ti 'mprometto - che 'l buon dì m'ha' dato".

È la terzina finale del sonetto. Le parole fra virgolette sono pronunciate da Becchina, arrabbiata per le espressioni non troppo lusinghiere che Cecco le ha rivolto e per le pressanti richieste amorose dell'uomo, che pretenderebbe "la primizia" senza sposarla, vivendo nell'illusione di essere amato da lei alla follia.

Alcuni editori, anche di recente, hanno ritenuto che le parole di Becchina si interrompano con "mprometto". Sarebbe Cecco a pronunciare la frase "che 'l buon dì m'ha dato". Il Lanza, seguendo il Marti che attribuisce alla donna tutto il verso, annota:

... Il Marti però intende: "poiché ti assicuro che mi hai dato il buon giorno" (cioè, non mi vedrai più); ma è certamente preferibile l'interpretazione dello Steiner: "mi hai dato cioè ragione di godermi oggi, pensando a' tuoi vani discorsi". Il Vitale e il Cavalli riferiscono invece le parole "che 'l buon dì m'ha' dato" a

Cocco, che, finalmente disilluso, terminerebbe la frase di Becchina: "che mi hai dato addio"; ma è interpretazione meno convincente.

Se i commentatori avessero capito l'espressione toscana "dare il buongiorno", avrebbero avuto meno dubbi sull'attribuzione della frase, per la quale una certa sicurezza si può ricavare anche dalla struttura del sonetto: tanti versi a Cecco, altrettanti a Becchina. La donna, scaltra, arrabbiata o fingendo di esserlo, sbotta: "Mi hai proprio dato un bel buongiorno dicendo che in me più della carne pesano l'astuzia e il calcolo perché non intendo cedere alle tue richieste pressanti, pur innamorata cotta di te, come affermi che sarei. Se su questo proprio vuoi continuare a illuderti per sempre, fallo pure, ma vai al diavolo! Non c'è che dire: stamani mi hai dato proprio un bel buongiorno, *mi hai proprio trattata bene*". Curiosa la nota della Castagnola a proposito di "dare 'l buon di": "è espressione idiomatica". Avrebbe potuto facilmente trovarne il significato sul "Devoto-Oli", con buona grazia dei lettori.

Sonetto XXXIII

La mia donna m'ha mandato un messo
ch'i' non lasci per nulla ch'i' non vada
a lei per la più diritta strada
che io posso, conservando me stesso;

e dice che li batte el cuor sì spesso
che, 'nanzi che questo giorno ne vada,
morrà, di me così forte l'aggrada,
e non di dì, per veder s'i' son esso!

Ecco novelle che mi son recate!
E vedete, signor', s'i' 'l posso fare,
ché son di lungi a lei ben tre giornate.

Caval non ho; a piè non posso andare
quattro miglia per dì: l'abbo, pensate!
Signor', vedete s'i' la posso aitare.

Un messaggio di Becchina esorta Cecco a raggiungerla quanto prima se non vuole che lei muoia di lì a poco. Il poeta ne informa i signori che ora finalmente ha la donna in pugno, ma che, lontano da lei "ben tre giornate", non dispone di un cavallo e non può fare a piedi un percorso così lungo. I "signor" cui Cecco si rivolge molto probabilmente sono gli stessi "be' signori" del sonetto CII, 5, compagni di gioco e di bagordi.

Il verso 8 è oscuro e problematico. Riporto la nota riassuntiva di Antonio Lanza al riguardo (*op. cit.*, p. 68):

e mi raccomanda che io vada da lei di giorno (in modo che la cosa non si risappia). Accogliamo senz'altro la spiegazione del Massèra, con la quale è possibile non intervenire con inutili emendamenti sull'Escorialense, unico testimone del sonetto. Il Marti, invece, seguito dal Vitale e dal Cavalli, corregge "e non del dì", ed intende: "della luce del giorno, della vita, cioè, alla quale ella tiene meno che a Cecco". Lo Steiner, poi, propone di leggere "e non disdir", "e non devo rifiutarmi". Ma, ribadiamo, è proprio la lezione del codice quella che dà il senso migliore.

Per me tutte le tre interpretazioni sono da respingere: quella del Massèra, con "vada" del v. 2 troppo lontano da "e non di dì", cui sarebbe legato, e con lo strano "in modo che la cosa non si risappia", quella del Marti poco convincente ("è tanto attaccata a me e non alla vita, per vedere se io sono sempre quello di una volta, sempre innamorato di lei"), e anche quella dello Steiner, che seppure più accettabile lascia qualche dubbio e necessita di due lettere da integrare ("e dice che non devo rifiutarmi, per vedere se sono sempre quello di una volta...").

Propongo di leggere così:
e non di di<r> per veder s'i' son esso.

Basta cambiare "dì" in "dir" con l'aggiunta di una *r* (ma se si volesse rispettare il manoscritto, al limite, come si dice oggi, o al massimo, come si diceva un tempo, si potrebbe scrivere "di", con l'apocope, evitando così anche un'assonanza poco piacevole), togliere la virgola e il punto esclamativo. Questa sarebbe la mia interpretazione letterale dei vv. 5-8:

e dice che le batte il cuore tanto forte, che morrà prima della fine di questo giorno, tanto grande è la sua passione per me, e (dice) di non dire (questo) per vedere se io sono sempre quello di una volta.

Becchina, insomma, assicura di non scherzare, di non fingere, solo per mettere alla prova l'amore di Cecco, dicendo che lei morirà di lì a poco. Così tutto risulta più chiaro e concatenato. Hanno tratto in inganno gli interpreti il cambiamento di costrutto in dipendenza dal "dice" del v. 5 e soprattutto, al v. 8, l'anticipazione del "non". Quest'ultima particolarità linguistica è presente anche altrove nelle *Rime*; si prenda la parte finale del sonetto LXIII:

E tutto mel fa far la Povertate!
Quand'èi denar', non me solea venire,
poi ch'avea en borsa la gran degnitate,

ciò è 'l fiorin, che fammi risbaldire
ed a mia donna mi tol la viltate,
quando non dice che me vuol servire.

Cocco sostiene che la povertà è la causa per cui l'amata lo respinge. Il fiorino, il denaro, "mi libera dalla viltà della mia condizione, quando addirittura ella stessa non arriva a dirmi di voler essere la mia fedele amante" (Lanza). Questa spiegazione, dovuta al Massèra, è stata accolta dal Vitale, dal Cavalli e da altri commentatori fra cui il Lanza, che ho citato e che respinge con fermezza la spiegazione del Marti "quand'ella si rifiuta di servirmi". Per me il Marti ha pienamente ragione. La spiegazione letterale del verso, che ora trova conferma nella mia nuova lettura di XXXIII, 8, è questa:

*quando ella dice che non mi vuol servire,
soddisfare sessualmente.*

Un altro esempio si ha in XVII, 14:

Ma i' vorrei ched ella mel credesse;
ché tante maitinate e tanti svegli,
come li fo, non credo che perdesse.

Nella prima parte del sonetto Cecco afferma deciso che in cambio della morte dell'amante non accetterebbe le ricchezze più ingenti, ma addirittura per il carico d'oro di mille cammelli nemmeno sopporterebbe che a lei venissero staccati solo due o tre capelli.

