



ACCADEMIA DEI ROZZI

APPLAUSO POETICO A DORINO

FANTINO CELEBRE DELLA PIAZZA DI SIENA

In occasione di aver riportato la Vittoria nella Corsa del di 2. Luglio 1789.

C' mi porge una cetta, e chi m' appresta
Serto immortal di sempre verde Alloro,
Ond'io del forte Dorino
Posa fregiarne l'onorata testa?
Polinna, tu l'Ascreo favor m'impeta
Or che ad erger l'Eroe m'accingo all'etra.

Già pel gran Circo, de' cui pregi altera
Va l'Arba in seno alla Tirrena Teti,
De' concorrenti Atleti
Baldanzoso venia l'eletta Schiera,
E il polveroso Agon premian fementi,
Mordendo il freno, i Corridori ardenti.

Troncate ogni dimora: ecco risona
Il segno, o Eroi, che a contrastar v'invita:
La faccia sbigottita
Mostra ciascun, sebben d'ardir ragiona;
Sel non paventa, e non smarrisce in volto
Doris, ch'animo invitto ha in seno accolto.

Teso il Canape è già: Già ognuno è giunto,
E di partire impaziente attende:
Tace, e l'orecchie tende
La spettatrice turba, e gli occhi a un punto:
Ecco lo squillo di canora Tromba
Apre il sentier: di grida il Ciel rimbomba.

Batti più, che non son Partici dardi,
Fuggon pel Circo i fervidi Destrieri;
Gli arditi Cavalieri
A stimolar gli ognor non son più tardi,
E ognor di loro il suo Corsier veloce
Anima or collo sprone, or colla voce.

S'angé il forte Dorino, che si paragone
Vede ceder degli altri il suo Destriero;
Ma baldanzoso, e fero
Tanto l'incalza per l'incerto Agone,
Che presso a metà i suoi rivali tutti
Passa, e del suo valor raccoglie i frutti.

Dalla tomba ignorata, ove ten gaci,
Ombra del gran Battista ergi la testa.
E l'animose gesta
Dell'impavido Atleta, e i fatti audaci
Ammira, e poi da te l'età futura
Sappia, che v'è chi le tue glorie oscura.

E tu eccelso Campion, segui gli allori
A meritare dovuti ai grandi Eroi:
Se ben, che v'ha fia noi
Chi a te ricusa i meritati onori,
Perchè tu stesso sei tuo pregi avvezzo
Ad esaltare, e a non curar disprezzo.

Follie son queste: Ebber lo stesso orgoglio,
E nobil vanil gli antichi Atleti.
Che dai prischii Poeti
Alzati fur d'eternitate al soglio,
E lieti udir de' propri merti il suono:
L'alme vili a se stesse ignote sono.

Canzoni nata repente
Fra gli applausi, de' Saggi, e fra le insane
Di stolta, e volgar gente
Indotte grida e strane,
Vanne a Dorino, e al suo verace merito
Offri questo d'Allor qualunque serto:

"Applauso poetico", componimento dedicato al fantino Isidoro Bianchi detto Dorino, vincitore del Palio del 2 luglio 1789. Il foglio, stampato su una sola facciata, è stato ritagliato maldestramente e incollato su cartoncino con un adesivo che ha lasciato una macchia al centro. Siena, Collezione privata.

Il Palio nei salotti letterari dell'Accademia dei Rozzi alla fine del Settecento

Applauso poetico al fantino Dorino

di ALBERTO FIORINI

Sopravvissuto all'azione distruttrice del tempo e delle emergenze storiche, ma non già alla forbici di chi maldestramente ne mutilò i bordi, un componimento poetico a stampa assolutamente sconosciuto celebra la vittoria del fantino maremmano Isidoro Bianchini, in arte Dorino, vincitore per la Contrada della Civetta della Carriera del 2 luglio 1789. Una data importante, perché di lì a pochi giorni la ribellione di Parigi e l'assalto alla Bastiglia (14 luglio 1789) segneranno l'inizio della Rivoluzione Francese, che cambierà la scena politica e culturale dell'Europa. Ma Siena era distante da Parigi e il mondo nobiliare si divertiva nei salotti privati e nelle accademie ascoltando musica da camera e poesie arcadiche caratterizzate da spontaneità, immediatezza e freschezza di esecuzione. Meglio se le pubbliche *perfomance* estemporanee, spesso cantate, erano ispirate dalle forti emozioni provate nel *polveroso Agon* del *gran Circo*, durante il Palio.

Nella bella "canzone", intitolata "*Applauso poetico a Dorino, fantino celebre della Piazza di Siena. In occasione di aver riportato la Vittoria nella Corsa del dì 2. Luglio 1789*", non si rammentano né la Contrada della Civetta, né altre Contrade, ma si tratteggiano le emozionanti fasi della mossa, del Palio e del suo esito finale con il *forte Dorin*, che, partito di

¹ L'*Arcadia*, nata con un deciso programma di reazione al gusto barocco in nome di un ideale di classicità e di razionalismo, diede vita a una poesia non esente da atteggiamenti convenzionali e leziosi, nella quale però si rispecchiava serenamente la dolcezza di vita del mondo intellettuale settecentesco prerivoluzionario.

² La Fantastici Sulgher, che fra le *pastorelle d'Arcadia* usava lo pseudonimo di Temira Parraside, amava comporre anacreontiche, odicine e canzonette d'ispirazione leggera, amorosa, bacchica, in metri brevi e di stile vezzoso. A Siena ebbe nobili amici ed amiche e

rincorsa, riuscì con bravura a superare tutti i rivali fino a raccogliere i frutti *del suo valor*.

In calce al testo non sono riportati né l'autore, né l'editore (probabilmente la "stamperia pazziniana"). Il fatto che nell'ultima sestina l'anonimo poeta confessi che si tratta di una *canzon nata repente fra gli applausi de' Saggi*, lascia intendere che i versi furono improvvisati dinanzi ad un pubblico qualificato come quello che all'epoca frequentava le accademie letterarie.

Nella seconda metà del Settecento, la poesia improvvisata – forma artistica che si esauriva nel momento stesso in cui veniva prodotta, qualora il testo non venisse trascritto dall'autore o da qualche appassionato ascoltatore – divenne di moda in particolare nell'ambito dell'*Arcadia*¹ e delle varie accademie, la cui appartenenza e la cui frequentazione offrivano ai cantori occasioni privilegiate di confronto con un pubblico vasto ed eterogeneo. Furono molti i letterati, oggi celebri solo per le loro composizioni scritte, che amavano improvvisare in versi, tra questi Metastasio, Pindemonte, Monti, Stratico e il senese Bernardino Perfetti, incoronato sommo poeta in Campidoglio. Tra le figure femminili vi fu la livornese Fortunata Sulgher Fantastici² che in Siena ebbe legami con la Congrega dei Rozzi e con l'Accademia degli Intronati.

fu iscritta tra gli accademici della Congrega dei Rozzi. Di essa è restata famosa la serata del 29 settembre 1794 organizzata dagli Accademici Rozzi per celebrare la *rara virtù della loro illustre socia (...), che fino dalla sera del dì 25 dello scorso trovavasi a caso in questa Città, e che in tale occasione invitata particolarmente ad improvvisare dalla Nob. Sig.ra Anna Rinieri Rocchi nata Martini, Accademica Rozza, a mezzo di una canzone scritta dalla medesima colla sua solita erudizione, ed eleganza, e contenente diversi nobilissimi temi, improvvisò sopra i medesimi in vari metri e con tanta bravura, leggiadria, e dolcezza, che destò in tutti gl'affollati Uditori la più viva sorpresa, ed entusiasmo, e ri-*



Fortunata Sulgher Fantastici, ritratta da Angelica Kauffmann nel 1792 (Firenze, Galleria Palatina)



William Hecht, "Gian Domenico Stratico", illustrazione dal "Kronprinzenwerk" (Die Österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Dalmatien), Alfred von Hölder, Vienna 1892, vol. 11, p. 223.

Almeno un paio delle composizioni poetiche di quel periodo sono legate alla storia del Palio. La più celebre è l'“*Ode Olimpionica*”, detta la “*Romeide*”, recitata dopo la carriera del 2 luglio 1775 dal prof. Giovan Domenico Stratico, *abilissimo arcade improvvisatore e Accademico Rozzo*, per esaltare l'impresa del giovane ed inesperto fantino Romeo della Contrada del Nicchio³. Simile ad essa è un'altra ode, “*La Corsa nella Piazza di Siena eseguita nel dì 2 luglio 1793*”, pure essa – secondo il Catoni – da attribuire allo Stratico⁴, anche se, cento anni dopo, fu ristampata in un opuscolo curato della Contrada di Camollia e attribuita al padre scolopio Urbano Lampredi, fiorentino, insegnante di filosofia nel prestigioso Collegio Tolomei⁵.

scosse da' medesimi le meritate lodi in mezzo alle più sincere, e replicate acclamazioni (Da “*La Gazzetta Toscana*” n. 42 del 9 ottobre 1794). Le poesie improvvise della Sulgher furono raccolte da Ottavio Gori Pannilini e pubblicate con il titolo: “*Componimenti poetici detti dagli Accademici Rozzi la sera del 29 settembre MDCCXCIV nella loro sala per invitare al canto improvviso la celebre Signora Fortunata Sulgher Fantastici accademica Rozza e fra le pastorelle d'Arcadia Temira Parraside*”, Siena, dai Torchì Pazzini Carli, 1794.

³ “*La Corsa di Piazza del due luglio Ode Olimpionica al vincitore Romeo etc.*” dello Stratico fu recitata nell'adunanza de' Rozzi il dì X luglio 1775 dal Pacioso, e successivamente pubblicata dall'Intraprendente, e dedicata all'Acceso Arcirozzo, in Siena, nella Stamperia di Vincenzo Pazzini

Anche l'ode del 1793 fu una produzione estemporanea, un *canto improvviso* – come usavasi dire –, essendo stata composta in poche ore così come la penna getta per celebrare l'impresa del fantino Mattia Marzi detto Mattio, vincitore della carriera di Provenzano per i colori dell'Istrice, e *per compiacere al desiderio di un rispettabile amico*.

Degli stessi anni sono altre due poesie dedicate alla festa senese ed ai suoi protagonisti, meno note delle due odi che abbiamo citato e ben diverse come concezione.

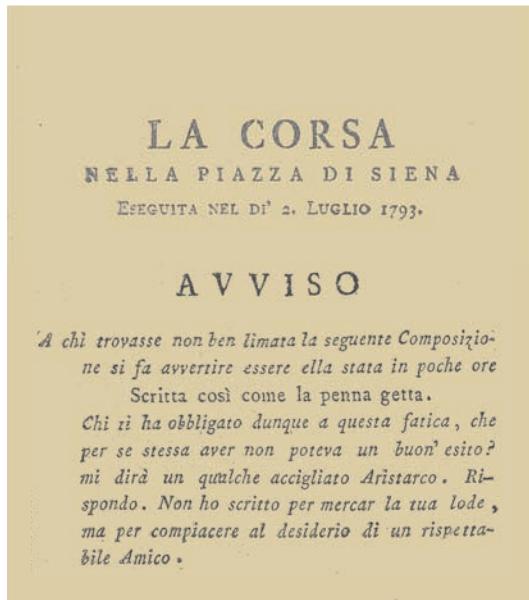
La prima è un'agile “*Canzonetta nuova sopra la ricorsa alla tonda in Piazza*” in onore degli Arciduchi del 16 agosto 1786 vinta dal Drago. Il testo, riportato nel “*Diario ad annum* del Bandini⁶, sembra che sia da

Carli e figli. Sta in BCS, Miscellanea Sen. F. 6, n° 2.

⁴ Cfr. G. CATONI, *La faziosa armonia*, in: A. FALASSI A.-G. CARONI, *Palio*, ed. a cura del Monte dei Paschi di Siena, Milano 1982, pp. 249-250 e relative note.

⁵ Istrice, Contrada dell', “*La Corsa nella Piazza di Siena eseguita il dì 2 Luglio 1793*”, poesia del P. Urbano Lampredi delle Scuole Pie, fiorentino, ristampa dell'anno 1893 dedicata dai componenti la Contrada di Camollia al Capitano Angelo Perini-Brancadori, Stab. tip. C. Nava, Siena 1893, pp. 1-15. Sta in BCS, Misc. Sen. E 34, n. 19. Cfr. anche “*Composizioni in occasione di diverse corse alla tonda nella Piazza Grande di Siena*”, dai torchj di Onorato Porri, Siena, 1814, pag. 14-19.

⁶ P.G. BELLi (?), *Canzonetta*, in A.F. BANDINI, “*Diario ad annum* (1786), BCS, D III 2, allegato c. 177.



Frontespizi dei due volumi di componimenti in versi dedicati ai protagonisti del Palio: rispettivamente quello di luglio 1775 e l'omologo del 1793. Entrambe le opere nascono in ambiente letterario "Rozzo", e lo stesso proprietario della stamperia che aveva prodotto l'"Ode Olimpionica", Giuseppe Pazzini Carli, era Accademico col soprannome di Intraprendente.

Le due rare pubblicazioni sono presenti nella Biblioteca Antiquaria del Monte dei Paschi.

ascrivere al senese dott. Pietro Giacomo Belli, autore di altre composizioni poetiche del periodo come un sonetto dedicato ai Sovranni di Toscana in occasione della Ricorsa del Valdimontone del 1777. L'altra, anonima, intitolata "Canzonetta sopra la Corsa del Palio fatta in Siena il 18 Agosto 1789", fu data alle stampe dalla Contrada dell'Oca per celebrare la sua inaspettata vittoria nella Ricorsa del Pubblico di quell'anno. È riportata in un manoscritto di Silvio Griccioli⁷.

Per le caratteristiche stilistiche (dieci stesine in metrica pindarica, costituita da strofe endecasillabe ed epodo settenario come nel modello greco) e per i richiami arcadici l'"Applauso poetico a Dorino" sembrerebbe frutto più dell'estro poetico dello Stratico che della vena poetica del Belli o degli anonimi autori delle due "canzonette".

Giovan Domenico Stratico (Zara 1732 - Lesina 1799) fu un personaggio contraddittorio, amico degli encyclopedisti e difensore dei gesuiti, autore di opere teologiche, lette-

rarie ed economiche, affascinante improvvisatore e maestro d'improvvisazione poetica. Vestito l'abito dei domenicani, studiò nel Collegio della Minerva a Roma. Nel 1763 ottenne la cattedra di Esegesi biblica presso l'Università di Siena. Nel 1769 fu trasferito a Pisa, ma nel '72 fu di nuovo a Siena. A Pisa conobbe Giacomo Casanova e, degno amico di questi, vi condusse una vita licenziosa, dedita agli amori e ai piaceri. Conobbe pure la poetessa livornese Fantastici Sulgher e svolse un ruolo fondamentale nella sua istruzione e nel suo esercizio poetico. Ad essa dedicò la traduzione della "Morte d'Abele" di S. Gessner (1775).

Durante il suo lungo soggiorno senese, il religioso dalmata divenne Accademico Rozzo e appassionato sostenitore della Contrada del Nicchio. E ciò spiega perché l'abilissimo arcade improvvisatore si entusiasmò per l'impresa del giovane fantino Romeo nel Palio di Provenzano del 1775. L'anno seguente lo Stratico fu innalzato alla sede vescovile

⁷ S. GRICCIOLI, *Palii - Descrizione (4 luglio 1717 - 2*

luglio 1804), AC Aq. 2/R, cc. 35r-35v.



6

Alfonso Fraticelli, Drappellone del Palio del 2 luglio 1789 vinto dal fantino Isidoro Bianchini detto Dorino per la Contrada della Civetta. Sotto l'Icona della Madonna di Provenzano i tre stemmi in stile "rocaille" appartengono ai nobili Deputati della Festa Giulio Corti, già Ottavio Gori Pannilini, Girolamo Bargagli e Giovan Battista Cinughi. Lo stemma Cinughi è parzialmente mutilato.

di Cittanova nell'Istria, e nel 1784 dell'isola di Lesina in Dalmazia. Mutò vita e si impegnò in opere di riforma morale ed economica della propria diocesi, ma non dimenticò Siena, dove sembra sia tornato altre volte, tanto che a lui è attribuita – come si è detto – anche la composizione del 1793.

Ma chi era Dorino? Perché meritò l'*applauso* dell'anonimo poeta?

Il fantino, che era originario di Massa Marittima, disputò nel Campo 24 carriere e ne vinse ben 13 (5 consecutivamente e 9 in differenti Contrade). Suoi rivali dell'epoca furono Nacche, Biggeri, Ciocio, Groppa Secca, Mattiaccio...

Il Bianchini aveva esordito nella Ricorsa del Pubblico del 16 agosto 1781 difendendo i colori del Leocorno (o come era chiamato allora, Unicorno) e, l'anno seguente – Palio di Provenzano del 2 luglio 1782 – aveva riportato il suo primo successo montando per l'Oca *un cavallo brizzolato del vinajo del De Vecchi*. Si ripeté ad agosto nel 1783 per l'Onda, a luglio del 1784 ancora per la Contrada di Malborghetto, nel luglio del 1785 per la Lupa e in entrambi i Palii del 1786 rispettivamente per la Tartuca e per il Drago.

Nel volgere di pochi anni il fantino di Massa Marittima divenne il migliore della Piazza, ma anche il più odiato. *Dorino* – riporta il Griccioli – *non era un umile; la superiorità sui compagni lo aveva reso così millantatore che erasi vantato di disarcionare ogni altro fantino, specialmente se senese, che si fosse trovato al caso di contrastargli la vittoria.* La sfida fu raccolta e tutti i fantini gli si schierarono contro⁸.

Nella carriera del 2 luglio 1787 la sorte aveva favorito la Chiocciola, la quale, avendo ricevuto in sorte un cavallo "spaccante", si affidò per la monta al Bianchini. Questi, oltre a vantarsi di poter *sbardellare ogni fantino* – scrive Giusto Gagliardi in un suo manoscritto –, *non volse far partito con nessuno perché si faceva il Palio sicuro.* Dorino partì di rin-

⁸ S. GRICCIOLI, *op. cit.*, AC Aq. 2/R, allegato c. 34. La nota, riportata anche dal Grassi il quale la corresse e la pubblicò nel fascicolo III della "Balzana" (anno 1931), risulta copiata dal manoscritto del Gagliardi "Nota dei Carri, Macchine e Comparse etc.", BCS, ms K VI 99.

corsa, atteso subito da Baffino, fantino della *Lupa*, che lo chiappò per il redine della seghetta, ma gli sguscìò, e lo prese Ucello, che correva nella *Tartuca*, e lo tenne, doppo s'appressò Biggeri, che correva nella *Civetta*, ancora lui lo chiappò, allora Ucello lo lassò a Biggeri, volendogli salire sopra il suo cavallo, essendogli quasi riuscito per avervi messo una coscia sopra, ma seguitando la *Carriera cadde*, e Biggeri lo tenne sempre fino alla voltata al Casato del ultima girata avendogli acconcie le spalle piene di lividure dalle nerbate. Vinse la Torre con Groppa Secca, e Dorino, essendo stato deriso dalla Plebe, promise di voler menare 5 o 6 suoi compagni per la futura *Corsa d'Agosto* per precipitare i fantini di Siena con le nerbate e oltraggi per volersi vendicare del tradimento fattogli⁹.

Ad agosto Dorino corse nella *Tartuca*. Come aveva promesso, si presentò al Palio con alcuni colleghi fidati con il proposito di far restare a dietro i Senesi, ma solamente due trovarono da montare: Grillo nella *Giraffa* e l'empolese Paggina nella *Chiocciola*.