Termina nella seconda terzina dicendo: "Vorrei soltanto che lei credesse in quanto dico, che dico sul serio, perché se non l'amassi tanto, sono convinto che non butterei al vento tutte le canzoni d'amore che intono all'alba sotto le sue finestre".

Ma di esempi simili se ne potrebbero indicare altri.

Sonetto LI

Mit' e Turella ne farà gran risa,
Nell'e Pogges' e tutti que' del cosco,
accetto que' che fuor nati di Pisa.

È la terzina finale del sonetto.

Riassumo brevemente quanto precede: a Becchina, che gli ha augurato la morte, Cecco ribatte che non gli importa niente di morire; è

infastidito e addolorato soprattutto dall'allegría che questo evento scatenerà nel padre di lei, ignobile raschiatore di pelli bovine ("Benci, che pela le coia"). L'odio di tutti quanti sputano contro di lui lo spingerà a invocare Cristo affinché lo faccia morire.

Tranne Mita, che forse è da identificare nella moglie di Meo Tolomei, un altro poeta senese, degli altri personaggi menzionati nella terzina non sappiamo niente. Scrive il Marti in nota al sonetto (*Poeti giocosi del tempo di Dante*, Milano 1956):

Impossibile recar luce a questa terzina per mancanza di notizie.

Tutti gli altri commentatori dicono pressappoco la stessa cosa e accolgono quanto il Vitale scrive a proposito dell'ultimo verso (*Rimatori comico-realisticci del Due e Trecento*, Torino 1956):

... ad eccezione di quelli che sono nati a Pisa, quindi non mi conoscono: ossia proprio tutti desiderano la mia morte.

Il senso, se "tutti que' del cosco" vuol dire, come sembra, "tutti quelli di casa", dovrebbe essere questo:

Della mia morte tutti quelli di casa, parenti e conoscenti, rideranno, eccetto quelli nati a Pisa.

Quello che non si capisce, e che i commentatori non tentano affatto di spiegare, è perché Cecco menziona proprio i pisani e non gli abitanti di altre città. Non sarebbe molto logico spiegarlo solo con esigenze di rima. Azzardo questa mia interpretazione:

... eccetto quelli di Pisa, che non mi conoscono perché esclusi dal frequentare la casa.

Forse al tempo di Cecco il proverbio toscano "Meglio un morto in casa che un pisano all'uscio" era già diffuso a Siena e altrove.

Sonetto LIX

Non potrebb'esser, per quanto Dio fece,
che babbo spesso non mangi de l'oro,
ch'e' vive fresco e razza com'un toro:
e ha degli anni ottanta, o 'n quella vece;

over ch'egli appiccat'ha con la pece
l'anima sua, che dice: "Dàll'agoro
ch'i' faccia fuor del su' corpo dimoro,
e questi, di che partir non mi lece!".

Però ch'i' credo ch'egli è maladetto;
e questo sì vi giuro sanza frodo:
ch'e' non credette mai di sop'r al tetto.

E la mia donna, secondo ch'i' odo,
in ora in ora sta sul trabocchetto.
Or così vanno le cose al mi' modo!

Ancora i commentatori non si sono messi d'accordo sul significato della terzina che fa da chiusa al sonetto e che è stata interpretata in modi diversi a seconda del significato attribuibile all'espressione "sta sul trabocchetto", spiegata dalla maggior parte di loro, dall'ultimo Ottocento fino ai giorni nostri, con "esco-gita continuamente espediti per spillarmi i quattrini"; il trabocchetto sarebbe "lo strumento di legno sul quale a Siena persone senza scrupoli usavano ribattere le monete d'oro per aumentarne la superficie e ritagliarne il di più, ricavandone illecitamente dei frammenti d'oro" (A. Lanza, *op. cit.*, p. 121, n. 7). Franca Ageno invece intendeva ("Lingua nostra", XXVII, 1966, p. 30) "sta in bilico fra la vita e la morte", vedendo nel "trabocchetto" il congegno che permette alla bilancia di alzarsi o abbassarsi. Anche il Lanza nel suo commento si è detto d'accordo con l'Ageno sul significato della parola in questione, ma ha dato del passo una spiegazione diversa:

è sempre in bilico, indecisa (se concedersi o no a me)

sostenendo contro l'Ageno che

il motivo di Becchina gravemente ammalata è del tutto estraneo alla poesia angolieresa, né rappresenta una parodia della "Vita nuova".

Sono convinto che il sonetto abbia una sua logica interna; basterà leggerlo attentamente perché il significato che il poeta intende attribuire a questa espressione venga fuori da sé.

Riassumo quanto sostiene Cecco: se mio padre a circa ottant'anni è vivo e vegeto e fotte come un toro, o ingurgita l'oro potabile o ha appiccicato con la pece l'anima al suo corpo di ateo. E pensare che la mia amata, dalle notizie che mi arrivano, sempre più "sta sul trabocchetto". Per il momento così vanno le cose, proprio l'opposto di come desidero io!

Cecco contrappone Angoliero, il babbo, vecchio ma ancora vigoroso, alla sua "donna", che invece "sta sul trabocchetto". Tutto gli va al contrario di come desidererebbe: vorrebbe che il babbo morisse, e lui invece vive sano e vegeto; vorrebbe che la sua "donna" vivesse, e lei invece "sta sul trabocchetto", sta in bilico tra la vita e la morte. L'Ageno aveva visto giu-

sto. Spiegare “escogita continuamente espedienti per spillarmi i quattrini” (ma perché Cecco dovrebbe esserne informato da altri? Se Becchina volesse i soldi, glieli chiederebbe direttamente), oppure “è sempre in bilico, indecisa (se concedersi o no a me)” non aiuta a penetrare nella struttura logica del componimento.

A mio parere la situazione è la stessa del sonetto XXXIII: Cecco è lontano e Becchina tramite messaggi lo informa delle sue sempre più precarie condizioni di salute, dovute alla passione d'amore insoddisfatta. Il Lanza, come abbiamo visto, sostiene che

il motivo di Becchina gravemente ammalata è del tutto estraneo alla poetica angiolierasca, né rappresenta una parodia della “Vita nuova”.

Senza dubbio siamo molto lontani dall'atmosfera rarefatta della *Vita nova*. Becchina è mossa da esigenze terrene facilmente intuibili. Cecco è lontano, e lei, avendo bisogno di soldi, cerca di fare in modo che l'amante torni quanto prima. Perciò finge, nonostante che affermi di no (XXXIII, 8), una malattia grave causata dalla passione insoddisfatta che prova verso di lui. Cecco la beve o finge di berla per spillare soldi ai signori a cui si rivolge per un aiuto e per poter finalmente soddisfare i suoi desideri. In base a questa spiegazione, che non è poi troppo fantasiosa, molti particolari sembrano combaciare. Dell'intento parodistico, se c'è, ne discutano altri.

Sonetto LXVII

Sed i' fossi costretto di pigliare
tra d'essere 'n inferno o 'nnamorato,
sed i' non mi pugnasse a consigliare,
unque Dio non perdoni 'l mi' peccato;

perch'i' non posso creder né pensare
che sia neun dolor addolorato
maggio, ch'i' ho sofferto per amare
quella che m'ha d'Amor sì spaurato.

Ma s'io prendessi di rinnamorarmi,
in questo modo mi v'accordarei:
ch'Amor dovesse 'n prima assicurarmi

di quella che m'ha mort'anni fa sei,
che non dovesse su' pregio tornarmi;
se non, lo 'nfern' a gran boce cherrei.

Molto diffoltosi risultano i vv. 3-4 e 9-14. Veniamo ai primi. Il Cavalli (Milano 1959, p.

70, n. 4), seguito dal Lanza, spiega:

se non rimanessi a lungo indeciso, Iddio non mi perdoni mai questo peccato, cioè una decisione affrettata.

Non capisco perché una decisione affrettata debba costituire peccato. Per me Cecco, siccome ha provato i dolori terribili causati da Amore, non ha esitazione e sceglie l'inferno (qui è il peccato) dove spera di soffrire meno.

Più difficili risultano le due terzine, soprattutto per le questioni testuali del v. 13, dove la parola “pregio” viene spiegata dalla maggior parte dei commentatori con “belle grazie”, “doti femminili”; “tornarmi” è interpretato variamente con “tornare a innamorarmi”, “trasformare”, “restituirmi”. Il Lanza (*op. cit.*, p. 135, n. 7) spiega:

che Amore dovrebbe... per prima cosa garantirmi circa Becchina, colei che sei anni fa mi fece morire di dolore, e cioè che io non dovesse tornare ad innamorarmi proprio delle sue belle grazie... (lett. “che non dovesse tornarmi l'apprezzamento di lei”).

La Castagnola (*op. cit.*, p. 168, n. 13) annota:

che non dovesse restituirmi le doti dell'amata, altrimenti tornerei ad innamorarmi di quella che tanto mi ha fatto soffrire.

Queste interpretazioni mi sembrano troppo arzigogolate e in contrasto con quanto Cecco afferma al v. 9: “Ma s'io prendessi di rinnamorarmi”. Se decidesse di farlo, vorrebbe innamorarsi, ma non di un amore morbosso, eccessivo (in LXVIII, 12 si legge: “ché troppo amare fa gli òmini stolti”).

Interessante è un finale di nota nel commento del Lanza al sonetto:

L'amico Tanturli... concorda con me che “dovesse” del v. 13 potrebbe essere una prima persona, e spiega: ‘non mi toccasse di trasformarmi in suo trofeo’ (cfr. Battaglia, “pregio”, s. v. 2). Legittima sarebbe, infine, l'integrazione di una “n”, con la conseguente spiegazione “dovessi ritornare nell'apprezzamento che avevo per lei...”.

L'integrazione di cui parla il Lanza sarebbe la *n* davanti a “su” (“*n* su' pregio”), ma sono convinto che sulla traccia del Tanturli si possa sistemare il testo senza ricorrere a spiegazioni un po' lambiccate o alla parola “pregio” col significato di “trofeo”, che per Cecco, e forse anche per altri poeti della sua cerchia, sarebbe un *hàpax*. Per me basta aggiungere una *n* a “pregio” e ottenere “pregion”, che nelle *Rime* ricorre due volte, la prima col valore di

“prigionero” (XLVIII, 14: “com’ a prejon sentenziato ‘l fuggire”), la seconda con quello di “prigione” (CI, 3: “e vivo matto com’ uom ch’è ‘n pregione”). È molto probabile che il copista del codice Chigiano, testimone unico del sonetto, abbia omesso di trascrivere la *n* di “prejon”. Il senso non cambierebbe di parecchio, ma il testo riceverebbe nuova luce e immediatezza da questa semplice aggiunta.

Ricapitolando, interpreterei così tutto il sonetto: “Se fossi costretto a scegliere fra l’inferno e l’innamorarmi e se non esitassi a decidere, ma optassi subito per l’inferno, sarebbe giusto che Dio non perdonasse mai il mio peccato, dovuto al fatto che per me non esiste nessun dolore più terribile di quello da me patito amando colei che mi ha reso tanto pauroso d’Amore. Ma se decidessi di rinnamorarmi, acconsentirei solo a patto che Amore prima di tutto mi garantisse nei confronti di quella che sei anni fa mi ha quasi ucciso, affinché non dovesse ridiventare suo prigioniero. Altrimenti sceglierrei a gran voce l’inferno”.

Sonetto LXXVII

Sed i’ credesse vivar un dì solo
più di colui che mi fa vivar tristo,
assa’ di volte ringraziere’ Cristo:
ma i’ credo che fie pur com’i’ volo.

Ché potrebb’anzi di Genova ‘l molo
cader, ch’un becco vi desse de bisto:
chéd e’ l’ha sì borrato ‘l malacquisto,
che già non li entrare’ freddo per polo.

Que’ di cu’ dico si è ‘l padre meo,
c’ha di noiarmi maggior allegrezza
che non ha l’occhio che ‘n ciel vede Deo.

Vedete ben s’i’ debbi’ aver empiezza!
vedendolo l’altrier, mastro Taddeo
disse: “E’ non morrà che di vecchiezza”.

Le spiegazioni che sino date finora dei vv. 5-6, ostacolano a mio parere una comprensione migliore del sonetto. I critici hanno discusso soprattutto sul significato preciso dell’espressione “dare de bisto”: per l’argomento, un po’ lungo e complicato, rimando a quanto scrive il Lanza (*op. cit.*, p. 154, n. 5), secondo il quale “il misterioso *dar di bisto* non è che un *dar di pesto*”. Sono convinto che qualche linguista in gamba troverà una soluzione anche a questo. Ma il punto non è solo qui, bensì nella spiegazione letterale dei due versi.

Senza stare a riferire le note di tutti i commentatori, ho visto che questi in generale sono molto prudenti, limitandosi a chiosare qualche parola o qualche espressione del passo. La sola Castagnola (*op. cit.*, p. 176, n. 5-6) spiega coraggiosamente tutto quanto così:

prima che io sopravviva a mio padre po-trebbe crollare il molo di Genova per le corna-te di un caprone.

Questa per me è una spiegazione d’im-bracciatura. Forse potrebbe andare bene se al v. 6 si leggesse “s’un” al posto di “ch’un”.

Riuscirà utile la versione in prosa, letterale il più possibile, del sonetto: “Ringrazierei moltissimo Cristo se potessi sperare di vivere un giorno solo più di mio padre, che mi fa fare la vita da miserabile, ma credo che questo sia impossibile, come è impossibile che io voli. Perché potrebbe franare il molo di Genova *prima che un becco, un caprone, lo prendesse a cornate*. Giacché la ricchezza male acquista ha imbottito lui, mio padre, a tal punto che il freddo, il gelo della morte, non potrebbe entrargli attraverso i due poli, la bocca e l’ano...”. (Al v. 8 leggo con il Vitale *entrare’* al posto di *entrerà* del Marti). Il resto non è difficile ma il punto dolente è in quel “prima che un caprone lo prendesse a cornate”. A filo di logica la saldezza del molo di Genova do-vrebbe essere messa a confronto con la salute inossidabile dell’immortale Angioliero, cui il famoso medico fiorentino Taddeo Alderotti, come si sa dalla parte finale del sonetto, trovandolo sano come un pesce, ha pronosticato che morirà di vecchiaia.