Quando fu abbassato il canape, *Ucello*, che correva nel *Onda*, scappò primo, e Dorino lo trapassò alla *Fonte*, ma Ucello standoli accanto lo nerbò per una intiera girata, che gli acconciò il viso pien di lividure, facendogli uscire il sangue dagli occhi, dal naso, e dalla bocca, e da quanto fortemente lo nerbò, il nerbo gli (si) ruppe in due pezzi. Non andò meglio agli altri due amici di Dorino: Piaggina fu tenuto nel canape da Ciocio per una intiera girata, il quale Ciocio correva nel *Istrice*, mentre Grillo, durante la corsa, dalle gran nerbate che gli diedero l'altri fantini gli convenne alla terza girata, quando fu alla *Fonte*, smontare dal suo *Cavallo*, e andarsene dentro in *Piazza*. Vinse la Torre (facendo così cappotto), correndoci Groppa Secca, il quale aveva una gagliardissima febbre addosso, nel istesso *Cavallo* del Sig.re Curato Nepi, che ce lo vinse la volta passata¹⁰.

Per il Palio del 2 luglio 1788 i fantini senesi si coalizzarono nuovamente contro Dorino che vestiva il giubetto della *Lupa*.

⁹ G. GAGLIARDI, *op. cit.*, cc. 51v-52v.

¹⁰ G. GAGLIARDI, *op. cit.*, cc. 52v-53v.

¹¹ G. GAGLIARDI, *op. cit.*, cc. 53-54v.

¹² "Processi dei Palj dal 1770 al 1792", ACS 687-

Questa volta si scatenarono contro il fantino maremmano i due fratelli Giusti, Ciocio (Pantera) e Marcaccio (Giraffa), i quali, appena data la mossa lo misero in mezzo e lo trattennero a furia di nerbate; poi, quasi ciò non bastasse, Ciocio e Dorino scesero da cavallo e si azzuffarono ferocemente sulla pista fino a che non furono separati ed arrestati dalle guardie della Truppa Civica. In questo tempo – racconta Giusto Gagliardi – il fantino della *Giraffa*, preso il *Cavallo della Lupa*, lo menò fuori di *Piazza*, tornando in dietro per il Casato, scendendo la *Piaggia del Bomba*, salendo quella del *Corpo di Guardia*, entrando per il *Chiasso Largo* lo menò all'*Osteria delle Donzelle* come aveva promesso di fare a detto Dorino: e nel fare questo viaggio all'incontrario per la *Piazza* incontrò i *Cavalli* che correvevano, i quali moltissimi rimasero confusi e non girarono per essere restati molto indietro¹¹.

Per porre rimedio ai disordini sempre più frequenti causati al momento della mossa dai fantini, che si avvalevano del fatto di conoscere l'ordine di schieramento al canape per sfogare le proprie rivalità, l'amministrazione comunale decise di sorteggiare i posti al canape sul Palco dei Giudici, dopo che le Contrade erano entrate in *Piazza*, e di rendere noto l'ordine ai fantini soltanto al momento in cui veniva consegnato loro il nerbo¹². La norma fu applicata per la prima volta in occasione della carriera d'agosto del 1788, ma non dette i frutti sperati, perché la mossa fu come sempre tumultuosa con due fantini, Marcaccio e Biggeri, che, ostacolandosi a vicenda, caddero sul tufo e i loro cavalli partirono scossi. Dorino nel Nicchio questa volta fu pronto a scappare, ma fu affiancato da Sorbino fantino della Selva. I due si scambiarono feroci nerbate favorendo la vittoria di Groppa Secca nella Pantera.

Finalmente, per il Palio del 2 luglio 1789, Dorino tornò alla vittoria correndo per la Contrada della *Civetta*. Il diarista Bandini racconta nel modo seguente le vicende salienti di questa corsa:

381. Notificazione del 23 luglio 1788. Cfr. anche A.F. BANDINI, "Diarjo" ad annum (1788), BCS, D III 4, cc. 80v-81r.

[2 luglio 1789] - Alle ore sei, e mezzo fu dato ordine alli Nobili Sig.ri Giudici, che le Contrade entrassero nella Piazza, la prima delle quali fu la Selva, e l'ultima la Civetta.

Fatte adunque le solite sbandierate, fu intimato il mastio per dare il segno alli Fantini che si accostassero alla Mossa, il primo luogo l'ebbe al canape la Pantera, e l'ultimo la Selva, fu data la mossia in buona forma, e per una girata, e mezzo

vantaggiata fu prima la Pantera, il Fantino della quale era Gigi Susini, poscia li passò avanti l'Aquila, il Fantino Felloni d.o Biggiari, e di poi la Lupa, il Fantino d.o il Maremmano, dopo la voltata del Casato all'ultima girata l'Aquila, vedendo che il suo Cavallo non reggeva più, si stese sopra il med.mo, e chiappò la coda del Cavallo della Lupa, e poscia si accostò alla testa del Cavallo, combattendo i due Fantini Aquila e Lupa, in questo frattempo la Civetta, essendosi sempre mantenuta terza e quarta, tirò a sfondare, e li riuscì passare avanti ai combattenti Aquila e Lupa, e riportò il Palio per la lontananza di un Cavallo, e mezzo circa. Il Fantino della Civetta era Dorino¹³.

Isidoro Bianchini vinse negli anni successivi altri cinque Palii (1790, 2 luglio - Onda; 1790, 16 agosto - Tartuca; 1792, 2 luglio - Bruco; 1792, 6 agosto - Montone; 1794, 16 agosto - Selva) e terminò la sua carriera vestendo il giubetto del Drago per il Palio del 16 agosto 1797. Non fu coinvolto in altri episodi clamorosi, fatta eccezione per quanto accadde nella corsa di Provenzano del 1792, dove Dorino fu protagonista involontario della terribile caduta del fantino della Giraffa Groppasecca, giù per la discesa di S. Martino. Questi, durante il secondo giro, nel volere chiappare il Bruco, fantino Dorino, e non pensando niente al pericolo grande della voltata, lasciò andare il Cavallo per tenere il detto Bruco, ma al Corpo di Guardia fece una brutta caduta, e ne restò in terra per morto, ove il Curato di S. Martino li raccomandava l'anima, e doppo nel cataletto fu portato allo Spedale, e per più giorni stiede senza dar segni di vita, per la gran percossa del capo, e ne sortì dallo Spedale, ma mezzo ringiucchito, e ritornò a correre doppo qualche anno¹⁴.



Agostino Costa, Figurante della Contrada della Civetta e Carro da parata della stessa Contrada.

Le due incisioni su rame fanno parte del corredo grafico del volume: *In aspettazione delle loro altezze reali Ferdinando III principe reale d'Ungheria, e di Boemia, Arciduca d'Austria, Gran Duca di Toscana e Luisa Maria di Borbone, Real Principessa di Napoli sua consorte, feste pubbliche destinate dalla città di Siena in contrassegno della sua gioja e devozione*, Siena, Pazzini Carli, 1791.

Il Palio che fu corso nel 1791, seguiva solo di due anni quello illuminato dalla vittoria di Dorino e non è pertanto azzardato accostare i costumi della Civetta qui raffigurati a quelli della comparsa che aveva esultato per la vittoria della Contrada nella trionfale carriera cantata da Gian Domenico Stratico.



*APPLAUSO POETICO A DORINO
FANTINO CELEBRE DELLA PIAZZA DI SIENA
In occasione di aver riportato la Vittoria nella Corsa del dì 2. Luglio 1789.*

*Chi mi porge una cetra, e chi m'appresta
Serto immortal di sempre verde Alloro,
Ond'io del forte DORO
Possa fregiarne l'onorata testa?
Polinnia¹⁵, tu l'Ascreo¹⁶ favor m'impetra
Or che ad erger l'Eroe m'accingo all'etra.*

*Già pel gran Circo, de' cui pregi altera
Va l'Arbia in sen alla Tirrena Tetti,
De' concorrenti Atleti
Baldanzosa venia l'eletta Schiera,
E il polveroso Agon premean frementi,
Mordendo il freno, i Corridori ardenti.*

*Troncate ogni dimora: ecco risuona
Il segno, o Eroi, che a contrastar v'invita:
La faccia sbigottita
Mostra ciascun, sebben d'ardir ragiona;
Sol non paventa, e non smarrisce in volto
DORIN, ch'animo invitto ha in seno accolto.*

*Teso il canape è già: Già ognuno è giunto,
E di partirne impaziente attende:
Tace, e l'orecchie tende
La spettatrice turba, e gli occhj a un punto;
Ecco lo squillo di canora Tromba¹⁷
Apre il sentier: di grida il Ciel rimbomba.*

*Ratti più, che non son Partici dardi¹⁸,
Fuggon pel Circo i fervidi destrieri;
Gli arditi Cavalieri
A stimolargli ognor non son più tardi,
E ognun di loro il suo Corsier veloce
Anima or collo sprone, or colla voce.*

¹⁵ Polinnia o Polimnia, figura della mitologia greca, era una delle nove Muse, figlie di Zeus e Mnemosine. Presiedeva l'orchestica, la pantomima, la danza associate al canto sacro ed eroico. Ad essa è attribuita anche l'invenzione della lira e dell'agricoltura. Una tradizione isolata ne fa la madre di Orfeo, ma Platone cita una leggenda che considera Polinnia madre di Eros.

¹⁶ Di Ascra, antica città greca della Beozia, patria del poeta Esiodo; per lo più usato in senso figurato con allusione alla poesia didascalica, georgica.

¹⁷ La mossa veniva data con un suono di tromba.

¹⁸ I fantini partirono "ratti", veloci come le frec-

*S'ange¹⁹ il forte DORIN, che al paragone
Vede ceder degli altri il suo Destriero;
Ma baldanzoso, e fero
Tanto t'incalza per l'incerto Agone,
Che presso a metà i suoi rivali tutti
Passa, e del suo valor raccoglie i frutti.*

*Dalla tomba ignorata, ove ten giaci,
Ombrà del gran "Bastiano"²⁰ ergi la testa,
E l'animo gesta
Dell'impavido atleta, e i fatti audaci
Ammira, e poi da te l'età futura
Sappia, che v'è chi le tue glorie oscura.*

*E tu eccelso Campion, segui gli allori
A meritar dovuti ai grandi Eroi:
So ben, che v'ha fra noi
Chi a te ricusa i meritati onori,
Perché tu stesso sei (i) tuoi pregi avvezzo
Ad esaltare, e a non curar disprezzo.*

*Follie son queste: Ebber lo stesso orgoglio,
E nobil vanità gli antichi Atleti,
Che dai prischi Poeti
Alzati fur d'eternitade al soglio,
E lieti udire de' propri merti il suono:
L'alme vili a se stesse ignote sono.*

*Canzon nata repente²¹
Fra gli applausi de' Saggi, e fra le insane
Di stolta, e volgar gente
Indotte grida e strane,
Vanne a DORINO, e al suo verace merto
Offri questo d'Allor qualunque serto.*

ce dei Parti, popolazione dell'antica Persia che fu una delle maggiori potenze politiche e culturali iraniche.

¹⁹ Si angustia, si affligge, si dà gran pena. Dal lat. angere: "stringere", "restrigere", "opprimere", "angustiare"; usato soprattutto nella forma ange (latinismo usato soprattutto in poesia e per lo più alla terza persona del presente dell'indicativo).

²⁰ Mattia Mancini detto Bastianino. Aveva vinto un Palio per la Civetta il 2 luglio 1778.

²¹ L'anonimo poeta confessa l'estemporaneità della sua canzon, frutto dell'improvvisazione: *nata repente fra gli applausi de' Saggi* (gli Accademici Rozzi?).



Fig. 1. Siena, Cattedrale, l'organo posto all'ingresso della Cappella Chigi o della Madonna del Voto.
Foto di Fabio Lensini.

Da architettura ad apparato: Carlo Fontana, Giovan Battista Contini e l'organo per la Cappella della Madonna del Voto nel Duomo di Siena*

di BRUNO MUSSARI

La presenza di Carlo Fontana a Siena tra la fine del XVII secolo e i primi anni del XVIII è stata documentata in alcune occasioni che hanno visto uno tra i più autorevoli esponenti dell'Accademia di San Luca essere interpellato per consulenze, pareri, elaborazioni di progetti, anche ad una scala che, se realizzati, avrebbero lasciato un segno incisivo nella trama urbana della città¹.

* Il saggio che segue costituisce un sostanziale approfondimento degli esiti di una ricerca annunciati in fase preliminare in occasione del convegno su Carlo Fontana dello scorso ottobre 2014, i cui atti sono in corso di pubblicazione (B. MUSSARI, *Carlo Fontana a Siena: idee e ipotesi progettuali tra tradizione e innovazione*, in *Carlo Fontana (1638-1714) celebrato architetto*, Atti del convegno internazionale di studi (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 22-24 Ottobre 2014), a cura di G. Bonaccorso, Accademia di San Luca, Roma).

¹ Ci si riferisce in particolare al progetto per il Collegio Tolomei - si veda in proposito B. MUSSARI, *Carlo Fontana e il progetto per il Collegio Tolomei a Siena*, «Quaderni del Dipartimento PAU» XV-XVI, 2005-2006, 29-32, pp. 125-142 - per il quale sono stati recentemente individuati da chi scrive alcuni disegni di progetto di Carlo Fontana, oggetto di un saggio di prossima pubblicazione. Su Carlo Fontana a Siena si veda anche B. MUSSARI, *Carlo Fontana a Siena e il palazzo Patrizi dai disegni di Jacomo Franchini*, «Quaderni del Dipartimento PAU», XIII, 2003 [2004], 25-26, pp. 143-156; F. ROTUNDO, *I cantieri chigiani e il sistema residenziale a Siena in epoca tardobarocca*, in *Residenze nobiliari. Stato Pontificio e Granducato di Toscana*, a cura di M. Bevilacqua e M. L. Madonna, De Luca, Roma 2003, pp. 393-406; B. MUSSARI, *Tradizione, innovazione e rappresentatività nell'architettura civile del '700 a Siena: le fabbriche alla romana e la memoria medievale nelle proposte di Giacomo Franchini, Ferdinando Ruggie-*

ri, Paolo Posi, Ferdinando Fuga, Antonio Valeri E Luigi Vanvitelli

, «Quaderni del Dipartimento PAU», XIV, 2004, 27-28, pp. 75-114; B. MUSSARI, *Palazzo Patrizi a Siena. Consistenza e ricognizione di un palazzo di fine '600 dai documenti d'acquisto e suoi inventari*, «Quaderni del Dipartimento PAU», XVIII, 2008, 35-36, pp. 77-96 e relativi rimandi bibliografici; F. ROTUNDO, *Carlo Fontana e l'architettura tardo barocca a Siena*, in *Il palazzo Chigi Zondadari a San Quirico D'Orcia. Architettura e decorazione di un palazzo barocco*, a cura di F. Rotundo, M. Eichberg, Donchisciotte, San Quirico d'Orcia (SI) 2009, pp. 123-140.

² In particolare la Villa di Cetinale e il Palazzo di San Quirico d'Orcia. Per la prima si veda: A. ANGELINI, *Gli erbosi sentieri di Cetinale*, in *Gian Lorenzo Bernini tra Roma e Siena*, Milano, Pizzi, 1998, pp. 224-248; G. ROMAGNOLI, *La villa di Cetinale ad Ancaiano*, in *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il Papa senese di Roma Moderna*, a cura di A. Angelini, M. Butzek, B. Sani, Siena, Protagon, 2000, pp. 454-458; H. HAGER, *Carlo Fontana*, in *Storia dell'Architettura Italiana. Il Seicento*, a cura di A. Scotti Tosini, Milano, Electa 2003, pp. 238-261: per il palazzo tra i più recenti M. CIAMPOLINI, F. ROTUNDO, *Il Palazzo Chigi Zondadari a San Quirico d'Orcia*, Siena, Nuova immagine, 1992; *Il Palazzo Chigi Zondadari a San Quirico D'Orcia*, a cura di M. Eichberg, F. Rotundo, S. Quirico d'Orcia (SI), Don Chisciotte 2009; A. MARINO, *Il progetto di Carlo Fontana per il palazzo Chigi a San Quirico d'Orcia*, in *«Carlo Fontana (1638-1714)*

Madonna del Voto³ - degli indirizzi tracciati dalla scuola romana che faceva capo all'Accademia di San Luca, nel tempo rimodulata proprio da Carlo Fontana⁴. Per il tramite di questa istituzione e grazie alle consolidate relazioni che illustri casate senesi avevano nel tempo intessuto con la curia pontificia e con Roma - anche in virtù di nuovi rapporti parentali stabiliti con la nobiltà capitolina - si tentò di diffondere a Siena un linguaggio tardobarocco improntato all'insegna della semplificazione di matrice neocinquecentesca⁵; una tendenza a volte in contrapposizione con l'esuberanza di cui alcuni valenti artefici senesi si sarebbero fatti interpreti in diverse occasioni, anche sulla suggestione enfatizzata dell'eredità borrominiana⁶.

celebrato architetto, Atti del convegno internazionale di studi (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 22-24 Ottobre 2014), a cura di G. Bonaccorso, in corso di pubblicazione.

³ Su Giovannelli si veda D. ARRIGUCCI, *Benedetto Giovannelli Orlandi (1601-1676) un protagonista del barocco senese*, in *Architetti a Siena. Testimonianze della Biblioteca comunale tra XV e XVIII secolo*, a cura di D. Danesi, M. Pagni, A. Pezzo, Milano, Silvana 2009, pp.191-211 e relativi rimandi bibliografici, sia per Cetinale che per la Cappella del Voto.

⁴ G. CURCIO, *L'architetto 'intendente', 'pratico' ed 'istoriografo' nei progetti e nella professione di Carlo Fontana*, in *Magistri d'Europa. Eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dei laghi lombardi*, Atti del convegno (Como, 23-26 ottobre 1996), a cura di S. Della Torre, O. Pracchi, Nodo Libri, Como 1997, pp. 277-302 e bibliografia di riferimento; T. MANFREDI, *La costruzione dell'architetto*, Argos, Roma 2008, pp. 26-42 e relativi rimandi bibliografici.

⁵ Sul ruolo di Fontana si veda R. WITTKOWER, *Arte e architettura in Italia. 1650-1750*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 321-325, in part. p. 322: «Fu questo un uomo [...] che attuò in Roma il mutamento verso uno stile dell'Architettura classicheggiante letterario e accademico». Più comprensivo il giudizio di Braham e Hager: «Fontana is probably the least appreciate of the major architects of the Baroque period. His work has that confidence and lack of intensity characteristic of the late 17th century, but it can too easily be dismissed as architecture which is superficial or merely 'scenographic' and 'theatrical'». A. BRAHAM - H. HAGER, *Carlo Fontana. The drawings at Windsor Castle*, Londra, Zwemmer, 1977, p. 19.

⁶ In una posizione oscillante tra un linguaggio più misurato e composto ed espressioni contrassegnate da un vigoroso virtuosismo si pone l'opera di diverse dinastie di artisti operanti a Siena tra la fine del XVII e i primi anni del XVIII secolo, come i Cremoni, i Mazzuoli, i Franchini. Proprio il mastro muratore e stuccatore Giacomo Franchini, come il padre Niccolò,

Fino ad ora non erano emersi dati certi e circostanziati sulla permanenza di Fontana a Siena e sui rapporti con gli artefici locali, una permanenza inevitabilmente saltuaria ma continua nel tempo, breve ma sufficiente per dare modo all'architetto di impartire istruzioni ai referenti in loco, che si occupavano della conduzione dei cantieri sul posto⁷. Le istruzioni erano a volte corredate da disegni, in alcuni casi elaborati a Siena nelle stanze appositamente attrezzate nei pressi del palazzo Chigi al Casato⁸, che il Cardinale faceva predisporre con il supporto del cugino Agostino, Principe di Farnese.