Il solo che poco meno di cent’anni fa dette del passo un’interpretazione contro corrente fu Vittorio Rossi che, recensendo nel “Giornale storico della letteratura italiana” (X-LIX, 1907, p. 392) l’edizione delle *Rime* curata dal Massèra, spiegava:

cadrebbe il molo di Genova prima che il prete - bisto - desse di becco all’Angiolieri, vi ponesse le mani per portarlo al camposanto.

Il Rossi interpretava “*bisto* come *prete*, dal- l’antico gergale *bistolfo*” (Castagnola). Giustamente il Lanza rileva che “nel testo si dice *dar di bisto* e non *dar di becco*”.

Qui per me non c’entrano i caproni e neanche i preti, ma i corvi. La soluzione ce l’offre Cecco stesso nei due versi finali del sonetto LXXXIII, di cui abbiamo già parlato: lì il becco era quello di Cecco Piccolomini, raffigurato come un corvo, un beccamorti, che non vede l’ora di scarnire il cadavere del pa-

dre, di arraffarne l'eredità. Qui il becco sarà quello di Cecco stesso (alle spalle del quale sarà bene cercare di distinguere anche quello non meno forte dell'insaziabile Becchina, donna dal nome poco beatifico e benaugurante) speranzoso di condurre una vita meno "trista" dopo la morte di Angioliero.

Facciamo la prova del nove: "Perché potrebbe franare il molo di Genova, prima che un corvo, un beccamorti, *desse di bisto* al cadavere di mio padre". Non c'è da dubitare della diagnosi di "mastro Taddeo", fondatore a Bologna della scuola di medicina: Angioliero è sano come un pesce, avrà vita molto lunga e morirà solo di vecchiaia. Cecco, rattristato, si sfoga tirando fuori uno dei suoi soliti *adymata*: "è più probabile che avvenga prima il crollo del molo di Genova che la morte di mio padre".

Ora le cose sembrano tornare un po' meglio e forse, senza voler togliere il lavoro al linguista di prima, la parola *bisto*, osservata da questa angolazione, potrebbe far pensare a "bisturi": chi ha provato sulla mano la beccata di un corvo o di un pappagallo, ne sa qualcosa.

Sonetto LXXIX

I' ho un padre sì compressionato
che, s'e' gollasse pur pezze bagnate,
si l'avrebb'anz'ismaltit' e gittate
ch'un altro bella carne di castrato.

Ed i' era sì sciocch' e sì lavato
che, s'i' l'vedea mangiar pur du' derrate
di fichi, sì credea in veritate
il dì medesmo red'esser chiamato.

Tutto son fuori di quell'oppinione,
e ho questa credenza fermamente:
che 'guf'ebber da lu' la complessione.

Vedete ben s'i' debb'esser dolente!
Lasciamo star ch'e' non ha 'n sé ragione,
ma ch'èe vedersi 'n cas' un fra godente!

Problematici sono i vv. 13-14, quelli che chiudono il sonetto. La maggior parte degli editori legge:

Lasciamo star che non ha 'n sé ragione,
ma' che vedersi 'n cas' un fra godente?

intendendo:

Ammettiamo che non vi sia ragione obiettiva ("non ha 'n sé ragione") per esser tristi, eccetto che ("ma' che") di vedersi in casa uno dell'ordine dei frati di Maria! ("fra godente").

È la spiegazione del Vitale, citata dal Lanza (*op. cit.*, p. 158, n. 9). Quest'ultimo, trovandola "macchinosa e poco convincente", segue la lettura del Contini:

Lasciamo star ch'e' non ha 'n sé ragione:
ma ch'èe vedersi 'n cas'un fra godente?

Il Lanza, però, come si vede dalla trascrizione iniziale del sonetto, mette la virgola al posto dei due punti dopo "ragione", il punto esclamativo al posto di quello interrogativo dopo "godente", e spiega:

*ora, a parte il fatto che egli non ha un bri-
ciolo di ragione (a comportarsi così con me),
pensate che bella cosa sia il dover convivere
con un frate gaudente!*

La Castagnola accoglie la lettura del Contini, ma a mio parere in contrasto con quella spiega (*op. cit.*, p. 178, n. 13-14):

*e lasciamo stare che non ci sia ragione va-
lida per esser tristi, più di quanto sia ("ma
ch'èe") vedersi in casa un frate gaudente.*

Vediamo se partendo dal riassunto è possibile trovare un'interpretazione più convincente: "Ho un padre tanto sano nel fisico, che se ingurgitasse anche dei pezzi di stoffa bagnata, li digerirebbe e li smaltirebbe più alla svelta di carne tenera d'agnello castrato. Eppure io (*Ed i'*) ero tanto sciocco e illuso che, se lo vedeva mangiare appena due denari di fichi, credevo che di lì a poco sarebbe schiantato e io sarei stato nominato suo erede. Ora, invece, penso tutto il contrario e credo fermamente che animali dalla vita lunga come i gufi abbiano preso da lui. Da questo vi potete rendere conto se ho motivo di essere triste. Ma ammettiamo pure che questo mio *esser dolente*, dovuto al fatto che mio padre non si decide a morire, non abbia 'n sé ragione, però che pena è per uno come me vedersi tra i piedi un frate gaudente, un uomo come mio padre, un frate minore ipocrita e scettico, sempre pronto a gioire dei piaceri della vita!".

Per me il motivo chiave è la contrapposizione che Cecco fa fra se stesso, triste e dolente per il padre che non si decide mai a morire, e la gioia di "frat'Angioliere", sano come un pesce, di fronte ai piaceri della vita. Ammetto, direbbe Cecco, *che non sia giusto, ragionevole e naturale che un figlio si comporti così*, ma che pena, per uno come me sempre rattristato per la mancanza di denaro, stare a contatto con un babbo vecchio e avaro che la vita se la gode!

Se si accetta la mia interpretazione, il v. 13, importante perché in Cecco è l'unica ammissione dei suoi torti, andrebbe letto così:

Lasciamo star che non ha 'n sé ragione,

Semmai un po' sospetto mi sembra quel "Lasciamo", ma questa è un'altra questione testuale che andrebbe affrontata.

Sonetto XCVII

Egli è maggior miracol com'io vivo
cento milia tanto, al me' parere,
che non seria veder un olivo
che non fosse innestato menar pere,

e che non seria far bon un cattivo
sì agevolmente come si fa 'l bere:
perch'ogni cosa dal mio cor è privo
così com'è l'om cieco del vedere.

Ma' che m'aiuta un poco di speranza,
ché ho 'l me' cor più umel ca la seta,
già mille volte seria sotterrato.

Ma qualunch'ora i' ho più malenanza,
allor aspetto de la mia pianeta
che in ben per lei mi sarà cambiato.

La parte centrale del sonetto costituisce nelle *Rime* una delle questioni testuali e interpretative più difficoltose.

Gli editori prima del Marti leggevano i vv. 7-8 seguendo il codice Escorialense:

perch'ogni cosa 'l dà, 'l mio cor è privo
così com'è l'om cieco del vedere.

intendendo, come per esempio faceva il Vitale:

e ciò, perché di ogni cosa che fa sì che avvenga ('l dà') proprio quel "miracol" (vv. 1-2) il mio cuore è privo assolutamente.

Il Marti, ritenendo errata la lezione del codice, mutava "l dà" in "dal", spiegando:

*perché ogni bene è lontano dal mio cuore,
così come è il cieco quanto alla vista.*

Gli editori successivi hanno tutti seguito il Marti in una lettura che a me risulta molto sospetta, in primo luogo perché "ogni cosa" concorderebbe con l'aggettivo maschile "privò", eppoi perché "privò", reggendo "dal mio cor", viene forzato a prendere il significato di "lontano", "escluso".

Preferirei lasciare il testo come si trova

nell'Escorialense, appoggiandomi ai vv. 7-8 del sonetto XVI, che fra l'altro abbisognerebbe di una nuova messa a punto:

"Non so che 'l dà". "Così mi par che vada:
or t'avess'ella cieco, sciagurato!".

Si tratta di una "vivacissima scenetta dialogica di tono popolaresco, tagliente caricatura della concezione stilnovistica della potenza di Amore. Vi partecipano il poeta e un passante, ai quali si aggiunge la donna, che ha derubato il povero Cecco del cuore e della pace e che, non contenta, si fa beffe del malcapitato amante" (Lanza).

Il poeta, lamentando di essere stato derubato da una donna, chiede aiuto a un passante che gli domanda perché non le ha dato "de la spada".

Ribatte Cecco: "I' dare' anzi a me". All'altro che non capisce e che gli chiede se è impazzito, il poeta risponde: "Non so che 'l dà", vale a dire "non so che cosa dà, che cosa porta a quanto dici"; meglio: "non mi rendo conto perché mi dai del matto". L'altro ribatte: "Mi pare di avere ragione, tanto cammini all'impazzata. Magari lei ti avesse accettato, infelice!". Anche se gli editori sono poco d'accordo sull'attribuzione di queste battute, tuttavia l'espressione "l dà" più o meno dovrebbe avere il significato da me riferito e, particolare non irrilevante, si trova vicino alla parola "cieco", come nel sonetto XCVII. Potrebbe essere un caso, ma preferirei pensare a una modalità stilistica che rispecchia un tema caro a Cecco: Perciò propongo di leggere i vv. 7-8 seguendo il manoscritto, ma dandone un'interpretazione diversa da quella di tutti gli editori precedenti al Marti in virtù del cambiamento nell'interpunzione:

perch'ogni cosa 'l dà: 'l mio cor è privo,
così come l'om cieco, del vedere.

Questa verrebbe a essere l'interpretazione del sonetto: "Vivere come vivo io è un miracolo più grande di quanti se ne possono immaginare, *perché in me tutto è riconducibile a questo, perché questo ne è il motivo: il mio cuore, proprio come il cieco, è privo della vista*. Se non fosse per la speranza che aiuta di tanto in tanto il mio cuore, sarei morto da un pezzo. Ma anche quando il male si accanisce di più con me, allora aspetto che questo mi sia mutato in bene dalla mia stella".

Sono convinto che questa mia interpretazione farà discutere gli studiosi dell'Angiolieri, ma è l'unica che non stravolga il testo e il senso.

Qualcosa di molto simile si trova nel sonetto 3, dal Lanza messo fra quelli di dubbia attribuzione:

Ciò che naturalmente fu creato
in terra, in aere o 'n acqua, che l'om vede,
a signoria de l'uom fu tutto dato
e si conduce e viv'a sua mercede.

Ma 'l mi' core è sì disnaturato
che niente di ciò sente né crede,
ma di segnor è servo diventato
e mai non die cangiar voler né fede;

ed è sì avvilato e <'n>dato a valle
che, senza far sembianti di dofesa,
sì s'ha lasciato prendere a farfalle.

I' l'ho dal cor bensì per grande offesa,
dapoì che 'n terr'ha sì date le spalle;
ma seguiroll'in quella via c'ha presa.

“Tutto ciò che si trova in natura è stato creato a servizio (*mercede*) dell'uomo. Ma il mio cuore snaturato, non rendendosene conto, da padrone è diventato schiavo lasciandosi irretire da Amore. Considero questa una grande offesa ricevuta da parte del cuore, perché si è lasciato soggiogare, mettere con le spalle per terra, tuttavia continuerò a seguirlo in questo cammino di schiavitù che ha imboccato”.

Qui il cuore è visto sotto sembianze umane, come un *alter ego* che, operando contro la volontà del poeta, si lascia vincere da Amore: basta questo per giustificare ampiamente il *cuore accecato* del sonetto XCVII.

Non sono d'accordo con il Cavalli, per il quale nel sonetto 3 “l'inconfondibile accento angolieresco sembra mancare” (*op. cit.*, p. 135). Il tema, posto con forza misurata nelle quartine, aumenta di tensione nelle terzine, ravvivate da immagini potenti che solo alla grande personalità poetica di Cecco possono essere attribuite: in queste, che ritraggono il cuore come un essere umano, è la prova più evidente della paternità angolieresca. Non rimane perciò isolato il particolare del sonetto XCVII, messo in luce dalla mia lettura.

Al v. 9 la correzione del Marti “<'n>dato” appare molto discutibile.

Sonetto XCIX

In nessun modo mi poss'acconciare
ad aver voglia di far masserizia,
e non averia 'l cor quella letizia
che, quando penso di volerla fare,

ch'i' non mi turbi com'om novo 'n mare;
e l'anim'entro 'l core mi s'affizia,
e di corrucci e d'ira ho tal dovizia
che ben ne posso vender e donare.

Assa' potrebb'om dar del cap'al muro,
ma, se non vèn da la propria natura,
niente vale; 'n mia fede 'l vi giuro.

E non vi paia udire cosa oscura:
che come 'l sarament'è stato puro,
così abb'io in mia donna ventura.

È inutile, sostiene Cecco, che uno come me si metta in testa di fare economie. Solo a pensarci mi riempio a dismisura “di corrucci e d'ira”. Andare contro la propria natura è come battere la testa nel muro, non serve a niente. Ve lo posso giurare solennemente perché dico la verità e la cosa è chiara: quello che più desidero è fare l'amore con la mia amata.

Non sono d'accordo con la Castagnola (*op. cit.*, p. 194, n. 3) che spiega il v. 3 così: “e per quanta letizia il cuore avesse”. Provo a mettere in prosa i primi cinque versi: “Non mi posso rassegnare alla tentazione di fare economia, perché così perderei la mia solita gioia di vivere”, al punto che quando penso di volerlo fare resto sconvolto come uno che affronti il mare per la prima volta”.

La seconda terzina i commentatori la spiegano tutti pressappoco nel modo seguente: “E non vi sembri che io dica una cosa incomprensibile, tanto che come il mio giuramento è stato sincero, così possa io aver fortuna con la mia amata”. Tuttavia l'ultimo verso a mio parere ha un significato pregnante: il doppio senso della parola “ventura”, “membro virile” oltre che “fortuna”, autorizza a spiegare “posso io fare l'amore con lei”. Perciò la terzina risulta legata strettamente a quanto precede: se voglio fare l'amore con Becchina, che non si contenta di parole, non posso neanche pensare di mettermi a fare economia. Sarebbe andare contro la mia natura e dal rifiuto di lei ricaverei solo tormenti.

Sonetto CI

Ogne mie 'ntendimento mi ricide
el non aver denari 'n cavaglione,
e vivo matto com'uom ch'è 'n pregione,
pregando Morte: “Per Di', or m'uccide!”.