È così possibile documentare, grazie ai dati emersi dalle carte chigiane⁹, che Carlo Fontana soggiornò a Siena diverse volte,

in più occasioni coinvolto in cantieri diretti da Carlo Fontana, fu notoriamente accusato da Romagnoli di essere stato «poco corretto nell'architettura perché infetto dalla peste borrominesca», ASS, ms., L.II, E. ROMAGNOLI, *Vita de bellartisti senesi*, voll. 1-13, XI, ff. 509-516. Sui Franchini ad esempio si veda *La regola e il capriccio. Jacomo Franchini e il barocco senese*, a cura di B. Mussari, F. Rotundo, Banca CRAS, Sovicille (SI), Ticci, 2010; B. MUSSARI, *Architettura a Siena tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo dai Disegni architettonici di Jacomo Franchini*, in *Architetti a Siena* cit., pp. 213-253; B. MUSSARI, *Tra pratica e teoria: la formazione di Jacomo Franchini attraverso l'attività di cantiere, le relazioni con i protagonisti della vicenda architettonica contemporanea e la manualistica del tempo*, in *La regola e il capriccio* cit., pp. 25-30; F. ROTUNDO, *Dai Mazzuoli ai Cremoni a Franchini. Riflessioni sulla tipologia degli altari a stucco*, in *La regola e il capriccio*, cit., pp. 131-136; B. MUSSARI, *Jacomo Franchini: architetture e disegno urbano a Siena tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo. Un itinerario tra strade, palazzi, chiese, cappelle e altari*, in *La regola e il capriccio* cit., pp. 49-70; B. MUSSARI, *Jacomo Franchini e i taccuini della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena*, «Il Disegno di Architettura», 2011, 38, pp. 3-7.

⁷ Nei cantieri senesi in cui Fontana fu coinvolto, oltre ai Mazzuoli, erano spesso presenti i Franchini, sia Niccolò per i lavori nella Villa di Cetinale e per la posa in opera dell'organo della Cappella Chigi nel Duomo, sia Giacomo per la riconfigurazione del palazzo arcivescovile senese.

⁸ BAV, *Archivio Chigi*, 619. Nei conti di venerdì 30 ottobre 1671 è annotato: «Per prezzo di due candelieri di legno per servizio del Signor Cavalier Fontana Architetto e suoi compagni in ottone che disegnano la sera dico baiocchi 7; Candele di Sego per detti Architetti [...] baiocchi 6 ½; A due fachini che hanno portato due matarazzi anzi quattro due pagliacci bianchi e tavole per due letti scabelli due sedie con due tavolini per servizio dell'architetto, in tutto 17.00».

⁹ La ricerca è stata condotta soprattutto sui documenti chigiani conservati dalla Biblioteca Aposto-

permanendo in città per alcuni giorni in ogni occasione, accompagnato da un servitore e da uno o due "giovani"¹⁰. Nel corso di quei soggiorni l'architetto, oltre ad occuparsi dei cantieri chigiani, avrebbe potuto cogliere l'opportunità per essere interpellato da altri esponenti della nobiltà senese o dalle autorità cittadine, per essere coinvolto in altre importanti commissioni¹¹.

Proprio in una di queste occasioni Flavio Chigi chiese a Carlo Fontana di definire la struttura della nuova cassa armonica lignea che avrebbe dovuto ornare l'organo posto sulla parete a destra dell'ingresso alla Cappella chigiana o della Madonna del Voto nel Duomo di Siena, attraverso un disegno da affidare per la realizzazione a falegnami e intagliatori senesi.

Alcuni studi specialistici che hanno focalizzato la loro attenzione su questo genere di strumento musicale, si sono nel tempo soffermati sull'organo senese. Non è questa l'occasione per argomentare sulle caratteristiche tecnico-musicali dello strumento, ma il ritrovamento del contratto che assegna a Carlo Fontana il disegno della cassa per l'organo chigiano, colma, almeno per quanto

lica Vaticana che si ringrazia per avere consentito la consultazione. Un particolare ringraziamento devo a Luigi Cacciaglia per i preziosi consigli e l'immutata amichevole disponibilità.

¹⁰ Tra il 1669 e il 1680 i documenti attestano che Fontana fu presente a Siena in diverse occasioni, permanendovi ogni volta per alcuni giorni, occupandosi delle commissioni affidategli da Flavio Chigi. Si veda ad esempio, BAV, *Archivio Chigi*, 618, 1669; 619, 1671; 620, 1674; 621, 1676; 623, 1678; 624, 1679; 625, 1684.

¹¹ Sono noti per quanto non del tutto chiariti i contributi di Carlo Fontana nella ristrutturazione di parte del Palazzo Comunale e nella costruzione delle nuove scale, mentre non è stato ancora documentato, ma non è da escludersi a priori, che Fontana sia stato coinvolto nella riconfigurazione e ammodernamento di palazzo Patrizi in via del Casato. Si veda B. MUSSARI, *Carlo Fontana a Siena e il palazzo Patrizi...*, cit.; B. MUSSARI, *Palazzo Patrizi a Siena...cit.*; B. MUSSARI, *Carlo Fontana a Siena: idee e ipotesi progettuali tra tradizione e innovazione...*, cit.

¹² O. MISCHIATI, *Arte organaria e committenza papale: il caso di Alessandro VII Chigi*, in *Organi e cantorie nelle chiese di Roma*, a cura di G. Battistelli, Istituto Poligrafico Zecca dello Stato, Roma 1994, pp. 27-36.

¹³ A. NIGITO, *L'organo della Cappella del Voto del*

riguarda l'ideazione dell'apparato ligneo, un'attribuzione rimasta ancora indefinita.

Oscar Mischiati¹², Alexandra Nigito¹³ e più recentemente Girolamo Giustarini e Cesare Mancini¹⁴, nel ripercorrere la storia dello strumento - la cui costruzione e decorazione era avvenuta in prima istanza prevalentemente sotto la regia e l'apporto di tecnici, artisti e maestranze provenienti da Roma - hanno tracciato la storia non del tutto lineare degli "organi" che successivamente hanno corredato la cappella¹⁵. Nel 1662 un primo strumento veniva acquistato dal Cardinale Chigi dal Marchese Costaguti¹⁶ e trasportato nel palazzo Chigi ai SS. Apostoli, dove, contestualmente, ne veniva condotto un altro trasferito in questo caso «*dalla Longara*»; non è noto da quale luogo specifico lo strumento venisse prelevato, sebbene il riferimento immediato andrebbe alla Villa Farnesina, che però non apparteneva ai Chigi già dalla fine del XVI secolo. Per rimettere in sesto i due strumenti portati nel palazzo ai SS. Apostoli venne chiamato l'organaro Giacomo Ramerini¹⁷. Tra quegli organi era compreso quello destinato ad essere trasferito e montato a Siena, che nella primavera

Duomo di Siena, in *In organo pleno*, a cura di L. Colnarile, A. Nigito, Peter Lang, Bern, 2007, pp. 175-226.

¹⁴ G. GIUSTARINI, C. MANCINI, *Repertorio degli organi storici*, in *Un così bello e nobile strumento*, a cura di C. Mancini, M. Mangiacavalli, L. Martini, Siena, Protagon, 2008, pp. 216-219.

¹⁵ Una documentazione significativa sulla realizzazione della cappella e quindi dell'organo si trova in BAV, *Archivio Chigi*, 1967, *Miscellanea, Siena 1660-1692*.

¹⁶ Questo strumento fu pagato al marchese Costaguti 200 scudi, ma nei conti relativi alle spese per la *Cappella di Siena*, è computato anche l'acquisto di un organo effettuato per conto del Cardinale da Antonio Valenti, per 500 scudi. Non è chiaro se quello acquistato da Valenti fosse lo stesso proveniente da casa Costaguti o un'ulteriore strumento di cui le carte però non danno alcun ragguaglio. BAV, *Archivio Chigi*, 1967, cc. 84v - 87v.

¹⁷ BAV, *Archivio Chigi*, 1967, c. 87v: «*E a dì 11 detto* (agosto 1663) *scudi 30 moneta pagati a Iacomo Ramerini Organista per doverli spendere in occasione della sua andata a Siena per accompagnare anzi accomodare l'Organo*»; c. 86v «*E a dì 4 maggio scudi 151.50 pagati a Jacomo Ramerini Organista a compimento a scudi 291.50 simili per spese et accomodature di due organi che li restanti scudi 240 li ha ricevuti in due volte a buon conto*».

del 1663 era ormai definito. Tra l'altro era stato terminato anche il prospetto riccamente intagliato e plasticamente articolato, pienamente rispondente ai canoni barocchi, realizzato da Antonio Chiccari, intagliatore di casa Chigi¹⁸, quasi certamente su disegno e sotto la supervisione di Giovanni Paolo Schor¹⁹ “*pittore et ingegniero*” del Cardinale.

Nel 1671 un altro organo, sostitutivo del primo, venne trasferito da Roma a Siena²⁰, trasportato e rimontato da Matteo Marioni e Filarco Virgiliani²¹, riscuotendo il compiacimento del Cardinale Celio Piccolomini, Arcivescovo di Siena (1671-1681), che nello scrivere a Flavio Chigi si augurava che il porporato potesse «*condurre seco l'architetto*», probabilmente a quella data Carlo Fontana²². Come è stato supposto correttamente dalla Nigito, lo strumento venne adattato alla cassa originaria dall'intagliatore e falegname senese Bernardino Costantini, ma non tra il 1672 e il 1676 come ha suggerito

la studiosa, ma tra il 1671 e il 1672. Per la sua messa in opera fu poi necessario richiedere l'intervento dello scalpellino Francesco Mazzuoli, del maestro muratore Niccolò Franchini e dell'organaro Matteo Mancini²³. Secondo la Nigito, poi, la cassa lignea dell'organo sarebbe stata tardivamente dorata da Francesco Corallo nel 1686²⁴, ma si dovette trattare di un intervento successivo e certamente integrativo, in quanto sarebbe stato anomalo che Flavio Chigi avesse lasciato l'opera incompiuta per rifinirla solo dieci anni più tardi. A dissolvere ogni dubbio interviene comunque il resoconto della visita che il Cardinale fece alla Cappella nel 1671: «*Appiè la detta Cappella nella parete del campanile, vi è un Organo per servizio della medesima con suo corale per i musici di legno riccamente intagliato e bonissimo dorato con imprese di monti e stelle chisie rilevate e sopra detto Organo l'Arme di Papa alessandro sostenute da due Angeli, nel qual organo si cantano le litanie e musica tutte le*

¹⁸ BAV, Archivio Chigi, 478, *Misura e stima de lavori d'intaglio et legname fatto per servizio dell'Eminetissimo et Reverendissimo Cardinale Chigi per il novo Organo che Sua Eminenza fa fare nella Chiesa del Domo della Città di Siena*, cc. 102-109.

¹⁹ BAV, Archivio Chigi, 478, cc. 86r-88v. «per quattro disegni piccoli della cassa et uno grande in cartone et per sei disegni piccoli dell'Organo et uno in grande sopra il legno et uno in cartone» c. 86r; «per il organo tre disengni differenti in piccolo uno il folio reale e due modelli in profilo in cartone a Siena in carta e legno disengnato come grande; poi fu mutato in piccolo due altri disengni sul legno in grande come il Viachio di decioto giorno a mia spesa il solicitare et assister il lavoro» cc. 88r-88v. Per la sua opera Schor riceveva il 26 febbraio 1663 cento dieci scudi. Si veda anche BAV, Archivio Chigi, 1967, c. 86r. Cfr. O. MISCHIATI, *Arte organaria...* cit., p. 29; A. NIGITO, *L'organo...* cit., p. 179.

²⁰ G. GIUSTARINI, C. MANCINI, *Repertorio...* cit., pp. 216-219. Al trasporto dell'organo si riferisce il conto dell'imballatore della Dogana di Roma del 2 luglio 1671: «per have incassato detto organo et imballato ion n°19 colli tra grandi et ordinarii», BAV, Archivio Chigi, 486, c.s.n.

²¹ BAV, Archivio Chigi, 487, c. 94: «Alli Maestri Organari Matteo Marioni e Filarco Virgiliani compagni se li potrà fare un mandato di scudi trenta moneta li quali sono per saldo e final pagamento de tutti i lavori fatti nell'Organo che da Roma fu trasportato a Siena l'anno passato e collocato nel Duomo di Siena vicino la Cappella dell'Eccellenissima Casa Chigi restando con questi pagamenti soddisfatti intieramente tanto per causa di detto Organo messo su di nuovo quanto della disfattura dell'altro et incassatura, et ogni altra operatione fatta in detti organi a tutto il presente

giorno il tutto per servizio et ordine di S. E. Padrone dico scudi 30.

Questo di 22 aprile 1672.

Li quali scudi trenta moneta sono a compimento di scudi ottantasei e baiocchi 50 moneta havendosi gli altri in due partite cioè scudi 31.50 dal Signor Cavalier Ugurgieri in Siena con ordine dell'Ill.mo Signor Bonaventura Zondadari et altri scudi 25 da Francesco Ricciardi Dispensiere delli quali gli si è fatto rimborso». BAV, Archivio Chigi, 37, c. 178, «A dì 30 giugno (1673) scudi ottantasei e baiocchi 50 moneta buoni pagati a Matteo Marioni organaro se le ne da conto per la Comissura dell'Organo mandato da Roma a Siena e collocato nella suddetta Cappella come per suo credito posto tra le giustificazioni dell'22 aprile 1672 in somma di scudi 30». Si veda anche BAV, Archivio Chigi, 1967, cc. 84v-87v; BAV, Archivio Chigi, 478, cc. 254r-257v; G. GIUSTARINI, C. MANCINI, *Repertorio...* cit., p. 216.

²² BAV, Archivio Chigi, 3790, 3, lettera del 17 agosto 1671: «Intendo s'è amurato l'organo per la Cappella di Vostra Eminenza e veramente era necessario per che corrispondesse alla magnificenza e bellezza della medesima Cappella».

²³ BAV, Archivio Chigi, 487, c. 95, «Denari pagati dall'illusterrissimo Signor Cavalier Girolamo Ugurgieri per le spese della cappella dell'Eminentissimo Signor Cardinale Chigi e tutti per mandati dal 9 settembre 1671 al 6 aprile 1672».

²⁴ A. NIGITO, *L'organo...*, cit. p. 180. Niccolò Franchini intervenne ancora sull'organo della Cappella nel 1678, «per giornate 12 di mastro e 7 di manuale per haver accomodato l'organo della cappella con ordine et ricevuta», ricevendo un compenso di 4 scudi e 65 baiocchi. BAV, Archivio Chigi, 623, 1678.

*domeniche e feste della Madonna. Appresso detta cappella nel uscire a man sinistra vi è la Sacrestia*²⁵. Tra l'altro Corallo avrebbe avuto diverse occasioni per provvedere alla doratura dell'organo, essendosi recato più volte per altre commissioni chigiane a Cetinale, a San Quirico e a Siena, prima del 1686.

Tra le carte chigiane custodite in Vaticano si conservano due disegni - di cui solo uno noto fino ad ora - che raffigurano l'organo che ancora orna la parete posta a destra dell'ingresso alla cappella, che non corrisponde minimamente alle puntuali e dettagliate note descrittive del prospetto ligneo barocco intagliato da Antonio Chiccari nel 1662²⁶, di cui al momento non è dato sapere se in occasione del montaggio della nuova cassa armonica, venisse distrutto o spostato altrove. Il disegno cui si è accennato, invece, come nell'intitolazione espressamente si legge, non si riferisce alla realizzazione del prospetto che ancora oggi vediamo e che era già in situ, ma espressamente «*Per il Baldacchino da farsi al Organo della Cappella della Metropoli di Siena*²⁷», su commissione diversa, con altri architetti, artefici e maestranze, quando, per le motivazioni che ricorderemo più avanti, fu necessario procedere all'ideazione, realizzazione e montaggio della copertura lignea a protezione dello strumento.

Carlo Fontana e il disegno per la cassa d'organo

Un documento rinvenuto nei carteggi chigiani assegna a Carlo Fontana il disegno della cassa armonica per l'organo della Cappella della Madonna del Voto nel Duo-

mo di Siena, commissionato dal Cardinale Flavio Chigi (fig.1). Nonostante siano state ipotizzate attribuzioni diverse²⁸, il contratto del 25 ottobre 1674 con il falegname intagliatore senese Bernardino Costantini dispone ogni dubbio. Nel contratto l'artigiano s'impegnava a «*fare l'ornamento di legname e tutta sua robba che d'ordine dell'Eminentissimo Cardinale Chigi si deve fare avanti il suo organo a lato della cappella della Madonna dell'Eccellen-tissima sua casa posto nella Cathedrale e Duomo di essa città come sopra intendendosi tal lavoro di legno di albuccio gentile staggionato e del più esquisito che si trovi senza nodi né schiantature e sanza verun altro mancamento imaginabile acciò la detta opera riesca di total perfettione distribuito et ornato in conformità della grandezza e qualità che mostra il disegno della medesima opera fatto dal Sig. Cavalier Carlo fontana Architetto di Sua Eminenza e da me accettato e sottoscritto con li totali membri ben scorniciati e ben riquadrati con quelle grossezze di tavole et altro che vi bisognaranno in simili proietture et armamenti nelle parti di dentro per il sostegno di detta opera si delle cornici colonne capitelli base, come d'ogni altra cosa, e che siano bene incatenati di quanto sarà giudicato necessario per fortezza della detta opera; intendendosi che tutti l'intagli dimostrati nel detto disegno debbano essere diligentemente lavorati tanto li diritti come li circolari, obbligandosi di assistere e porli in opera su il detto organo con ogni accuratezza e diligenza per quello che comporta l'uso del falegname e intagliatore*²⁹.

La struttura lignea fu realizzata dall'intagliatore senese al quale fu immediatamente corrisposto un anticipo dell'onorario pattuito³⁰, regolarmente saldato nel 1677³¹; ma

²⁵ BAV, Archivio Chigi, 1967, c. 167v.

²⁶ A. NIGITO, *L'organo...*, cit. pp. 191-194.

²⁷ BAV, Archivio Chigi, P.VII.11, c. 1r; *Archivio Chigi*, 18131, c.s.n.

²⁸ M. PAGNI, *Disegni e stampe*, in *Un così bello e nobile strumento*, cit., pp. 187-202, in part. p. 190, ricorda l'intagliatore "Bernardino". Si veda anche A. NIGITO, *L'organo...*, cit.

²⁹ BAV, Archivio Chigi, 622, c.s.n.

³⁰ BAV, Archivio Chigi, 620, c.s.n. «*Sig. Francesco Ricciardi pagherete a mastro Bernardino Costantini Intagliatore scudi quaranta moneta a buon conto de lavori di legname che deve fare per l'ornamento dell'organo della Cappella del Duomo dell'Eccellentissima Casa Chigi che si fa d'ordine dell'Eminenza Signor Cardinale Chigi nostro*

Signore con pigliarne ricevuta sotto di questa e darne debito ai suoi conti. Siena questo di 16 novembre 1674. Dico scudi 40 moneta. Girolamo Mercurii maestro di Casa.

Io Bernardino Costantini o ricevuto scudi quaranta di pavoli dieci al uno per le mani del Sig. Francesco Ricciardi Dispensiero et in fede o fatto la presente di propria mano questo di 16 novembre 1674». Nella stessa occasione veniva saldato anche il conto di «Francesco Ricciardi a Agostino Neri ottonaro per la fattura sei candelieri grandi di ottone con Arme di Sua Eminenza e altri sei piccoli per servizio della Cappella del Duomo. E compreso il Crocifisso fanno in totale la spesa di 106 scudi e baiocchi 80».

³¹ BAV, Archivio Chigi, 622, c.s.n. Nei conti di giovedì 7 ottobre 1677 è annotata la spesa di «*Scudi ottanta quattro e baiocchi 74 al signor Bernardo Costan-*

l'ideazione e il disegno si deve a Carlo Fontana. Per il montaggio dell'apparato il Cardinale avrebbe provveduto a dare «*il comodo dei ponti soliti forzosi da muratori per mettere in opera li detti lavori*», i quali sarebbero stati portati a termine «*in ogni miglior forma che devo ogni eccezione remota di farli per il prezzo di scudi doi cento sessanta moneta Romana de giulii dieci per scudo, non compresi però i ferramenti di sorta alcuna che bisognassero per l'incatenamento dell'opera ma solo il legname squisito, fattura, intagli, chiodi, colla, e positione in opera con la dovuta diligenza conforme si è specificato abbastanza di sopra*»³².

Il disegno, come si legge in calce al contratto, rimase in mano all'intagliatore che dichiarò ufficialmente «*di avere ricevuto il disegno originale del Signor Chavaliere Fontana per lavorare la suddetta opera in conformità di esso*». Del disegno originale al momento si sono perse le tracce e non può confondersi con i due più tardi che si conservano tra i documenti chigiani³³.

Mischiati aveva ipotizzato che alcune parti del primo strumento potessero essere state riutilizzate in quello ancora esistente, in particolare «*lo stemma della cimasa*», riconducibile a quello descritto nella *Misura e stima* dei lavori eseguiti da Antonio Chiccare del 15 gennaio 1663, oltre ai «*festoni di legatura antistanti le canne di facciata e la decorazione a mo di gelosia*» da identificare con il fogliame di quercia intrecciato del parapetto alter-

tini intagliatore pagatoli con ordine del Signor Maestro di Casa come qui dall'appressa ricevuta pagate in doi volte cioè scudi cinquanta datoli il 17 luglio prossimo e scudi trentasette e 75 pagatili sotto la medesima giornata e sono per finale pagamento dei lavori fatti d'intaglio per l'organo della Cappella della Santissima Concezione posta nel Domo dell'Eccellenissima Casa Chigi, 37:75». Si veda anche BAV, *Archivio Chigi*, 37, c. 178. Riferimenti a lavori eseguiti da Costantini nella Cappella del Duomo e a Cetinale si trovano in BAV, *Archivio Chigi*, 627, 1686; 625, 1684.

³² BAV, *Archivio Chigi*, 622, c.s.n..

³³ BAV, *Archivio Chigi*, P.VII.11, c. 1r: *Archivio Chigi*, 18131, c.s.n.

³⁴ O. MISCHIATI, *Arte organaria...*, cit. p. 35. BAV, *Archivio Chigi*, 478, cc. 102-109, *Misura e stima de lavori d'intaglio et legname fatto per servitio dell' Eminetissimo et Reverendissimo Cardinale Chigi per il novo Organo che Sua Eminenza fa fare nella Chiesa del Domo della Città di Siena*.

nato dai «*sei monti da tre faccie per ciascheduno d'albuccio intagliato*», sormontati dalle stelle a venti punte³⁴. Ma se la fastosa decorazione del primo strumento induce a ipotizzare che la cornice attorno allo stemma papale fosse più articolata negli elementi di contorno intagliati che le facevano corona, diversamente è documentabile che le legature delle canne e gli intrecci di fogliame in rame del parapetto, compresi i monti Chigi non più in «*albuccio*», attualmente in situ, vennero realizzati su disegno di Giovan Antonio Mazzuoli nel settembre del 1697³⁵.

L'apparato ligneo dell'organo mostra uno schema architettonico lineare e sobrio impostato sul tradizionale canone serliano, caratterizzandosi per le specchiature che danno corpo anche ai pieni compresi tra le paraste laterali, senza rinunciare, nonostante la limitata libertà di movimento consentita nella distribuzione dei piani, ad accennarne una pur minima sovrapposizione. Questa è poi incrementata nelle porzioni di timpano curvilineo di raccordo, che nel loro articolarsi attribuiscono maggiore profondità all'intera composizione. Il frontespizio del compartimento centrale, sormontato da un frontone aperto nel lato inferiore, lascia intravedere negli spazi lasciati liberi dal blasone pontificio alessandrino il tratto di trabeazione dell'intelaiatura sottostante. Tale soluzione, oltre a ribadire l'effetto di profondità e di intersezione delle membrature, nella trasla-

³⁵ BAV, *Archivio Chigi*, 18132, 28, 1 settembre 1697: «*È venuto il Rame e domattina mastro Gio Antonio comincerà a farlo tagliare e dorato poi che sarà con la sua armatura di ferro lo farà accomodare*». I lavori furono terminati nei primi giorni di ottobre dello stesso anno in occasione della festa di San Sergio «*fu anco visto in tal giorno di S. Sergio l'Organo aggiustato havendo sollecitato di far mettere su il rame dorato a ciò destinato e feci tenerlo scoperto acciò fosse visto che fa una bellissima rifinitura et acclusa gliene trasmetto la nota delle spese in detto accomodo del Rame*», BAV, *Archivio Chigi*, 18132, 32, 6 ottobre 1697. Si veda il carteggio relativo ai mesi di settembre e ottobre tra Giovanni Donzellini e il Principe Agostino Chigi. Per questi lavori si veda anche BAV, *Archivio Chigi*, 1967, c. 17, *Nota delle spese nel Rame, Ora e doratura del medesimo servitio per lo Spicciato dell'Organo della Cappella Pontificia in Duomo dell'Illustrissimo et Excellentissimo Signor Principe di Farnese d'ordine di Sua Eccellenza Principe Adi 17 settembre 1697*.

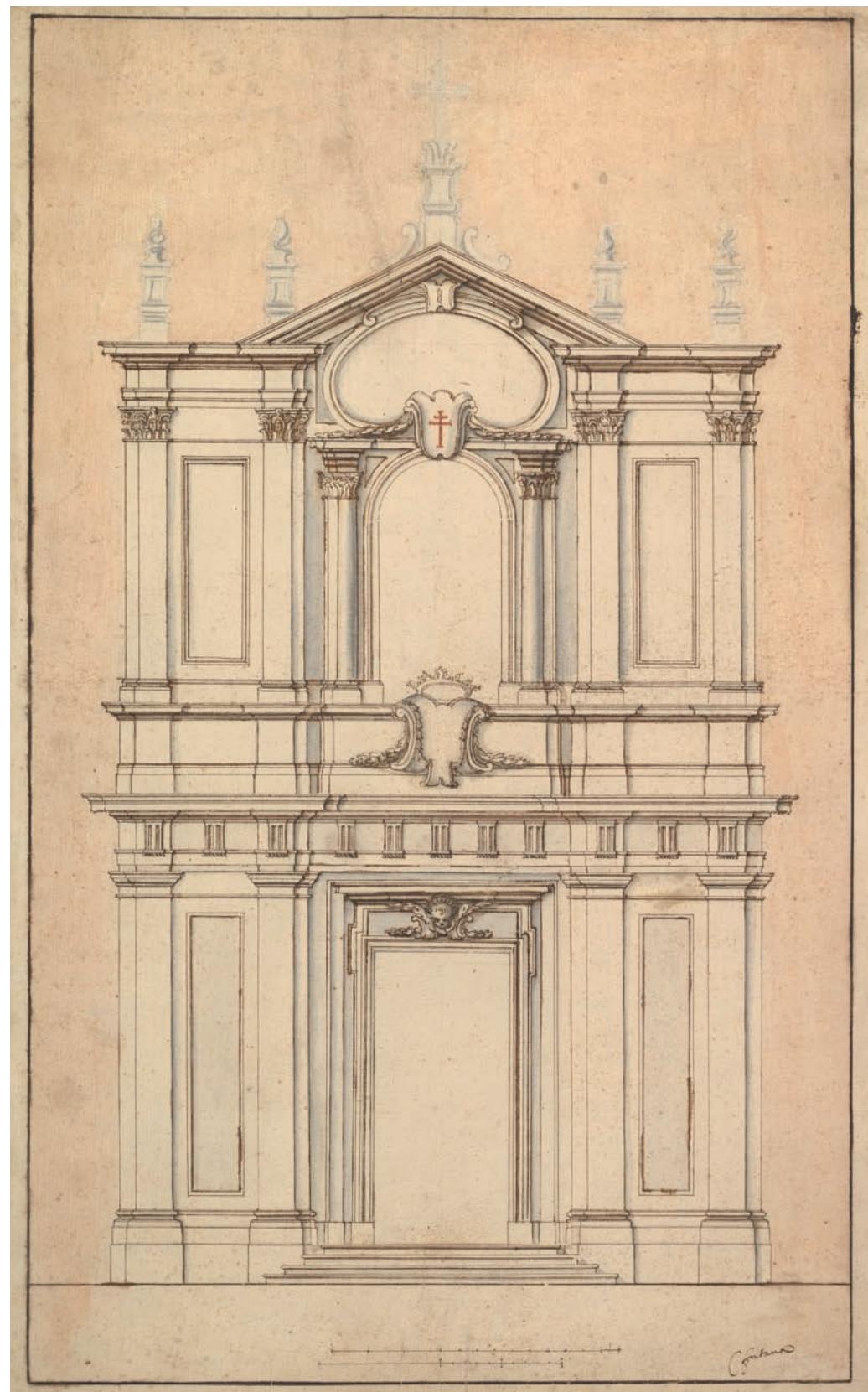


Fig.2. Carlo Fontana (seconda metà XVII sec.). Studio per la facciata della chiesa di San Faustino e Giovita a Roma.
(<http://metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/343232>)

zione da architettura ad apparato potrebbe trovare la matrice nella facciata di Santa Bibiana di Bernini o negli esordi giovanili dello stesso Fontana negli studi per la facciata di San Faustino e Giovita a Roma (fig. 2)³⁶.

Uno schema, quello che governa la composizione di quest'apparato, che nel complesso ricorda quello ricorrentemente adottato nella costruzione delle cappelle gentilizie che affollano la produzione di Fontana e di molti altri architetti attivi in quegli anni sulla scena romana; uno schema che pur accogliendo le teste di cherubini ad ornare i mensoloni a sostegno del fastigio sommitale centrale, nella sua compostezza conferma la linea moderata che sulla continuità di una tradizione di matrice berniniana, coltivata proprio da Fontana, era prevalentemente perseguita nell'ultimo quarto del XVII secolo.

Giovan Battista Contini, Giovanni Antonio Mazzuoli e il baldacchino ligneo per l'organo della Cappella del Voto

I disegni chigiani dell'organo senese ap-

partengono ad un momento successivo alla realizzazione della cassa armonica disegnata da Carlo Fontana e furono redatti in occasione della realizzazione del baldacchino ligneo di protezione dello strumento. Infatti, i due disegni, molto simili, probabilmente uno copia dell'altro³⁷, sono riconducibili agli ultimi anni del XVII secolo, quando sollecitato dalle autorità ecclesiastiche senesi, ormai deceduto il cugino Flavio, Agostino Chigi veniva invitato a fare sistemare lo strumento³⁸. L'organo, infatti, non era più funzionante³⁹ e risultava seriamente compromesso avendo tra l'altro le canne intasate dalla polvere⁴⁰; ma prima di decidere come intervenire, il Principe sospese ogni determinazione volendosi avvalere anche della consulenza del suo architetto di fiducia, Giovan Battista Contini⁴¹.

Contini, come è noto, fu un altro illustre membro dell'Accademia di San Luca, di cui fu Principe nel 1683 e nel 1719, e come Fontana era da diversi anni professionalmente impegnato in terra senese⁴².

Per rimettere in funzione lo strumento,

³⁶ H. HAGER, *Le facciate dei SS. Faustino e Giovita e di S. Biagio in Campitelli (S.Rita) a Roma. A proposito di due opere giovanili di Carlo Fontana*, in «Commentari», XXIII (1972), fs. III, pp. 261-271.

³⁷ Il disegno conservato nella raccolta P.VII.11, c. 1, differisce dall'altro conservato nel fascicolo 18131, oltre che nella tecnica grafica di rappresentazione, nella diversa forma dei tendonì laterali e nell'alternanza degli emblemi rappresentati nei "drappelloncini", che nel disegno del fascicolo 18131 seguono l'ordine riscontrabile nell'opera realizzata con i monti chigiani in asse.

³⁸ BAV, Archivio Chigi, 18130, 19, 2 ottobre 1694: «Mi scrive Monsignor Arcivescovo dover venire in Siena l'Organaro fiorentino a che essendo scordato l'Organo della Cappella lo sarebbe bene valersi di questo come buon Professore, però sentitelo quando verrà e concludete l'aggiustamento col consiglio di Monsignor Arcivescovo».

³⁹ BAV, Archivio Chigi, 18130, 19, 2 ottobre 1694 «Attenderò il disegno dell'Organo il quale ancor io concorro con voi che sia irrimediabile e così aspetterò a discorrerne quando sarò costà. Intanto bisogna destramente intendere di quello che vi era prima ne facessero esito che se si potesse fare di quello che vi è farci diligenza [...] Scrivo venute che sono le lettere di costà dal Mastro di Casa mi è stato dato il disegno dell'Organo che è ben fatto però scrivetemi da chi l'avete fatto fare per potermene valere all'occasione quando occorrerà far fare costà qualche cosa giachè morì il povero Maestro Francesco Mazzuoli del quale mi servivo».

⁴⁰ BAV, Archivio Chigi, 18130, 32, 23 novembre

1694: «Mi scordai con le prefate dar ragguaglio all'Eccellenza Vostra come con l'occasione che Monsignor Arcivescovo haveva in casa quel professore faentino d'organi, gli ordinò rivedesse quello della Cappella di Vostra Eccellenza e lo raccordasse e aggiustasse come va facendo, et havendolo io interrogato detto Monsignor Arcivescovo della spesa mi ha detto che altre volte gli era stato pagato dieci scudi ma questa volta dio sa che bastino per esser l'organo in pessimo stato e veramente era tale che vi erano le canne piene affatto di polvere che non havrei creduto se non l'havessi vedute, gliene do questo avviso acciò sappia e comandi ciò che gli piace». Si veda anche BAV, Archivio Chigi, 18130, 19, 2 ottobre 1694.

⁴¹ BAV, Archivio Chigi, 18130, 51, 16 ottobre 1694: «l'organaro per ora non facci altro che accomodare meglio che si puole l'Organo, per il risarcimento et accomodamento del quale voglio esserci io da me e per tal effetto quando verrò costà voglio in tutte le maniere vi venga il Contini».

⁴² Chi scrive conduce da qualche tempo una ricerca capillare sui documenti chigiani in relazione all'attività di Giovan Battista Contini e di Carlo Fontana tra Roma e Siena, i cui esiti saranno a breve pubblicati e da cui anche questo saggio è tratto. Da quanto emerso dalla ricerca ancora in corso è stato già pubblicato: B. MUSSARI, *Antonio Liborio Raspantini e Giovan Battista Contini ai SS. Venanzio e Ansovino a Roma. Storia e vicende architettoniche e costruttive di una chiesa scomparsa, «Studi sul Settecento romano»*, a cura di E. Debenedetti, Bonsignori, Roma 2012 [2013], pp. 51-106.

dopo alcuni consulti tecnici, fu chiamato l'organaro Filippo Testa⁴³, che lo rimise quasi completamente a nuovo⁴⁴ e fornì all'intagliatore anche le indicazioni necessarie per la posa dei tendoni laterali che avrebbero dovuto proteggere l'organo dalla polvere quando non era in uso. La soluzione dei tendoni aveva fatto soprassedere all'idea di realizzare «due Angioli per rompere un poco quel tondo perché l'istessa tenda farà l'effetto»⁴⁵. Probabilmente i due angeli si sarebbero dovuti collocare sui semitimpani curvilinei laterali, sul modello della cassa armonica precedente, in modo da coprire almeno in parte lo sfondo ligneo dorato semicircolare, parzialmente occultato dal fastigio centrale.

I lavori proseguirono celermente: all'inizio

di novembre del 1695 Testa aveva cominciato «a rimetter su le canne quali risalda, e ripulisce tutte»; nello stesso tempo l'intagliatore terminava «il Baldacchino per metterci sopra per la tenda»: una semplice cornice lignea tradizionalmente ornata da una serie di piccoli “drappelloncini” lungo il profilo inferiore. Il “Ministro” senese del Principe intanto comunicava che «nelli drappelloncini di detto Baldacchino vi farò fare monte e stella conforme sta nel modelletto», chiedendo istruzioni su come comportarsi per quello centrale «senz'arme, Vostra Eccellenza avvisi se devo farci l'arme Chigi e Borghesi, o vuol che sia pura come nel modello, ma bisognerebbe sapere nel futuro ordinario acciò non s'havesse ad aspettare a metterla su»⁴⁶.

⁴³ BAV, Archivio Chigi, 1967, cc. 8, 9, Cappella della SS. Concezione della Metropolitana di Siena Giustificazioni dei Mandati dalli 20 de novembre 1693 a li 5 luglio 1719: «A di 25 giugno 1695 scudi 8 moneta pagati dal Signor Gio Battista De Santis al Signor Piccini per suo rimborso di simil somma data al Procaccio di Firenze per condurre a Siena Filippo Testa Organaro per vedere l'Organo della Cappella della SS. Concezione della Betata Vergine Maria nella Chiesa Metropolitana di Siena in occasione che lo doverà accomodare....8; A di 13 agosto scudi 15 moneta pagati da detto al Signor Erminio Capobassi per suo rimborso d'altri pagati a detto filippo Testa per il ritorno da Siena a Roma....15; Mario Luigini farete un mandato per conto della Cappella della Santissima Concezione de la Beata Vergine Maria nel Duomo di Siena di scudi cinquanta moneta pagate a filippo Testa Organaro a conto di lavori che doverà fare nel Organo di detta Cappella, Questo di 7 ottobre 1695. Scudi 50 moneta. Agostino Chigi».