E quand'i' n'ho, tutto 'l mondo mi ride
ed ogni cosa mi va a ragione,
e son vie più ardito ch'un leone:
ben tegno folle chi da sé i divide.

Ma s'i' veggio mai 'l dì ch'i' ne raggionga,
ben lo terrò più savio che Merlino
a chi 'dena' mi trarrà de la ponga;

e di gavazze parrò fiorentino,
e parrammi mill'anni ch'i' riponga,
po' che m'è mess'a trentun l'aquilino.

Quando non ho denaro in tasca, dice Cecco, desidero morire; quando ce l'ho tutto mi va bene e considero pazzo chi se ne separa.

Ma se un giorno riuscirò a possederne molto, per levarmelo di mano ci vorrà l'abilità e la magia di Merlino; allora mi comporterò taccagnamente come i fiorentini e non vedrò l'ora di metterlo da parte, "po' che m'è mess'a trentun l'aquilino".

Il punto dolente è proprio all'ultimo verso, spiegato variamente dagli editori. L'aquilino era una moneta di valore, con l'effigie dell'aquila imperiale, coniata in varie città d'Italia.

Secondo il Lanza (*op. cit.*, p. 202, n. 9)

per spiegare questo verso tutti i commentatori si sono fondati sul proverbio "dare nel trentuno"

che il Tommaseo-Bellini spiega con "incorrere in qualche grave pericolo".

L'espressione sarebbe nata da un gioco di carte, nel quale si vinceva con ventuno punti e si perdeva con trentuno. In base a questo il significato del verso sarebbe "dal momento che il denaro mi manca sempre". Si muovono in questa direzione il Cavalli ("dato che col denaro non ho fortuna") e la Castagnola ("poiché ho tanta difficoltà a far denari"). Lo Steiner, citato dal Lanza, chiosava invece "perché ora un aquilino deve valere per trentuno, cioè per un lungo mese". Il Lanza, respingendo quest'interpretazione un po' strana, ma anche quella basata sul gioco di carte, di cui afferma di conoscere solo "attestazioni cinquecentesche", ne avanza una propria:

Alla fine del Dugento l'aquilino valeva a Siena trenta denari...; con l'espressione "mettere a trentuno l'aquilino" Cecco vuol semplicemente dire che diverrà economo allorché "le cose gli andranno finalmente per il verso giusto, quando per lui l'aquilino varrà non trenta, ma trentuno denari".

L'interpretazione del Lanza, se quanto afferma lo studioso sul valore dell'aquilino è giusto, risulta quella più logica e aderente al testo. Ma qualcosa non mi convince in quanto dice Cecco. Sarà anche stanco di tante dissipazioni, però mi sembra troppo che uno come lui, insofferente del risparmio, del calcolo

affaristico e dell'usura (cfr. per esempio i sonetti XCII, XCIX e C), si proponga di far fruttare al massimo il capitale. A questo punto darò una mia interpretazione, ma non presumo che sia la più calzante. Il passo andrà sottoposto a nuovi esami e forse la soluzione sarà una via di mezzo fra l'interpretazione del Lanza e la mia.

Quando ero ragazzo, a Siena e nelle campagne vicine mi capitava di sentir ripetere la frase "il tresscón dei contadini: trentùn, trentùn". Quello che allora credevo un ballo sfrenato ma innocente, ho capito meglio che cosa fosse pochi anni fa leggendo le commedie popolari senesi del Cinquecento. Lì "trentunizzare" prende il significato di "violentare, possedere una donna in trentuno", "essere in balia di tutti", e la parola "trentuno" vale "atto di violenza, disgrazia, sfortuna, pericolo" (cfr. Ivaldo Patrignani, *Il bruscello, una gloria dei Rozzi*, Siena 1993, p. 60, n. 24). Cecco dice: "... mi comporterò come un fiorentino tacchagno e non vedrò l'ora di mettere da parte i soldi, perché nelle mie mani l'aquilino, le monete di valore, i capitali, rischiano di essere messi a disposizione di tutti, di andare a farsi fottere".

Sarebbe un finale in chiave con molti altri dell'Angolieri, il cui stile è caratterizzato da doppi sensi e da note forti, spesso di taglio plebeo, in fondo ai sonetti, una *sfraghīs* inconfondibile, dietro la quale pare di avvertire la sghignazzata di un poeta non so quanto grande, ma che per me ha avuto il grande merito di non parlare di donne e di cose mai viste da nessuno in questo mondo se non in sogno.

Sonetto 2

Avvegna ched i' paghi 'l tu' mirare
più che s'io fossi del mondo signore,
che tu mi fai, amore? per tuo onore
sì me pur vuoi di te assicurare?

S'e' ti piace di volermi parlare,
io te ne prego da parte d'Amore;
e non guardar perch'i' sia tuo minore,
che quanto l'uomo è di maggior affare

sì è tenuto d'aver, per ragione,
in sé umilitate e cortesia:
se ciò non fa, sì gli è gran riprensione.

Non perch'io creda che 'n te villania
possa capére: in questa oppenione
i' son tuo e serò in dì di vita mia.

Scrive il Cavalli (*op. cit.*, p. 125):

Il sonetto (contenuto nel solo Chigiano, anonimo) arrebbe una esercitazione sincera, anche se un po' fiacca, del genere amoroso cortese; ma l'inizio iperbolico e malizioso, come la maliziosa e irriverente chiusa, lo sbalestrano tutto in una atmosfera angolieresca.