⁴⁴ BAV, Archivio Chigi, 1967, c. 10: «Conto di Filippo Testa: Lista de lavori fatti all'Organo della Cappella dell'eccellenzissimo Signor Principe Chigi nel Duomo di Siena. Per haver scomposto tutto l'organo di 11 registri raddrizzate o risaldate tutte le canne da capo e alle bocche che dette canne erano rotte e rimesse tutte in forma a questo è il solito di mezza doppia per Registro...16.50; Aperto il Bancone di sotto e rinpellato molte ventarelle che erano rotte e accomodato le molle che non serravano che ne causava resonii di canne...6; Calata la tastatura a comodo ordinario e fatto a tutti li tasti tiranti di abeto con l'attaccature di ferro per agilità di detta tastatura...6; Fatto una nova Registratura con la sua redutzione e tiranti di ferro manichi per registrare di noce con la sua tavola traforata, dove terminano li Registri e composta detta Registratura per piano, con tutti li Registri del pieno sotto, e li tre cioè fifera, flauto e sesquialtera di sopra, per non confonderli col pieno e redotti detti Registri facile a maneggiarsi ...18; Accomodati li otto contrabassi nelle parti laterali, cioè tre nella parte mancha e cinque nella parte dritta, con haver fatto per detti Contrabassi un banconcino finito ad uso d'arte con la sua Reduzione di ferro, e detti Contrabassi servono in ogni modo si vogliano sonare con il suo Registro da levarli o

metterli restando tocchi prima /solamente dall Pedale che mai sonavano con haverci fatto due Banconcini sotto scannellati per darli il vento...10; Fatto un novo Pedale tutto di noce di tasti nove con sue molle di ferro che il vecchio non potea più servire...4; Rifatti quaranta palmi di condotti del vento incarstrati e incartati dentro, con quattro novi Boccagli di noce, con con ventarole impellate a d'uso d'arte, essendo il vecchio mal fatto che per tutto perdeva vento e e raccomodati tutti e quattro li mantici...12; Staccato tutto l'ornamento dal muro e levato tre quarti di passetto attorno al cassone, e rimandato tutta la machina indietro, con haver rimesso in piano tutte le parti che pendevano e rifermato tutto con più sodezza di prima con travi di sopra e alli pilastri con le sue piastre di ferro, e questo si è fatto per tener spicciato di sotto al coro con haver tagliato sotto e redutto a modo di Basa con il suo cordone da piedi, e a questo lavoro ci è stato l'aiuto di due Giovani di Monsù Arrigo non potendo far di meno d'aiuto e per la mia parte ...18; Rimesso asieme l'armatura dell'Organo che tiene il Bancone e Canne e rattaccato tutto l'Organo con haver trasportato cinque canne di legno che davano fastidio per accordare, messe nell'bancone proprio, con haverci fatto li suoi canali e busci per darli il vento e dette canne stanno dietro della mostra...6 ½; Tutta la suddetta fattura e spesa importa scudi 96.50 rimettendomi in tutto e per tutto nelle Mani di Sua Eccellenza Padrone, con obbligarmi ogni qual volta vi fosse qualcosa non fosse di sodisfazione di Sua Eccellenza a rinnovare o rimutar ciò che havesse mancato. Ho ricevuto in Ordine scudi cinquanta...50; Dal Signor Donzellini in Siena scudi venti...23; Speso ne viaggi scudi ventisei e 90...26.90».

⁴⁵ BAV, Archivio Chigi, 18131, 32, 26 ottobre 1695: «In quanto all'organaro segue il lavoro, e già per il tendone ha ordinato a Mastro Arrigo quanto occorre, volendosi valere del modo che mostra il modelletto che conservavo in sacrestia di cappella, che se sarà cosa aggiustata credo che non occorrerà più pensare a far li due Angeli per rompere un poco quel tondo perché l'istessa tenda farà l'effetto e più distintamente sentirà da lui medesimo le relationi».

⁴⁶ BAV, Archivio Chigi, 18131, 33, 2 novembre 1695. Mastro Arrigo era il legnaiolo Arrigo o Errigo Iuster o Teuter.

Agostino Chigi dispose inizialmente che si facesse «*il Baldacchino conforme al Modelletto, nei drappelloni farci il Monte Stella come sta nel Modelletto e nello scudo di mezzo farci l'arme Chigi e Borghesi con il Padiglione come sta nella Cappellina delle volte et in altri luoghi*»⁴⁷, ma nonostante le istruzioni impartite i lavori vennero temporaneamente sospesi - ad eccezione della realizzazione dei tendoni - in quanto sembrava inopportuno, oltre che esteticamente poco gradevole, che il blasone Chigi Borghese andasse a sormontare quello papale di Alessandro VII⁴⁸. Il Principe rivide conseguentemente le sue determinazioni: «*Capisco le difficoltà che fate per l'arme da farsi nel drappelloncino di mezzo del Padiglione dell'organo, stante che viene a cadere sopra l'arme della S.M. di papa Alessandro mio amatissimo zio che anche io conosco che non ci sta bene e non ce la voglio, che però fate fare in un drappellone il monte con la stella sopra e l'altro con la rovere, e così un si et un no a seguire in tutti quelli della faccia, se poi nel fianco che riguarda la Cappella di San Giovanni i drappelloni fossero in lasso in quello del mezzo fateci fare l'arma di casa inquartata con quella della principessa. Quando poi che l'arme sia tutta d'oro con colori mi rimetto a come stanno gli altri drappelloni a quali bisogna che corrisponda*»⁴⁹. La decisione presa corrisponde a quanto fu effettivamente realizza-

⁴⁷ BAV, Archivio Chigi, 18131, 34, 5 novembre 1695.

⁴⁸ BAV, *Archivio Chigi*, 18131, 35, 9 novembre 1695: «essendosi già ingessato tutto il Padiglione sopra dell'Organo, e domattina si darà principio a dorarlo, e saranno al meno tre a lavorare per spedirlo, s'è fermato di non far niente dell'arme di mezzo di Vostra Eccellenza, fino non si sente il suo volere ho osservato che la nappa della cascata di mezzo vien appunto sopra, e quasi accanto al Triregno dell'arme del papa e mostrando il modellino, che quella da farsi di Vostra Eccellenza e con la Borghesi sia di rilievo, bisognerà farla in tavola e non so che effetto farà un'arme sopra l'altra, e quando la voglia, avvisi se la vuol colorita, o pure tutta d'oro come sta quella del papa, cioè oro brunito, e non brunito, se poi la vuole nella cascata di mezzo, pure in questo caso comandi se deve essere colorita o pur tutt'oro».

⁴⁹ BAV, *Archivio Chigi*, 18131, 36, 12 novembre 1695.

⁵⁰ Cfr. la nota 36.

⁵¹ BAV, *Archivio Chigi*, 18131, 36, 12 novembre 1695. Per i conti si veda BAV, *Archivio Chigi*, 18131, 38, 23 novembre 1695, *Conti dell'artista per l'accomodo dell'organo e la nota delle robe mandate a Siena per il Ragoni*. Nei conti sono compresi quelli del legnaiolo

to e che si può osservare in uno dei disegni chigiani⁵⁰ e nel baldacchino che sormonta ancora oggi l'organo della cappella.

A metà novembre i lavori erano terminati⁵¹: «*L'Organo comparisce bene, e quanto alli musici non solo benedicono Vostra Eccellenza per la Corda, e per li Piroli, che hora vedono accresciuto nel Coro*»⁵²; le armi nel baldacchino erano state realizzate come era stato richiesto ad eccezione della coloritura del blasone Chigi Borghese uniformata alla doratura degli altri emblemi familiari.

Rimaneva infine da decidere solo come coprire il taglio dei piedistalli inferiori di cui si era lamentato l'Arcivescovo Leonardo Marsili (1682-1713), il quale aveva fatto notare «*che sta male che di Chiesa si veda le mozzature de Piedistalli dell'ornamento dell'organo e vorrebbe farci li ferri con tenduce di taffettà, al che fare ci vorrà una buona spesa, e forse invano perché quando Vostra Eccellenza lo vedrà da se puol essere faccia altro pensiero e che questa spesa sia in vano*»⁵³.

Agostino Chigi, raggiunto ad Ariccia dall'organaro, che su invito del Principe era stato già condotto a visitare la Villa di Cetinale e l'amata Villa delle Volte⁵⁴, fu rassicurato sull'utilità dei lavori eseguiti e in particolare della messa in opera dei tendoni «*che oltre all'utile dell'Organo di salvarlo dalla*

Errigo o Arrigo Teuter, dello scalpellino Gio Antonio Mazzuoli e dell'organaro Filippo Testa oltre al battiloro Panfilio Loli. Dai conti si evince chiaramente che i lavori interessarono la messa a punto dello strumento e la realizzazione del baldacchino.

⁵² BAV, *Archivio Chigi*, 18131, 37, 16 novembre 1695.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ BAV, *Archivio Chigi*, 18131, 29, 15 ottobre 1695: «*Ho sentito l'arrivo dell'organaro seguito il mercordi havendolo scritto al Piccini e che il giorno seguente haverebbe cominciato a metter mano al lavoro, del quale ho pregato Monsignor Arcivescovo a volerci havere un poco d'occhio fatene istanza anche voi, e giacché si spende si faccia qualche cosa di buono. Con il medesimo organaro parlate del tendone se gli basta l'animo di poterlo accomodare a tirarlo con facilità, e fategli vedere un certo modelletto che portai costà per accomodar detto tendone che non so se è restato nella Cappella o costì in casa, quando detto Organaro haverà finito il lavoro o pure un giorno di festa, conducetelo a vedere la Villa di Cetinale se la Signora Donna Francesca sarà alle Volte per non gli dare soggettione pranzate al Poggiarello e doppo pranzo fategli vedere ancora la Villa delle Volte*».

polvere, che ci risparmierà la spesa d'accordarlo tanto spesso, faccino anco bell'ornamento con quelle due cascate di qua e di là»⁵⁵. Tuttavia, negli anni successivi fu necessario intervenire nuovamente sullo strumento e non solo per accordarlo⁵⁶, al punto che dopo alcune riparazioni eseguite nel 1703 e 1705, l'organaro Lorenzo Testa fu contrattualmente impegnato a «tener conto dell'Organo» dal 1707 al 1716⁵⁷.

Agostino Chigi nel compiacersi con il suo corrispondente senese per aver «incontrato il mio gusto in haver regalato a mastro Gio Antonio Scarpellino due some di vino che li conveniva per più incommodi havuti», svela l'identità dell'autore dei disegni, quando invita Donzellini a chiedere a Mazzuoli, “con comodo”, di «fare ancora il disegno dell'Organo



come sta al presente come me la mandasti lo'anno passato come stava, dal quale Contini pensò di farvi l'ornamento che si è fatto di presente, e per le fatiche di più che farà penseremo a regalarlo qualche cosa di più questo carnevale, essendo huomo da farne capitale»⁵⁸.

I disegni dello strumento che ancora si conservano furono realizzati tra il 1694 e il 1695 da Giovanni Antonio Mazzuoli⁵⁹, fratello di Francesco, deceduto nel 1692⁶⁰, già tecnico di fiducia del Principe e referente locale di Giovan Battista Contini per le committenze chigiane, nonché fratello del più noto scultore Giuseppe, per mostrare ad Agostino Chigi come sarebbe apparso l'organo della cappella con la posa del baldacchino ligneo ideato dall'architetto (fig.3).

Si confermava anche in questo modo la continuità di un consolidato legame tra Roma e Siena, che nonostante le inevitabili “incursioni” fiorentine, sarebbe stato destinato a durare ancora a lungo nel tempo.

Fig.3. Giovan Antonio Mazzuoli (1694-1695). Disegno dell'organo della Cappella Chigi nel Duomo di Siena con il baldacchino fatto realizzare dal Principe di Farnese Agostino Chigi su disegno di Giovan Battista Contini. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio Chigi, P. VII, 11, c. 1r.

(da *Un così bello e nobile strumento*, a cura di C. Mancini, M. Mangiavacchi, L. Martini, Siena, Protagon, 2008, p. 190).

⁵⁵ BAV, *Archivio Chigi*, 18131, 43, 17 dicembre 1695.

⁵⁶ Infatti, ad esempio, l'organaro dovette nuovamente intervenire nel 1696: «mi credevo che l'accomodatura dell'organo fatta l'anno passato havesse da durare anni; ma se non ci è altro male che quello mi havete scritto è poca cosa e questa primavera se piacerà a Dio che sia costà che l'organaro sarà a Montefiascone a far l'Organo a quella Chiesa lo farò venire a Siena a raggiustar tutto et intanto si tira avanti come si puole». BAV, *Archivio Chigi*, 18131, 38, 16 ottobre 1696.

⁵⁷ BAV, *Archivio Chigi*, 1967, cc. 50 e ss.

⁵⁸ BAV, *Archivio Chigi*, 18131, 39, 25 novembre 1695.

⁵⁹ BAV, *Archivio Chigi*, 18130, 37, 14 agosto 1694: «mandai il disegno dell'Organo fatto da Mastro Gio. Antonio (Mazzuoli), e sento che Vostra Eccellenza l'habbia ricevuto»; BAV, *Archivio Chigi*, 18130, 41, 4 settembre 1694: «Ho sentito dalla vostra lettera che il disegno dell'organo che mi mandaste l'habbia fatto Mastro Gio Antonio Mazzuoli».

⁶⁰ BAV, *Archivio Chigi*, 18129, 166, 14 gennaio 1692: «il Signore Dio ha tirato all'altra vita Mastro francesco questa notte».



Il saggio di Franco Fabrizi e Franco Rossi sul sistema idrogeologico della Montagnola senese pubblicato nel n. 41 di "Accademia dei Rozzi", viene qui completato con uno studio di carattere storico naturalistico sul comparto settentrionale dell'area considerata, intercorrente tra le propagini del Monte Maggio e la spianata che divide le valli dello Staggia e dell'Elsa.

Nel precedente contributo gli Autori avevano proposto una suggestiva relazione tra il regime sorgentizio della Piana di Rosia e lo smaltimento artificiale degli acquitrini di Pian del Lago, dopo che un canale artificiale ne aveva bonificato la parte paludosa e malsana; in quello che segue analizzano le origini storiche e l'evoluzione naturale di un intervento di regimazione che aveva determinato il prosciugamento di una vasta zona lacustre esistente in antico ai piedi di Monte-reggioni, come attesta la celebre abbazia benedettina che ancora porta il nome di Badia a Isola.

È opportuno notare che anche nella carta della Toscana eseguita a grande scala intorno dall'ingegnere colligiano Ferdinando Morozzi (1780 c.a), entrambe le depressioni di Pian del Lago e di Badia a Isola - qui riprodotte - siano opportunamente colorate in chiaro per evidenziarne, anche sul piano topografico, le interessanti analogie idrogeologiche.

Opere di canalizzazione nell'area di Badia a Isola e loro correlazione idrogeologica con i rilievi calcarei circostanti

di FRANCO FABRIZI - FRANCO ROSSI - *Associazione Speleologica Senese*

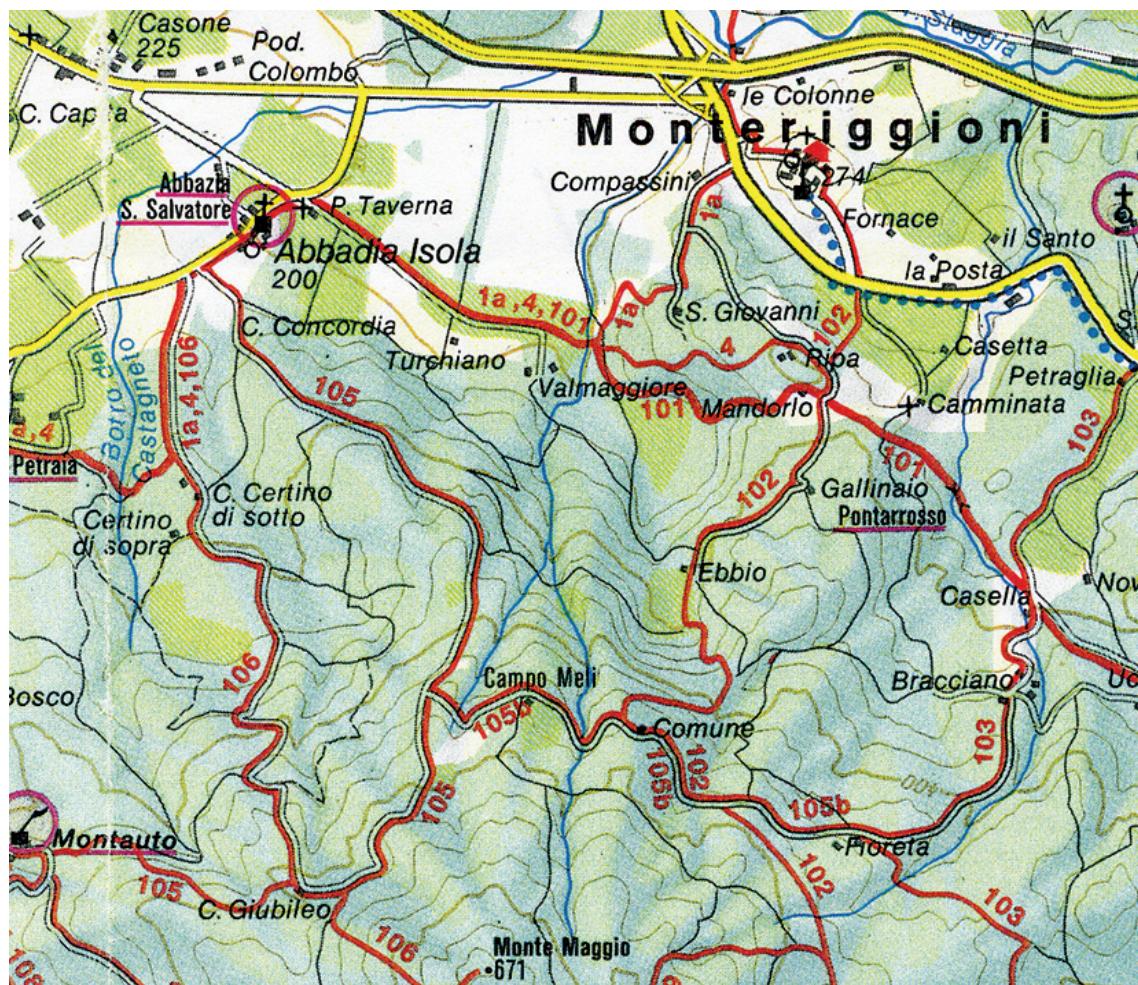
LA BONIFICA DEL LAGO DI BADIA A ISOLA (frazione di Monteriggioni -Si)

La località prende il nome da un'antica abbazia (=Badia) sorta sul margine di una zona paludosa, tanto da farla sembrare in lontananza un'isola; quindi Badia a Isola (fig 40). Qui si trova un sotterraneo artificiale che, per le sue tormentate vicende storiche, si potrebbe chiamare la "galleria della discordia". Nel 1002 la Contessa Ava, ricca feudataria parente dell'imperatore Ottone III°, istituì in suffragio della propria anima un monastero di Benedettini, assegnando ai monaci una chiesa e un borgo situato lungo la via Francigena al margine di una depressione allagata. Per il mantenimento assegnò 42 cascine e masserie, oltre a sostanziosi tributi e decime varie. I monaci costruirono un'Abbazia che col tempo divenne più potente degli stessi feudatari donatori. Nel frattempo anche la Repubblica Senese incrementò la sua potenza economica e politica. Nel 1213 i Senesi costruirono il borgo fortificato di Monteriggioni che divenne un potente baluardo difensivo contro la nemica Firenze e una minaccia verso Volterra sotto il cui Vescovato era Badia a Isola. Si creò così una contrapposizione non soltanto politica ma anche topografica tra Monteriggioni e la Badia che si fronteggiavano ai lati opposti della depressione paludosa. I monaci decisamente bonificarono la palude mediante una canalizzazione, inizialmente all'aperto e poi sotterranea, che convogliava le acque nel torrente Staggia, allo scopo di realizzare un consistente aumento di terreni coltivabili e quindi di cereali. Ma ai Senesi faceva comodo che la palude (chiamata an-

che "il canneto") restasse tale e quale: sia come ulteriore ostacolo difensivo, sia perché il terreno molle poteva produrre maggiore quantità di foraggi per i cavalli della guarnigione. Ne scaturirono interminabili schermaglie diplomatiche, con produzione di documenti autentici ma talvolta anche falsificati e non mancarono gli scontri sanguinosi. Nel 1242 il Podestà di Siena ingiunse ai monaci di sospendere lo scavo della galleria, minacciando pene pecuniarie e spedizioni punitive; un gruppo di armati riempì fossa e galleria. I monaci chiesero l'intervento del Vicario Imperiale che dette loro ragione. La questione andò avanti per molto tempo, con atti di forza e bastonature a sangue da una parte e ricorsi all'autorità imperiale dell'altra. Finché nel 1246 si giunse a un compromesso che permise ai monaci di ultimare la galleria, ma concesse ai Senesi una consistente striscia di terreno al di là del fossato. Anche oggi, nonostante i secoli trascorsi, traspare ancora nella toponomastica dei luoghi, la storica inimicizia: da Badia a Isola lo sguardo spazia nella pianura bonificata dalla quale emerge una vecchia torre che fronteggia nello sfondo il borgo fortificato di Monteriggioni (vedi fig. a p. 25 in alto). La torre è situata a guardia proprio sopra l'alveo del canale artificiale sotterraneo; poco più oltre disseminati nella piana, si susseguono a intervalli alcuni pozzi che servono da sfiatatoi e controllo del percorso della galleria. Fino a non molti anni fa questi pozzi erano molto degradati e scoperti; pertanto i detriti franati e i rifiuti gettati dall'alto causavano sbarramenti melmosi al deflusso regolare delle acque rendendo lo

scorrimento più lento e ridotto di portata. Il percorso sotterraneo di oltre 400 metri era ed è agibile solo a tratti. Recentemente abbiamo riscontrato un miglioramento della situazione, grazie ad alcuni interventi che hanno salvato il salvabile: i pozzi sono stati recintati, restaurati nelle loro pareti e chiusi da un reticolo di ferro. Presso l'imbocco del percorso sotterraneo di fronte all'ex podere Taverna è installato un depuratore che filtra le acque di scolo dell'abitato di Badia a Isola prima di immetterle nella galleria sotterranea. All'interno l'acqua scorre regolarmente ma con lentezza; grazie al depura-