Il Lanza (*op. cit.*, p. 231) lo definisce

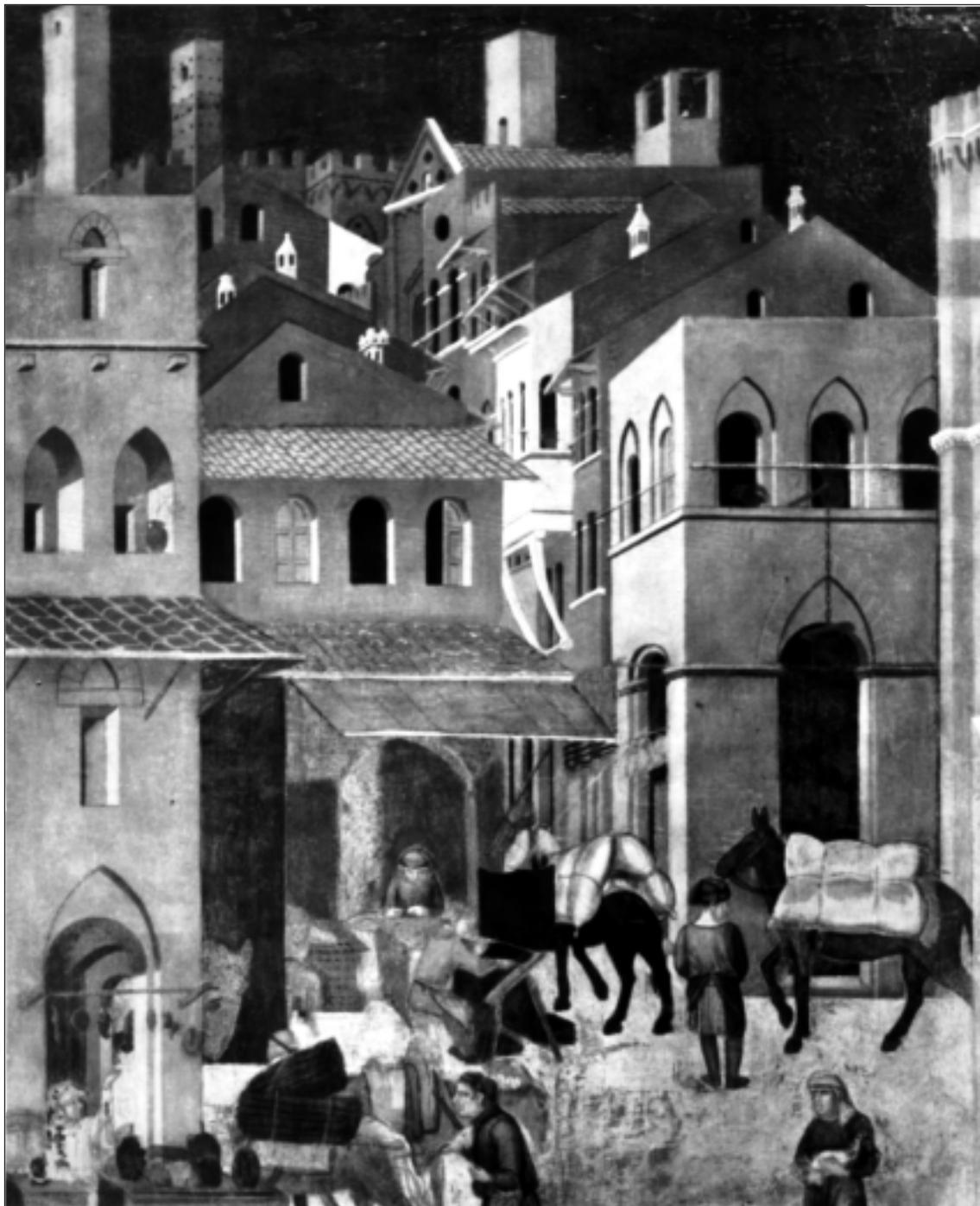
un sonetto fiacco e mediocre che apparterrà a qualche maldestro apprendista operante ai margini della bottega di Cecco.

e ne parla come di un componimento poetico indirizzato a una donna.

Posso sbagliare, ma per me il rapporto addombrato dal sonetto è omosessuale e avrei difficoltà a parlare, come fa il Cavalli, di "atmosfera angolieresca". Provo a darne una mia interpretazione: "Per ora ti sei limitato a fissarmi: sebbene il tuo sguardo mi appaghi molto più del dominio sul mondo, come intendi comportarti con me, amore? Sul tuo onore, mi vuoi almeno far conoscere meglio i

tuoi sentimenti? Se ti piace avere una relazione con me, ti prego di farlo in nome di Amore; e non badare al fatto che sia inferiore a te, perché quanto più l'uomo è di condizione elevata, tanto più a ragione deve essere umile e cortese, altrimenti potrebbe deragliene biasimo. Ma non mi passa neppure per la mente il sospetto che tu possa tenere un atteggiamento villano. Convinto di ciò, sono tuo e lo sarò sempre in ogni giorno della mia vita".

Siamo davanti all'ideale dell'amore cortese trasferito in ambiente omosessuale. Da Cecco c'è da aspettarsi di tutto, perfino che in vita abbia avuto rapporti omosessuali, ma quando fa poesia su qualsiasi tema vi immette tutto il peso della sua forte personalità, inconfondibilmente maschia. Questo sonetto, più che "fiacco e mediocre", appare soffuso di sensibilità e tonalità femminee, che portano a escludere senza alcun dubbio la mano di Cecco. Si addirebbe più a qualche seguace di Niccola Muscia.



Il particolare del "Buongoverno", di Ambrogio Lorenzetti, offre un'idea realistica e suggestiva di come appariva Siena nella prima metà del XIV sec.

La recensione

a cura di Roberta Mucciarelli, Firenze, Leo S. Olschki ed., 2001. [Deputazione di Storia patria per la Toscana, Documenti di storia italiana, serie II, 8]

di MICHELE PELLEGRINI

La vicenda attorno alla quale ruota questo libro - una disputa fondiaria tra una fondazione religiosa ed una famiglia magnatizia- è una di quelle che potevano tranquillamente darsi ordinarie in un Comune italiano del XIII secolo. Non proprio ordinario è invece il modo in cui l'autrice di questo libro si è chinata sul manipolo di pergamene che conservano quanto, dopo oltre sette secoli di storia, è sopravvissuto del contenzioso che, sul finire del Duecento, oppose alcuni dei Piccolomini all'Ospedale di Santa Maria della Scala per il controllo di alcune terre di Montertine, in Val d'Orcia: terre possedute dall'Ospedale, ma su cui il casato vantava diritti di proprietà in ragione della concessione in feudo ottenuta, circa mezzo secolo avanti, dall'imperatore Federico II. I documenti, tutti provenienti dall'archivio dell'Ospedale, attraverso i quali è stato possibile ricostruire quella vertenza, agitata di fronte ai giudici del Comune di Siena, sono per l'esattezza 19: il libro ne fornisce ora, in oltre centotrenta pagine, una corretta edizione. Tredici di queste pergamene sono direttamente legate alle varie fasi del dibattimento giudiziario: atti processuali, mandati di procura, capi d'accusa e - soprattutto - cinque lunghi verbali di deposizioni testimoniali. Gli altri sei documenti editi sono invece relativi agli stretti rapporti dell'ospedale con un'espONENTE del casato, Bernardino di Alamanno Piccolomini, di cui emerge con decisione il ruolo determinante nel complesso iter che portò alla composizione della vertenza. Meno semplice è invece dar conto della vasta gamma di temi e problemi che - attraverso quel contenzioso e quei documenti - Roberta Mucciarelli ha saputo affrontare, ricavando da quelle scritture elementi di conoscenza e prospettive di lettura parimenti originali.

La terra contesa. I Piccolomini contro Santa Maria della Scala 1277-1280

Proviamo ad elencare alcuni dei nodi affrontati nelle settanta dense pagine del testo, nelle quali il lettore scopre non una premessa, funzionale all'edizione dei documenti, ma un vero lavoro di storia che su quei testi ragiona a partire da interrogativi forti. Una prima riflessione riguarda proprio i testi che l'autrice usa come fonti, e dei quali un capitolo introduttivo mette in luce possibilità e limiti. Al centro del discorso si pongono fin da subito le 18~ deposizioni rilasciate di fronte al giudice dai testimoni addotti dalle parti: tutti abitanti delle comunità circostanti la "terra contesa", quasi tutti lavoratori di quella terra.. Pur cristallizzate nel latino della scrittura notarile e nella formalizzazione dello schema interrogatorio, le parole con cui questi contadini vald'orciani di sette secoli fa manifestano la propria memoria dei fatti e, incalzati dalle domande del giudice, dicono la loro sul merito della vertenza e su molto altro lasciano intravedere la possibilità di attingere ad un mondo che resta normalmente escluso dalle possibilità di ricostruzione dello storico: "è come - afferma l'autrice in un passaggio - se per ordine del nunzio del Comune questi comitatini si fossero messi a disegnare il loro mondo popolandolo di uomini e di animali, di alberi, di campi, di luoghi, di fatiche, di poteri, per scoprire alla fine che quel paziente labirinto di linee traccia null'altro che l'immagine della loro storia e dei loro volti". Certo le difficoltà e le insidie di questo tentativo di ricostruzione sono molte, poiché molti sono i filtri che si frappongono, sommandosi l'uno all'altro, tra la fonte e la realtà che essa rappresenta: la mediazione della lingua, della cultura e della prassi notarile, quella della procedura giudiziaria, ma anche quella, non meno forte, rappresentata dall'ambiente sociale in cui il teste vive e la-