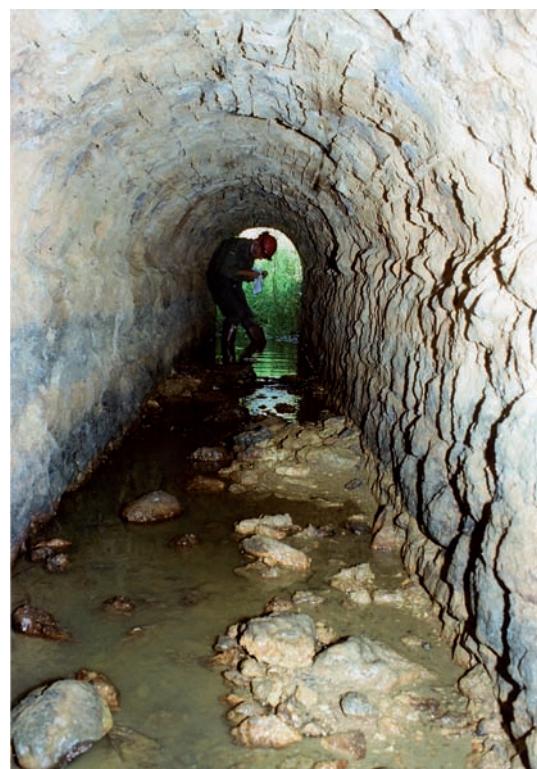
tore sono ricomparsi segni di vita: sia all'interno che in uscita della galleria nel torrente Staggia (affluente dell'Elsa e questa dell'Arno) si vedono di nuovo piccoli pesci e rane. Nei settori percorribili si notano i particolari costruttivi messi in atto dai laboriosi e ingegnosi monaci benedettini. Alcuni tratti sono direttamente scavati nella matrice rocciosa (vedi illustrazioni alle pp. seguenti); dove la consistenza di questa è meno stabile sono state messe in opera pareti e volte in blocchi di pietra specialmente in prossimità dell'uscita. L'entrata della galleria è invece realizzata in mattoni.



La zona calcarea della Montagnola (Monte Maggio) e a nord la pianura tra Abbadia a Isola e Monteriggioni nella cartografia moderna (scala 1:50.000).



Nello sfondo Monteriggioni, baluardo della repubblica di Siena; in primo piano la pianura di Badia a Isola bonificata dai monaci; la costruzione turrita è in prossimità di uno degli accessi alla galleria sotterranea per il deflusso delle acque.



La terminazione del canale realizzata in blocchi di pietra a secco (sopra in alto).

L'accesso della galleria nei pressi del podere Taverna (a fianco in alto).

Immagini dell'interno della galleria (in basso).

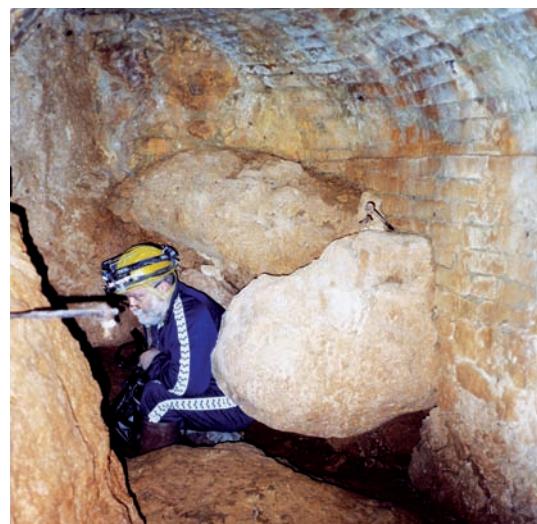


Anonimo cartografo del XIX secolo: Circondario senese (area Badia a Isola - Monteriggioni).
Al centro del rilievo appare l'area del Butale con il dettaglio grafico dell'omonimo borro e dell'"ingolla".

INGOLLA DI PIAN DEL BUTALE: una galleria artificiale che scarica in un inghiottitoio naturale

In direzione Sud-Est, a poca distanza dalla già descritta pianura bonificata di Badia a Isola, si trova un'altra depressione molto più piccola della precedente anche questa bonificata in un passato non precisamente databile perché non ne esiste documentazione, ma comunque riferibile a qualche secolo fa. E' interessante perché, analogamente al Mulinaccio di Pian del Lago (vedi art. degli stessi autori nel n. 41), anche in questo caso si riscontra l'uso di un inghiottitoio naturale (in gergo contadino arcaico: "ingolla" che rende intuitivamente l'idea di assorbimento ipogeo) nel quale è convogliata una canalizzazione sotterranea (in gergo: "butale" che allude a un fosso o fogna di smaltimento). Gli abitanti del luogo, attenti conoscitori di ogni aspetto particolare della loro terra, sfruttarono il naturale assorbimento convogliandovi le acque che impaludavano la depressione per conquistare così qualche lembo di terra da coltivare. Al centro della depressione si apre il canale scavato all'aperto che si immette in una galleria sotterranea di varie decine di metri, con volta e pareti costruite in mattoni; termina sul bordo di un inghiottitoio intasato di melma e detriti, che tuttora assolve lenta-

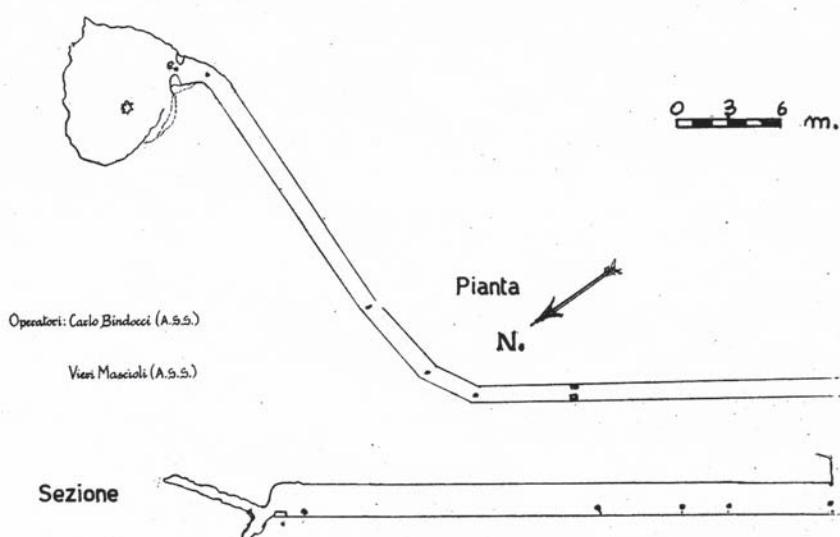
mente la funzione di smaltimento. All'interno si trova una quantità impressionante di "Dolicopoda" e varie specie di ragni. Non vi stanziano i chiroteri, probabilmente perché le esigue dimensioni li rendono facile preda di serpenti, istrici e tassi che vi proliferano numerosi. Ospite straordinario ed estemporaneo è talvolta qualche grosso cinghiale solitario che, nei periodi di calura e siccità, si addentra nell'interno per trascorrere le ore di canicola stravaccato nella melma del bordo dell'inghiottitoio. In tal caso, come è successo qualche volta, è più igienico rimanere la visita.



Altra immagine dell'interno della galleria

INGOLLA DEL PIAN DEL BUTALE

Badia a Isola - Com. di Monteriggioni (SI)





Allestimento della Sala Grande o dell'Esposizione
© Archivi Alinari - Archivio Anderson, Firenze, ADA-F-021046-0000

“La Galleria aperta al pubblico”: alle origini della Pinacoteca Nazionale di Siena

di MARTINA DEI

Alla fine del Settecento, complici le soppressioni volute dal Granduca Pietro Leopoldo, molti nobili o semplici appassionati ed eruditi si dedicarono al collezionismo “come garanzia di salvaguardia della tradizione artistica cittadina e, nello stesso tempo, come deposito facilmente consultabile per lo studioso in cerca di documenti concreti”¹.

Nel febbraio 1809 da Firenze arrivò notizia dalla Commissione sopra gli oggetti d’arte e scienze della necessità di nominare due figure con il compito di “esaminare, separare e trasportare nel luogo destinato dal Prefetto i monumenti più preziosi di arte e di scienze esistenti nei luoghi religiosi soppressi perché si conservino al decoro e alla istruzione”².

I delegati avrebbero dovuto togliere dalle biblioteche “tutti i codici, tutte le pergamene, i libri rari [...] i corpi più rispettabili di arti, e di scienze”³ e, dal momento che il governo francese aveva intenzione di procedere “sollecitamente” alla vendita degli oggetti non scelti, avrebbero dovuto farlo in fretta⁴. Come unica garanzia al rispetto della provenienza degli oggetti, si richiedeva che, prima di trasportare gli oggetti in un deposito scel-

to dalle autorità costituite, fosse apposto un segno che ne ricordasse la provenienza.

Nei luoghi rimasti aperti al culto la scelta degli oggetti di valore non avrebbe portato alla loro rimozione, ma alla semplice apposizione di un sigillo che ne certificasse l’interesse per la conservazione⁵.

Protagonista di questo momento storico fu l’abate Luigi De Angelis che, tra il 1810 ed il 1811, in qualità di conservatore, stilò un inventario dei dipinti scelti dalla commissione per essere conservati⁶ e uno di quelli pervenuti ai depositi della Biblioteca pubblica dai monasteri e chiese soppressi dal governo napoleonico⁷.

Il grande e improvviso afflusso di opere d’arte nei locali della Biblioteca provocò non pochi disagi, tanto che lo stesso De Angelis, il 14 giugno del 1811, chiedeva al Maire di Siena di poter avere “le solite tende”⁸ da attaccare nel loggiato in modo tale che i quadri, posti là allo scoperto, non fossero “sferzati” dal sole. Ciò evidenzia una situazione tutt’altro che ottimale per le opere, che evidentemente anche in precedenza si erano trovate a soffrire il sole

¹ Si ringrazia per la disponibilità ed il supporto il personale dell’Archivio di Stato di Siena, dell’Archivio Comunale di Siena, degli Archivi Alinari, della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena e della Fondazione Monte dei Paschi di Siena. Un grazie anche a G.E.L.A.P.

² C. Sisi, *Neoclassicismo e Romanticismo. Cap. I. Eredità del Settecento: classicismo, filopatria e l'esprit del salotto Mocenni*, in C. Sisi, E. Spalletti (a cura di), *La cultura artistica a Siena nell'Ottocento*, Siena, Monte dei Paschi, 1994, p. 77.

³ Archivio di Stato di Siena (ASS), Fondo Istituto statale d’arte “Duccio di Buoninsegna” – Affari generali, 1, affare II, Fogli riguardanti la privata istituzione di un’Accademia anteriore a quella fondata col Sovrano Rescritto del 1815.

⁴ ASS, Fondo Istituto statale d’arte “Duccio di Buoninsegna” – Affari generali, 1, affare IV, Fogli riguardanti la privata istituzione di un’Accademia anteriore a quella fondata col Sovrano Rescritto del 1815.

⁵ Cfr. F. BISOGNI, *Da Pietro Leopoldo a Napoleone: tutela e dispersione di beni culturali a Siena e in Toscana, in Ideologie e patrimonio storico-culturale nell’età rivoluzionaria e napoleonica*, Roma, MIBAC, 2000, pp. 564-605.

⁶ Idem.

⁷ Cfr. Appendice A.

⁸ Cfr. Appendice B.

⁸ ASS, Fondo Istituto statale d’arte “Duccio di Buoninsegna” – Affari generali, 1, affare VIII, Fogli riguardanti la privata istituzione di un’Accademia anteriore a quella fondata col Sovrano Rescritto del 1815.

o altri agenti atmosferici, visto il reiterarsi della richiesta.

La commissione aveva lavorato alacremente e, tra il 4 ottobre 1810 e il 27 novembre dello stesso anno, aveva visitato ben ventuno luoghi sacri soppressi. Aveva iniziato con San Francesco e per tutto ottobre aveva visitato un monastero a settimana, poi il lavoro si era intensificato, tanto da toccare punte di tre luoghi al giorno, sia il 9 che l'11 novembre⁹.

Le opere che furono spostate in questi pochi giorni furono 263 e ciò, unito al fatto che fino almeno alla fine di ottobre non era stato ancora stabilito un luogo per la conservazione delle medesime, dovette creare non poca confusione. Scriveva infatti il consigliere di Prefettura del dipartimento dell'Ombrone Valeri il 21 ottobre 1810: "Il non essere però stato ancora definitivamente destinato un locale, in cui questi oggetti medesimi possono essere disposti, ordinati e custoditi è il motivo per cui adesso io non posso che rinnovargli in una opportuna istanza a formar con essi piuttosto un magazzino che uno stabilimento di pubblica istruzione. Non passerà però molto tempo che il necessario locale verrà assegnato, ed allora potremo in esso far trasportare gli oggetti tutti di già radunati, e collocarli in quell'ordine, che sarà giudicato il più istruttivo insieme, ed il più elegante"¹⁰.

Interessante tra l'altro notare, come Valeri, già da questa data precoce, a ben cinque anni dall'istituzione dell'Accademia di Belle Arti, individuasse come fine ultimo della collezione proprio l'istruzione.

La situazione di caos non doveva essere stata ancora definitivamente risolta nel marzo del 1811, quando il Presidente dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, nonché fu-

turo Direttore degli Uffizi, Giovanni Degli Alessandri chiedeva al Prefetto del Dipartimento dell'Ombrone se in Siena vi fossero "fabbriche nelle quali si trovino monumenti d'arte non removibili"¹¹. Questi luoghi infatti non sarebbero stati interessati dalla vendita prevista invece per gli altri dal governo francese e quindi le opere depositate dai vari enti religiosi avrebbero potuto convergere là e formare una Biblioteca ed un Museo.

Pochi mesi dopo, nel settembre, lo stesso Degli Alessandri, ormai divenuto Direttore degli Uffizi, scriveva di nuovo al Prefetto, probabilmente pressato dalle richieste di Dominique Vivant-Denon, direttore dell'allora Museo Napoleone di Parigi¹². Vivant-Denon aveva compilato un elenco delle opere che avrebbe voluto trasportare in Francia e, a quanto pare, avrebbe desiderato anche opere di artisti senesi, dal momento che Degli Alessandri chiedeva al Maire di Siena opere di Simone Martini, nello specifico i *Trionfi* del Petrarca¹³.

Degli Alessandri non doveva essere molto convinto della necessità di spedire le opere in Francia, dal momento che prescriveva al Maire di inviare solamente due dei *Trionfi* richiesti, o, in alternativa, altre opere di Simone Martini da lui ritenute preferibili.

Il Maire chiese quindi lumi a Luigi De Angelis, che riuscì a non far inviare niente a Firenze, con la motivazione che i quattro *Trionfi* non erano di mano di Simone¹⁴ ed erano perdi più proprietà dell'Università, alla quale erano stati donati da un privato. Nel suo scritto De Angelis non proponeva niente al posto dei quadri richiesti da Vivant-Denon e molto probabilmente le lungaggini burocratiche fecero sì che nulla partisse alla volta di Parigi.

Curiosamente la scusa delle possibili ri-

⁹ Cfr. Appendice B.

¹⁰ C. Sisi, *Neoclassicismo e Romanticismo. Cap. III. L'Istituto di Belle Arti e le origini del Purismo senese*, in C. Sisi, E. Spalletti (a cura di), *La cultura artistica a Siena nell'Ottocento*, Siena, Monte dei Paschi, 1994, p. 168.

¹¹ ASS, Fondo Istituto statale d'arte "Duccio di Buoninsegna" – Affari generali, 1, affare XIX, 1814 Fogli riguardanti la privata istituzione di un'Accademia anteriore a quella fondata col Sovrano Rescritto del 1815.

¹² C. PASQUINELLI, *Giovanni Degli Alessandri: i primi anni del direttorato agli Uffizi fra nuovi e vecchi ruoli*, *Annali di Storia di Firenze*, vol. 6, 2011, pp. 155-170.

¹³ ASS, Fondo Istituto statale d'arte "Duccio di Buoninsegna" – Affari generali, 1, affare XXVI, Fogli riguardanti la privata istituzione di un'Accademia anteriore a quella fondata col Sovrano Rescritto del 1815.

¹⁴ Sono infatti attribuiti a Giovanni di Ser Giovanni detto Lo Scheggia.

vendicazioni di privati sulle opere presenti nei depositi fu usata anche da Degli Alessandri poco tempo dopo per impedire l'invio di opere fiorentine al museo di Vivant-Denon¹⁵!

Nel fermento generale degli arrivi massicci di opere d'arte fu deciso di stilare anche un succinto inventario degli "oggetti esistenti della Biblioteca di Siena"¹⁶, forse per mantenere memoria degli oggetti presenti prima delle soppressioni napoleoniche. In esso si citano un armadio a forma di medagliere, gli idoletti di bronzo dell'abate Giuseppe Ciaccheri ed i suoi sigilli antichi "illustrati dalle loro appartenenze, coi rispettivi cartelli dal sig. dott. Suardo Lamberti"¹⁷, forse in occasione dell'inventario che il notaio Francesco Suardo Lamberti annunciava nell'atto di donazione rogato per Giuseppe Ciaccheri nel 1798 e al momento irrintracciabile¹⁸.

La situazione di anarchia permise anche ai privati ed agli stessi enti religiosi la vendita indiscriminata delle proprie opere "per cui era possibile trovare sui banchi dei «pizzicagnoli» di piazza del Campo la bella e «completa libreria» e «i quadri di raro pennello» venduti da Giovanni Spannocchi, e nelle mani di accordi mercanti, come l'Haver [Salvatore Pietro Janer¹⁹] di Livorno, il cataletto della compagnia di San Bernardino e il Presepio di Beccafumi alienato dagli eredi del Balì Florido Marsili"²⁰. Gli oggetti venivano venduti o spacciati²¹ e ciò che andava per la maggiore erano i frammenti di predel-

la che "vuoi per le dimensioni ridotte, vuoi per la gradevolezza dei soggetti" davano prova dell'inventiva narrativa dell'artista²².