vora. Problemi tutti ben presenti all'autrice, come pure lo sono le non poche riflessioni teoriche elaborate in proposito negli ultimi decenni ed i risultati cui sono approdate ricerche analoghe, che oggi non possono certo dirsi rare. A segnalarsi in questo lavoro non è dunque la novità dell'operazione, quanto piuttosto il corretto equilibrio che vi si mantiene tra la riflessione problematica sulla fonte e la capacità di utilizzarne poi effettivamente il contenuto nel momento della ricostruzione. Fiduciosa nelle possibilità esegetiche dell'operazione storica l'autrice riesce così a far dire a quei testi solo, ma anche tutto, quello che possono dire, mettendo in luce le forme in cui si organizza la memoria individuale e quella collettiva, i modi i cui questi contadini percepiscono le nozioni astratte di possesso, pubblica fama, dominio utile, o le più concrete relazioni che li legano da un lato allo spazio fisico e sociale in cui vivono e, dall'altro, ai poteri che su quegli spazi esercitano le famiglie, le comunità, la città, l'ospedale.

Il discorso vale, in certo senso, anche per gli altri fronti tematici che si aprono scorrendo i due capitoli dedicati, il primo alla causa giudiziaria, l'altro al suo retroterra sociale e politico. Anche qui gli orizzonti si allargano progressivamente mentre il lettore segue l'autrice in una percorso interpretativo che non si ferma mai al descrittivismo, ma fa della ricostruzione delle vicende, anche minute, lo strumento per una comprensione più vasta. Roberta Mucciarelli ripercorre sulla pergamena l'iter della complessa macchina giudiziaria: l'ospedale accusa Rinaldo di Turchio Piccolomini di aver occupato una terra della Scala cacciandone con violenza i suoi uomini. L'accusa di aggressione violenta fa emergere un conflitto più vasto, che già da tempo vedeva le parti contendersi il controllo di alcune terre della Val d'Orcia. Ma a sua volta l'intero affare rinvia a dinamiche più ampie, quelle che vedevano in quei decenni il faticoso costruirsi del nuovo assetto istituzionale nato dai mutamenti politici intervenuti con lo slittamento in senso guelfo della città e il patto di formale sottomissione a Carlo d'Angiò nell'aprile del 1271. Processi storici in cui la causa sulla "terra contesa" veniva naturalmente ad inserirsi, dal momento che una delle parti in gioco apparteneva al numero di quelle famiglie aristocratiche la cui esclusione dal governo della città era stata individuata, dai mercanti di mezzana gente al potere, come condi-

zione necessaria per la ricomposizione degli equilibri socio-politici. E in questo contesto, di cui il libro delinea a larghi tratti immagini efficaci, che si comprende come il tentativo di dirimere la vertenza facendo ricorso alla procedura giudiziaria fosse stato, allora, solo uno dei momenti di un gioco complesso, nel quale si trovavano parimenti coinvolti sia il grande ente assistenziale, sia la famiglia dell'"aggressore" e lo stesso ceto magnatizio, sia il Comune e la classe politica che lo sosteneva. Non è dunque casuale che il dossier processuale pazientemente ricostruito non contenga nessuna sentenza. La donazione con cui, nell'estate del 1280, Rinaldo Piccolomini cedeva al Santa Maria della Scala i diritti che gli spettavano sulla terra contesa in ragione dell'antica concessione imperiale, risolveva infatti la questione garantendo il controllo dell'Ospedale su quei beni e, insieme, riconfermando autorevolmente le prerogative signorili dei Piccolomini su Montertine. Sentenze non ne vennero probabilmente mai pronunciate perché - conclude l'autrice - l'obbiettivo del ricorso alla procedura giudiziaria non era stato, per le parti, quello di appurare da che parte stesse il diritto, ma piuttosto quello di favorire, portando il conflitto dal terreno privato a quello pubblico, una composizione dei diversi interessi. La soluzione della vertenza venne dunque trovata, in via extragiudiziaria, sul terreno più largo di quelle dinamiche sociali e politiche in cui si scontravano e si componevano allora i progetti di affermazione e le tensioni che attraversavano le diverse articolazioni della società comunale. Lo stesso terreno da cui, del resto, quella vertenza era sorta. E a questo punto che il lavoro dell'autrice mostra un altro punto di forza. Proprio allorquando la scena sembra allargarsi sull'intera società, fino a far scomparire in lontananza i volti degli uomini e l'eco delle loro parole che avevano popolato la prima parte, ecco che il ruolo dell'individuo, delle intuizioni e delle decisioni del singolo, riemergono con forza, nel racconto dell'autrice, attraverso la figura di Bernardino di Alamanno Piccolomini, esponente del casato attivo nel mondo della mercatura e della banca e, insieme, dapprima benefattore poi membro - sebbene a particolari condizioni - della comunità ospedaliera. E infatti solo tentando di comprendere il ruolo di questo personaggio, addentrandosi tra le pieghe di questa figura complessa e nel senso ambiguo della

sua vicenda personale, che l'autrice ci fa intravedere, tra le ombre della documentazione e le inafferrabili motivazioni delle scelte individuali, il percorso intricato che portò alla soluzione della questione.

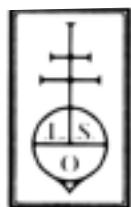
Il tentativo di comprendere il Duecento senese ricostruendo una vicenda ordinaria di

quel mondo; la capacità di prestare un orecchio attento alle voci sottili che emergono da fonti complesse, lo sforzo di seguire le grandi trasformazioni di una società seguendo l'azione e le intuizioni degli uomini che la componevano: ci sono ragioni più che valide per leggere questo libro.

DEPUTAZIONE DI STORIA PATRIA PER LA TOSCANA
DOCUMENTI DI STORIA ITALIANA
SERIE II VOLUME VIII

ROBERTA MUCCIARELLI

LA TERRA CONTESA
I PICCOLOMINI
CONTRO SANTA MARIA DELLA SCALA
1277 1280



FIRENZE
LEO S. OLSCHKI EDITORE
MMI

Indice

ALFREDO PIRRI - PIETRO MONTANI - GIOVANNI CRESTI <i>Masgalano 2001</i>	pag. 1
SARA FERRI, <i>Il museo di storia naturale dell'Accademia dei Fisiocritici</i>	» 4
MARIO ASCHERI, <i>Siena è anche il suo spazio</i>	» 9
PETRA PERTICI, <i>Capolavori, condottieri dimenticati e qualche notizia bibliografica su Siena</i>	» 12
MENOTTI STANGHELLINI, <i>Alcune questioni testuali e interpretative nelle Rime di Cecco Angiolieri</i>	» 16
MICHELE PELLEGRINI, La Recensione La terra contesa. <i>I Piccolomini contro Santa Maria della Scala 1277-1280</i> .	» 29