Le opere di dimensioni maggiori invece, di legno buono e ben stagionato, spesso venivano riutilizzate, come successe nel 1820 al gigantesco *Crocifisso* del refettorio di San Martino del Sassetta, che "fu segato per far porte"²³.

In questo panorama l'opera di Luigi De Angelis, pur con i difetti che vedremo più avanti, fu essenziale per salvare dalla dispersione o peggio distruzione buona parte del patrimonio artistico senese²⁴. Il frate infatti, pur ponendosi come un "semplice amatore"²⁵ di belle arti, si diede a battezzare le opere che arrivavano nella Biblioteca, salvandole così dalla vendita indiscriminata o dal 'riciclo' riservato soprattutto alle opere di artisti anonimi dei secoli più antichi.

Il valore che egli dava alla raccolta a quest'epoca era principalmente legato al ruolo di testimonianza del passato glorioso della città e della sua arte, ma successivamente vi vide anche un mezzo per concorrere alla formazione culturale e pratica dei giovani allievi dell'Istituto di Belle Arti. Le stesse idee avevano spronato Galgano Sarcini che, pochi anni prima, aveva aperto la sua collezione "dalle ore 10 della mattina fino alle ore tre pomeridiane agli Amatori delle Belle Arti; ed ai giovani, che le apprendono siccome a quelli, che bramano di copiare qualche Opera"²⁶.

¹⁵ C. Pasquinelli, *Giovanni Degli Alessandri* cit., p. 161.

¹⁶ ASS, Fondo Istituto statale d'arte "Duccio di Buoninsegna" – Affari generali, 1, affare XLV, Fogli riguardanti la privata istituzione di un'Accademia anteriore a quella fondata col Sovrano Rescritto del 1815.

¹⁷ Idem.

¹⁸ M. Dei, *Alle origini della Pinacoteca di Siena: l'impinguamento della sanese raccolta di Giuseppe Ciaccheri*, 'Bullettino Senese di Storia Patria', n. CXIII, 2006 (2007), pp. 331-353.

¹⁹ L. DE ANGELIS, *Elogio storico di Giacomo Pacchiarotti pittor sanese del secolo decimo sesto. Recitato nella Sala dell'Esposizione dell'Accademia delle Belle Arti di Siena nella occasione della distribuzione dei premi*, Siena, Stamperia Giovanni Rossi, 1821, p. 63.

²⁰ C. SISI, *Neoclassicismo e Romanticismo* cit., p. 186.

²¹ F. BISOGNI, *Da Pietro Leopoldo* cit., p. 603 n. 177.

²² A. M. GUIDUCCI, *La Pinacoteca Nazionale incontra il Lindenau Museum*, in M. Boskovits (a cura di), *Maestri senesi e toscani nel Lindenau-Museum di Altengurg (15 marzo-6 luglio 2008)*, Siena, Protagon editori, 2008, pp. 255-258.

²³ E. ROMAGNOLI, *Biografia cronologica de' Bellartisti senesi 1200-1800*, Firenze, S.P.E.S., 1976, vol. IV, p. 421.

²⁴ S. RISANI, *Un doveroso riconoscimento: l'abate Luigi De Angelis e l'Istituto delle Belle Arti di Siena*, 'Studi di Storia dell'Arte', n. 10, 1999, pp. 231-246.

²⁵ L. DE ANGELIS, *Ragguglio del nuovo Istituto delle Belle Arti stabilito in Siena con la descrizione della sala nella quale sono distribuiti cronologicamente i quadri dell'antica scuola sanese*, Siena, Stamperia Bindi, 1815, p. 3.

²⁶ C. SISI, *Neoclassicismo e Romanticismo. Cap. II. I committenti del Neoclassicismo*, in C. Sisi, E. Spalletti (a cura di), *La cultura artistica a Siena nell'Ottocento*, Siena, Monte dei Paschi, 1994, p. 147.

Nella *Relazione in compendio delle cose più notabili del Palazzo e Galleria Saracini di Siena*, uscita nel 1819, si ribadiva “il libero accesso alla collezione, il corredo di «cartelline de’ nomi de’ pittori» e l’autorizzazione a trarre calchi dalle opere esposte”²⁷, cosa della quale approfittò Giuseppe Colignon, direttore dell’Istituto, che richiese un colonnino e un bassorilievo. D’altronde come avrebbe potuto Galgano Saracini dire no a questa richiesta, visto che era stato eletto presidente dell’Istituto stesso.

Il museo dell’Istituto di Belle Arti avrebbe fatto, ben più di tutte le altre collezioni cittadine, da supporto all’insegnamento, basato all’epoca sull’imitazione dei modelli antichi, e avrebbe raccolto l’eredità di Giuseppe Ciaccheri che aveva “messo a disposizione «di giovani senesi, e foresti desiderosi di apprendere studi»”²⁸ quanto da lui raccolto in campo librario ed artistico.

In questo senso si esprimeva, ancora nel 1854, il padre Tommaso Pendola, chiamato a tenere un discorso in occasione della distribuzione dei premi triennali dell’Istituto. Al di là della retorica, che gronda copiosa dallo scritto, si vede bene quale fosse lo scopo delle opere d’arte del passato per un uomo dell’Ottocento: “Colui [Luigi Mussolini] che vi guida negli studi dell’Arte ripone il miglior vanto di sue fatiche nell’ispirarvi nell’eterno fonte del Bello. Mirate in lui; e volgetevi poi a quei cari dipinti che tutte adornano queste sale. I trofei di Milziade non lasciarono in riposo Temistocle; le immagini dei valorosi Romani destarono nel popolo virtù cittadine e guerriere; e i giovani Artisti di Grecia corsero ad ispirarsi negli avanzi del Tempio di Fidia. Qui a voi parlano i Guido, i Taddeo di Bartolo, i Peruzzi, i Razzi [sic], i Pacchierotto, i Beccafumi, rispondete loro con i palpiti di un caldissi-

mo cuore, e imparate a sollevarvi dalla bassa schiera volgare”²⁹.

Non a caso il Pendola scelse come esempio molti artisti del Cinquecento, conservati proprio nella Sala Grande, quella considerata dei capolavori, nella quale si teneva la cerimonia di consegna dei premi agli allievi dell’Istituto. Gli accenni invece ai ‘primitivi’ sono più che sfuggenti, essendo citato il solo Guido da Siena, a fronte di tutte le opere di grandi maestri già presenti nella collezione, unicamente perché considerato il più antico artista della scuola senese. Oggetti d’arte quindi come fonte di ispirazione e testimonianza della storia e del passato.

Didattica e tutela, come scriveva Carlo Sisi, furono le finalità che spronarono alla creazione della Galleria dell’Accademia di Belle Arti che fu “la prova autorevole dell’avvenuta osmosi [...] della dottrina neoclassica con la tradizione artistica senese, favorita dall’operato concorde di un intelligente conoscitore del patrimonio artistico cittadino e di un artista”³⁰. Furono infatti Luigi De Angelis e Giuseppe Colignon a dare vita all’Accademia, ma anche al primo allestimento della Galleria, che rispose principalmente ad un criterio cronologico. Passata definitivamente la Sapienza, antica sede dell’Università, all’Accademia, nell’ottobre 1815 si provvide anche a “ultimare lo sgombro dei mobili che [...] trovansi coperti dai quadri della scuola senese raccolti da diversi conventi e chiese”³¹.

In realtà artefice dell’allestimento fu più il De Angelis del Colignon. L’abate progettava infatti la ‘sua’ Galleria almeno dal 1812, quando scrisse al Maire un *Prospetto della Galleria da farsi in Siena, presentato dall’Abate Luigi De Angelis conservatore della Pubblica Biblioteca e del Gabinetto delle Belle Arti*³². Non senza una certa piaggeria (molto probabil-

²⁷ Idem.

²⁸ C. SISI, *Neoclassicismo e Romanticismo* cit., p. 168.

²⁹ T. PENDOLA, *Del concetto supremo dell’arte. Discorso dal P. Tommaso Pendola delle Scuole Pie letto nell’I. e R. Istituto delle Belle Arti in Siena il dì 20 agosto 1854 per la solenne distribuzione dei premi triennali*, Siena, Onorato Porri, 1854, pp. 10-11.

³⁰ C. SISI, *Neoclassicismo e Romanticismo* cit., p. 173.

³¹ ASS, Fondo Istituto statale d’arte “Duccio di Buoninsegna” – Affari generali, 1, affare 10, 1815.

³² L. DE ANGELIS, *Prospetto della Galleria da farsi in Siena, presentato dall’Abate Luigi De Angelis conservatore della Pubblica Biblioteca e del Gabinetto delle Belle Arti. Al Sig. Maire ed al Consiglio Municipale di detta città il dì primo di aprile 1812*, 1812, BCI (Biblioteca Comunale degli Intronati), Ms. A.VIII.5, cc. 339-358.

mente non disinteressata³³) De Angelis iniziava plaudendo alle soppressioni napoleoniche: “per decreto di S. M. I. R. Napoleone il grande poterono di colà [dai conventi] estrarci, o trasportare alla pubblica luce tanti [dipinti] ne comparvero, e di tal guisa, ed importanza che io son di avviso che poche altre città potranno in ciò eguagliarci. Non isperate giammai che io voglia intender con tutto questo, che la nostra collezione, o Galleria, che starem per far possa stare a fronte con quella che vantano la molteplicità delle produzioni della propria loro scuola, o di tutte le altre, e dell’Italia, e fuor di essa, poiché opera fu questa sempre mai del genio, o più di esso della potenza. Ma noi non possiamo ad altro aspirare se non a raccorre gli avanzi di quello che fummo, ed a distribuirli in guisa tale, che chiaramente dimostrino che alle tante vicende, cui ha dovuto la patria cedere, soccombere, non venne mai meno fra noi quel genio, che assiste generalmente l’Italia. E siccome non avremo mai pensato, perché mai simile opportunità sognata sarebbesi, di indurare, e collocare in un recinto sacro alle lettere, ed alle arti, così importanti monumenti, niuno potrà impugnare che tutto deesi al vasto genio di colui, che regola saviamente il nostro destino, e che dalla Senna, sparge i suoi benefici influssi nel suo vastissimo Impero”³⁴.

Non si doveva però pensare ad un’operazione imposta dall’alto, perché tutti i cittadini senesi “parlano nelle loro private famiglie” della necessità di una Galleria che raccolga le memorie artistiche del proprio passato, ma non solo loro, anche “l’istessa nostra plebe, dell’avite cose gelosa, e della patria gloria sollecita non può vedere che ancor rimanga sospeso sull’aria di una incerta speranza il suo voto, e che non spunti il giorno felice per vedere tutti insieme riuniti gl’industri pennelli che tanto grido alla scuola senese nei passati secoli partorirono”³⁵. In

questo esercizio estremo di ‘filofrancesimo’ l’abate arrivò persino a dire che gli stessi frati e monaci (e lui stesso faceva parte della categoria!), ex proprietari e custodi delle opere requisite, in fin dei conti erano “contenti appieno, che possan servire alla pubblica utilità ed istruzione”³⁶.

In ultima analisi plaudeva alla formazione di una Galleria anche per compiacere i forestieri che, sulla scorta di guide come l’*Etruria Pittrice*³⁷, spesso si presentavano alla Sapienza, a suo avviso sapendo che i dipinti erano stati lì raccolti (peraltro solo l’anno prima), e trovandosi ‘defraudati’, richiedevano a gran voce la creazione di un museo³⁸.

Dopo queste poco credibili affermazioni l’abate passava a descrivere il suo allestimento ideale per la Galleria, che in parte utilizzò per quello reale, commissionatogli qualche anno dopo. Egli proponeva di creare una porta nell’ingresso principale della Biblioteca “a man sinistra [...] non si dovrebbero salire più di cinque gradini e giunger quindi alla prima stanza assai grande che potrebbe ornarsi di vari depositi, e sarcofagi, che qua e là raccorre si debbono e d’iscrizioni analoghe alle arti, e alle scienze parte delle quali sono già adunate e parte facil sarebbe trasportarvele e dai claustri e dalle chiese serrate, non osservando in ciò ordine alcuno di tempo”³⁹. L’allestimento proposto rispecchiava appieno quello dei musei di fine Settecento, nei quali anticaglie, curiosità e opere d’arte convivevano in un *mélange* privo di ogni fondamento storico. Il museo sarebbe stato composto da dieci sale, con i quadri disposti in ordine cronologico, e per far posto ad un ingresso monumentale per una tribuna di capolavori, sullo stile di quella della Galleria degli Uffizi, De Angelis non avrebbe esitato ad “aprire una porta di comunicazione nel posto ove trovasi presentemente l’altar maggiore della chiesa della Sapienza”⁴⁰.

³³ M. DE GREGORIO, *Luigi De Angelis (1758-1832)*, Torrita di Siena (SI), Villa Classica, 2008.

³⁴ L. DE ANGELIS, *Prospetto* cit., ivi, cc. 340v-341r.

³⁵ Ivi, c. 341r.

³⁶ Idem.

³⁷ Ivi, c. 350r.

³⁸ Ivi, c. 341r.

³⁹ Ivi, c. 343r.

⁴⁰ Ivi, c.357v.

Per ogni ambiente proponeva la collocazione di dipinti già presenti nella Galleria, ma anche di opere delle quali si augurava l'arrivo e stabiliva anche i motivi decorativi che il pittore ‘guazzarulo’ avrebbe dovuto eseguire per accordarsi con i dipinti esposti⁴¹.

In altre note manoscritte, a carattere meno organico, De Angelis parlava dell’importanza dei cartellini per soddisfare la “giusta curiosità”⁴² e diceva inoltre che per ‘battezzare’ le varie opere si era attenuto alla documentazione e, dove questa fosse stata insufficiente, al confronto.

Tutto questo lavoro gli risultò utile quando il Magistrato civico lo autorizzò, il 29 agosto 1816, esortandolo peraltro ad applicarvisi con il “solito zelo, ed attività”, “a consegnare al sig. Giuseppe Colignon, Direttore di questo nuovo stabilimento di Belle Arti i quadri della Scuola Sanese per cronologicamente disporli nella Galleria di detto stabilimento, incaricandola nel tempo stesso ad unirsi al prelodato sig. Direttore per farne la scelta e disposizione cronologica con somministrare tutte quelle notizie che possono occorrere per un affare di tanta importanza”⁴³.

L’operazione era volta, in questo caso in pratica, non solo alla conservazione e valorizzazione delle opere d’arte senesi, ma anche alla esaltazione della storia cittadina, nella convinzione che il percorso cronologico implicasse anche un progresso delle arti.

Già il 4 settembre De Angelis comunicava i suoi progressi, indice questo del suo “zelo” e, si sarebbe detto, amor di patria. Appena ricevuta la comunicazione del Magistrato, egli aveva subito cominciato a scegliere i dipinti per ordinarli cronologicamente: “La sera del dì tre aveva finito di fare la classe dei grandi per la sala. Pensai di separare quelli di scuole estere per porli nella sala contigua

alla sala della scuola sanese. La mattina del dì quattro alle ore dieci si attaccò il quadro ch’è copia di Raffaello in mezzo alla sala di scuola estera”⁴⁴.

La disposizione voluta dai due e articolata in sei sale, fu descritta nel *Ragguaglio del nuovo Istituto delle Belle Arti stabilito in Siena con la descrizione della sala nella quale sono distribuiti cronologicamente i quadri dell’antica scuola sanese*, concepito come una risposta alla richiesta del Gonfaloniere⁴⁵.

De Angelis fin dall’esordio dell’opera si premurava di dire che, viste le poche notizie documentarie relative ai dipinti confluiti così in fretta presso la Galleria, era possibile che lui e Colignon avessero commesso degli errori nell’attribuire le opere, che d’altra parte erano a suo dire un po’ tutte uguali, tanto che la *Maestà* di Duccio poteva tranquillamente essere scambiata per Giotto⁴⁶. Tanto più che era stato molto difficoltoso riuscire a terminare l’impresa “in un caos [...] nel quale eravamo immersi”⁴⁷.

Prima delle soppressioni napoleoniche Luigi De Angelis aveva fatto un elenco delle opere presenti nella Biblioteca, che comprendeva sia quelle donate da Giuseppe Ciaccheri, che altre confluite successivamente. Non tutte erano però presenti nell’elenco, ma solo quelle “interes, e ben mante-nute, e specialmente di quelle che portano il nome dell’artista e l’anno in cui furono fatte”⁴⁸.

Il 1810 fu un’occasione golosa per l’abate che, come un bambino con il suo album di figurine, si “intratteneva riempiendo a poco a poco tutte quelle lagune [sic], che nel mio primo elenco vi aveva lasciate”⁴⁹.

Il museo sarebbe così servito a ricordare la grandezza del passato e ad incitare all’emulazione le generazioni presenti, ma avrebbe avuto anche una funzione di pub-

⁴¹ Nella stanza I, ad esempio, avrebbe dovuto realizzare “ornati gotici”, nella III avrebbe dovuto creare delle tarsie di diversi colori, nella IV arabeschi e “piramidi ornate di foglie”, nella V arabeschi “con foglie rilevate”, mentre nella VI sarebbe bastata una semplice riquadratura, ivi, cc. 345v, 347r, 348r, 349v, 356r.

⁴² BCI, Ms. A.VIII.5, c. 331r.

⁴³ ASS, Fondo Istituto statale d’arte “Duccio di Buoninsegna” – Affari generali, 1, affare LI, 1816 Fo-

gli riguardanti la privata istituzione di un’Accademia anteriore a quella fondata col Sovrano Rescritto del 1815.

⁴⁴ BCI, Ms. A.VIII.5, c. 365r.

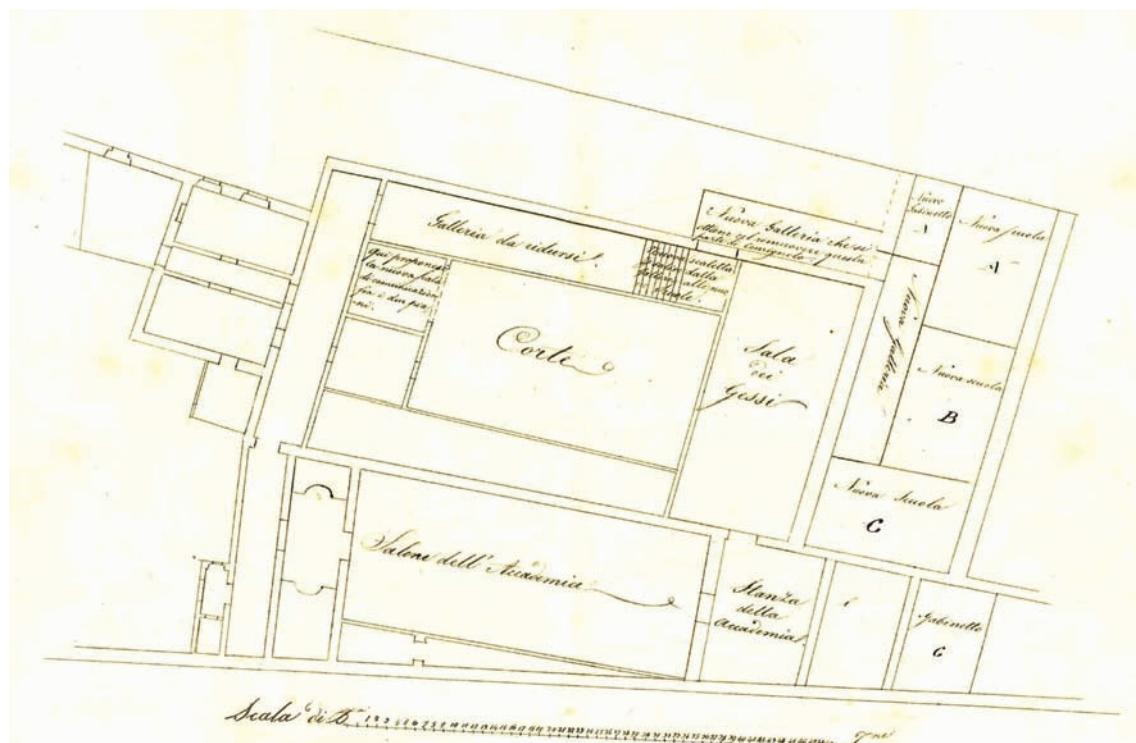
⁴⁵ L. DE ANGELIS, *Ragguaglio* cit.

⁴⁶ L. DE ANGELIS, *Ragguaglio* cit., p. 4.

⁴⁷ Idem.

⁴⁸ L. DE ANGELIS, *Ragguaglio* cit., p. 5.

⁴⁹ Idem.



Pianta della Sapienza di Siena di Alessandro Dovari (1817), Archivio Storico del Comune di Siena, Preunitario, 576, affare 111
(su concessione del Comune di Siena)

blica utilità⁵⁰. L'ordine cronologico fu valutato il più idoneo allo scopo, ma la ristrettezza dei locali limitò molto le velleità di De Angelis. Egli infatti avrebbe voluto esporre, in ognuna delle sei stanze (anche se poi si fa riferimento a due gallerie e tre sale) facenti parte della Galleria, le opere relative ad un solo secolo e far corrispondere, come aveva già scritto nel 1812, in ogni sala l'ornato allo stile del secolo esposto tratto "dai quadri in tavola o dagli affreschi"⁵¹, come accadeva all'epoca in molti musei europei. Le tavole antiche, così "affumicate"⁵², erano 'tollerate' nella raccolta, in quanto passi indispensabili per arrivare alla perfezione della pittura dei secoli più apprezzati, il Cinquecento e il Seicento.

Esiste una pianta generale degli ambienti, conservata presso l'Archivio Storico del Comune di Siena, opera di Alessandro Dovari, che riporta le sale al piano terreno che ospitavano la Galleria, con la loro destina-

zione relativa all'epoca di De Angelis, ma non si deduce né dal disegno, né dai cataloghi quale fosse il percorso di visita.

Non in tutti i cataloghi che vanno dal 1816 al 1872 si adotta un criterio topografico di descrizione, ma, dove avviene, si contano cinque stanze 'anonime', oltre alla Sala dell'Esposizione o Sala Grande (oggi deposito della Biblioteca Comunale), la Stanza dei quadri di diverse scuole (con la collezione Spannocchi), la Sala delle Statue o dei Gessi (dove furono successivamente collocati i cartoni di Beccafumi) e la Sala delle Sculture, dove poi, insieme al *Busto di Baldassarre Peruzzi* del Duprè, furono collocate le *Tre Grazie* e reperti archeologici vari. Nel 1895 l'allestimento cambiò in maniera sostanziale: le sale diventarono undici, divise per secoli, tranne la Sala settima, dedicata ai frammenti e l'undicesima al busto di Duprè⁵³. Nacque inoltre la Galleria succursale, all'ultimo piano del Palazzo Spannocchi,

⁵⁰ M. T. FIORIO, *Il museo nella storia. Dallo studio alla raccolta pubblica*, Milano-Torino, Bruno Mondadori, 2011.

⁵¹ L. DE ANGELIS, *Ragguaglio* cit., p. 6.

⁵² L. DE ANGELIS, *Ragguaglio* cit., p. 8.

⁵³ Catalogo della Galleria del R. Istituto di Belle Arti in Siena, Siena, Tipografia dell'Ancora, 1895.



Allestimento Sala Grande o dell'Esposizione. Sodoma, *La Deposizione dalla Croce* (cat. 413). © Archivio Alinari
Archivio Alinari, Firenze, ACA-F-00934-0000

sede della Banca Monte dei Paschi e qui furono spostati molti dipinti dei magazzini, afferenti ai secoli XVII-XVIII, ma anche dipinti contemporanei di allievi e maestri dell'Accademia⁵⁴.

All'epoca di De Angelis si iniziava con nove anonime opere "di Greca scuola"⁵⁵, non a caso non numerate nel catalogo, tra le quali spiccavano la tavola con *S. Giovanni Battista in trono e storie della sua vita*⁵⁶ e l'an-tependum con *Il Redentore benedicente* attribuito al Maestro di Tressa⁵⁷, donato dall'arcivescovo Anton Felice Zondadari, grande collezionista.

Si passava poi alle opere attribuite da De Angelis al XIII secolo. In questo ambiente, forse non separato fisicamente dal precedente, era presente la *Madonna col Bambino*



Allestimento Sala I, Margaritone d'Arezzo, *S. Francesco*. Su concessione della Fondazione Monte dei Paschi di Siena, Archivio Malandrini, CM-029-01820-POS

no proveniente (e oggi ivi ricollocata) dalla cappella Venturini della Basilica di San Domenico. Non a caso quest'opera reca il numero 1 all'interno dell'opera di De Angelis: all'epoca Guido da Siena, autore dell'opera, (peraltro firmata) era ancora considerato il padre fondatore della scuola senese e tale convinzione poggiava sulla data apposta proprio su questa tavola⁵⁸. Seguiva, attribuita al pittore Gilio, oggi "Maestro degli Albertini"⁵⁹, la *Madonna in trono col Bambino* e poco più in là vi era la tavola di Michelino da Besozzo raffigurante il *Matrimonio mistico di S. Caterina d'Alessandria e i SS. Giovanni Battista e Antonio Abate*, attribuita ad artista senese e retrodatata di più di due secoli⁶⁰. De Angelis non era davvero un 'intendente' di stili! Un dubbio quando aveva visto che

⁵⁴ ASBSAE, Pinacoteca Nazionale, H-692, 1881, Inserto 22.

⁵⁵ L. DE ANGELIS, *Ragguaglio* cit., 1815, p. 10.

⁵⁶ S. COLUCCI, *Santa Petronilla tra Medioevo e Rinascimento. Vicende storiche e opere d'arte*, in G. Barneschi, M. Civai (a cura di), *Convivere con la storia. La nuova destinazione del complesso di Santa Petronilla*, Pistoia, Glio Ori, 2004, pp. 156-158. P. TORRITI, *La Pinacoteca Nazionale di Siena i dipinti dal XII al XV secolo*, Siena, Monte dei Paschi di Siena, 1977, vol. I, n. 14, p. 44.

⁵⁷ P. TORRITI, *La Pinacoteca* cit., vol. I, n. 1, p. 20.

⁵⁸ Cfr. S. GIORGI, *Guido da Siena*, in A. Bagnoli, R. Bartalini, L. Bellosi, M. Laclotte (a cura di), *Duccio. Alle origini della pittura senese*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2003, pp. 60-61.

⁵⁹ Cfr. A. LENZA, *Maestro degli Albertini*, in A. Tar-tuferi, G. Torme (a cura di), *La Fortuna dei Primitivi: Tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Settecento e Ottocento*, Firenze, Giunti editore, 2014, p. 264.

⁶⁰ P. TORRITI, *La Pinacoteca* cit., vol. I, n. 171, p. 238.

non era “rammentato da nessuno de’ nostri Storici” gli era venuto, ma si era subito dileguato perché non era “il primo che noi abbiamo scoperto di nuovo [...] il colorito e la maniera sono della nostra scuola”⁶¹.

Nel resto della descrizione della sala, composta in tutto da dodici opere, si incontravano nomi diversissimi, da Salvanello a Bonamico, da Ventura di Gualtieri a Vigo-rosi e Dietisalvi, fino ad arrivare a Maestro Mino, del quale De Angelis scordò perfino di descrivere l’opera, tutto preso com’era nei suoi ‘battesimi’. Meno problemi gli creavano i frammenti di polittico della Badia Berardenga di Segna di Bonaventura, perché firmati nella lama della spada di S. Paolo. L’abate li aveva posti perciò “dappedi alla linea”⁶² per stimolare la curiosità del pubblico. Chiudevano la stanza le quattro tavolette di Biccherna che successivamente migrarono verso l’Archivio di Stato di Siena, che avevano il compito ‘ingrato’ di “convincere sempre più che non a caso ho potuto io attribuire ai suddivisati nostri artefici le qui sopra descritte tavole”⁶³.

Con la sala del XIV secolo la numerazione del *Ragguaglio* ricomincia dal numero 1, probabile indizio di un cambiamento di stanza. Qui troviamo ancora molti nomi fantasiosi di pittori e tavole poco riconoscibili. Si riconosce, anche dal manto foderato di ermellino della Maddalena, il tabernacolo attribuito a tale Lucio, e oggi invece ad Andrea Vanni⁶⁴, che a detta dell’abate “avrebbe bisogno di essere collocato più in basso”⁶⁵. Esso proveniva dalla Chiesa dell’Alberino, acquistata dallo stesso De Angelis pochi anni dopo⁶⁶. L’opera in seguito fu effettiva-

mente collocata più in basso, probabilmente su un cavalletto in mezzo alla sala, come si può vedere da una foto del senese Paolo Lombardi⁶⁷. La stessa collocazione era stata riservata al *S. Francesco* di Margaritone d’Arezzo, anch’esso immortalato dal fotografo senese⁶⁸.

Poco più avanti De Angelis attribuiva a Simone Martini, nell’ordine, il trittico con *S. Michele in trono e i SS. Antonio Abate e Giovanni Battista* oggi nel catalogo di Angelo Puccinelli⁶⁹ e il polittico di Ambrogio Lorenzetti per Santa Petronilla⁷⁰, ricostruito da Victor Schmidt⁷¹. L’opera si presenta nel catalogo integra, “alquanto convessa” e vengono citate sia la *Vergine con santi*, che, in basso, la *Deposizione*. Curioso l’accenno dell’abate al fatto che si trattasse di un “pezzo di Coro”, proveniente appunto dal Coro di Santa Petronilla. Nell’inventario delle opere depositate in Galleria tra il 1810 e il 1811 si legge invece: “Una tavola antica in cui è rappresentato la Vergine col Divin Bambino e quattro Santi/ Altra simile di forma bisslunga rappresentante diversi fatti della vita del Salvatore”⁷². Sembra strano un errore così grande tra una *Deposizione* e *Storie della vita di Cristo*, per cui è probabile che il politico sia giunto in due pezzi e anche in due momenti diversi, visto che nell’inventario che riguarda le opere sigillate (cioè ritenute interessanti dalla commissione napoleonica incaricata delle scelte, ma non ritirate) si cita per la scala “che conduce al coro” proprio una *Deposizione*⁷³.

La sala successiva, dedicata al XV secolo era inaugurata da una delle opere della collezione Ciaccheri, l’*Annunciazione* di Taddeo

⁶¹ L. DE ANGELIS, *Ragguaglio* cit., p. 15.

⁶² L. DE ANGELIS, *Ragguaglio* cit., p. 16.

⁶³ L. DE ANGELIS, *Ragguaglio* cit., p. 17.

⁶⁴ P. TORRITI, *La Pinacoteca* cit., vol. I, n. 114, p. 188.

⁶⁵ L. DE ANGELIS, *Ragguaglio* cit., p. 20.

⁶⁶ A. LEONCINI, *Luigi De Angelis. Una vita fra Università, Biblioteca e Galleria d’arte*, in ‘Quaderni dell’Archivio storico’, n. 5, 2014, pp. 35-41.

⁶⁷ Una copia dell’immagine si trova nell’Archivio Malandrini della Fondazione Monte dei Paschi di Siena (CM-010-00549-POS).

⁶⁸ P. TORRITI, *La Pinacoteca* cit., vol. I, n. 2, p. 47.

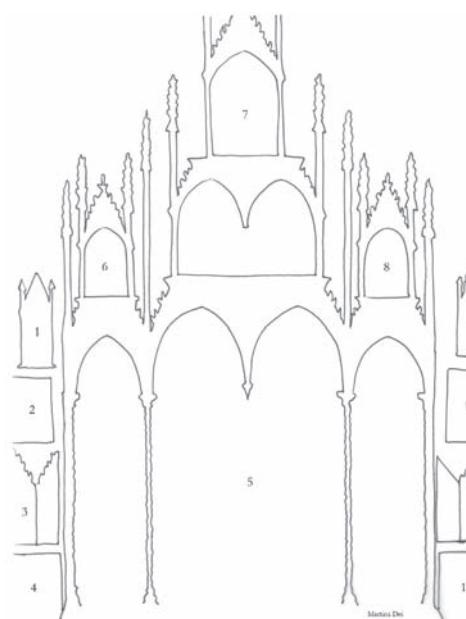
⁶⁹ P. TORRITI, *La Pinacoteca* cit., vol. I, n. 67, p. 222.

⁷⁰ P. TORRITI, *La Pinacoteca* cit., vol. I, n. 77, pp. 110-111.

⁷¹ V. SCHMIDT, *La Santa con i fiori: sul polittico di Ambrogio Lorenzetti dalla chiesa di Santa Petronilla*, in ‘Prospettiva’, nn. 119-120, 2005, pp. 88-94.

⁷² ASS, Fondo Istituto statale d’arte “Duccio di Buoninsegna” – Affari generali, 1, affare XI. Cfr. Appendice B.

⁷³ ASS, Fondo Istituto statale d’arte “Duccio di Buoninsegna” – Affari generali, 1, affare X. Cfr. Appendice A.



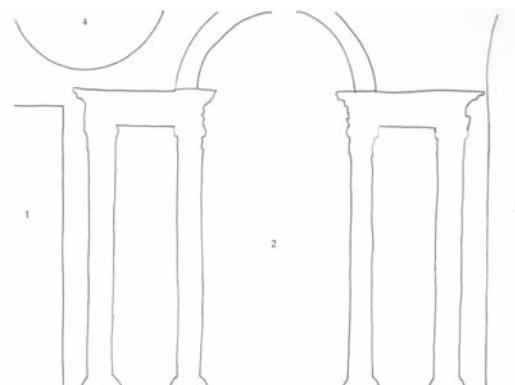
1. Andrea di Bartolo, *S. Matteo* (cat. 135)
2. Taddeo di Bartolo, *Martirio dei Ss. Cosma e Damiano* (cat. 134)
3. Andrea di Bartolo, *Natività di Gesù* (cat. 133)
4. Taddeo di Bartolo, *Adorazione dei pastori* (cat. 132)
5. Taddeo di Bartolo, *Annunciazione di Maria Vergine* (cat. 131)
6. Taddeo di Bartolo (?), *S. Jacopo* (cat. 131 b)
7. Taddeo di Bartolo (?), *La Trinità* (cat. 131a)
8. Taddeo di Bartolo (?), *Angelo annunziante* (cat. 131c)
9. Andrea di Bartolo, *S. Agnese* (cat. 130)
10. Taddeo di Bartolo, *S. Pietro Martire* (cat. 129)
11. Taddeo di Bartolo, *La Madonna col Bambino fra S. Francesco, S. Caterina d'Alessandria e due angeli* (cat. 128)
12. Taddeo di Bartolo, *Epifania* (cat. 127)

1. Matteo di Giovanni, *La Maestà* (cat. 432)
2. Giacomo Pacchiarotti, *La Visitazione della Madonna a S. Elisabetta* (cat. 426)
3. Bernardino Fungai, *La Madonna in trono col Bambino* (cat. 431)
4. Domenico Beccafumi, *La Madonna col Bambino e i SS. Galgano e Paolo* (cat. 438)



di Bartolo, a fianco della quale stava la *Madonna dell'Umiltà* di Domenico di Bartolo. Anche in questa sala i dipinti erano disposti su più ordini ed erano perlopiù firmati, come la tavola di Guidoccio Cozzarelli con la *Vergine in trono col Bambino incoronata da due angeli, S. Girolamo e il Beato Colombini*, proveniente dalla “notturna confraternita di S. Girolamo”⁷⁴.

La sala del XVI secolo, che altro non era che la Sala dell'Esposizione o Sala Grande⁷⁵, era inaugurata dalla *Natività* di Francesco di Giorgio Martini e, a dire del De Angelis, non era purtroppo completa perché mancava almeno un'opera di Baldassarre Peruzzi, artista raro e desiderabile nelle collezioni, tanto che qualche anno prima era stata valutata la proposta di una vendita da parte di un non meglio precisato (ma stimato come intendente) “amatore”, che però non doveva essere andata in porto. Vi erano però l'*Incoronazione della Vergine* di Beccafumi e, più in risalto, le *Stigmate di S. Caterina*. E’ evidente come le opere di questa sala incontrassero maggiormente il gusto del De Angelis, tant’è che le sue descrizioni diventano più dettagliate ed entusiastiche, come avviene per la *Visitazione* di Giacomo Pacchiarotti⁷⁶. D’altra parte l’abate nel 1821 pubblicò proprio un *Elogio storico* di questo artista, recitato nel



1820 in occasione della distribuzione dei premi annuali, e ne possedeva orgogliosamente una piccola *Assunzione della Vergine*⁷⁷, acquisita dopo le soppressioni napoleoniche⁷⁸. Proprio questo artista conquisterà un posto d'onore nell'allestimento degli inizi del Novecento, dove lo troviamo isolato su un piedistallo di fronte alla porta della sala con la *Visitazione della Madonna a Sant'Elisabetta*⁷⁹. Nelle foto della fine dell'Ottocento, invece, si vede quest'opera posta al muro, con ai lati di volta in volta dipinti diversi: nel Catalogo del 1852 ha da una parte la *Pala di Monteoliveto a Porta Tufi* del Brescianino (con predella non coerente proveniente dalla Biblioteca, ma dello stesso autore)⁸⁰ e dall'altra il *Presepe* attribuito all'epoca a Pin-

⁷⁴ L. DE ANGELIS, *Ragguaglio* cit., p. 29.

⁷⁵ L. DE ANGELIS, *Elogio storico* cit., pp. 58-59.

⁷⁶ P. TORRITI, *La Pinacoteca* cit., vol. II, n. 436, p. 86.

⁷⁷ L. DE ANGELIS, *Elogio* cit., p. 61

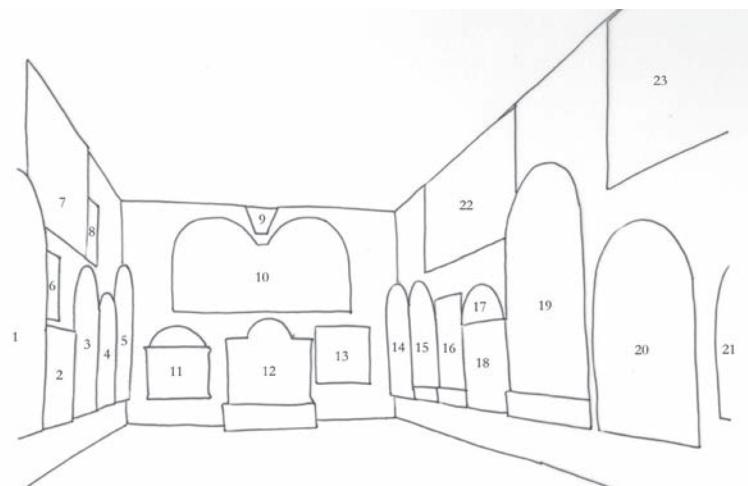
⁷⁸ A. LEONCINI, *Luigi De Angelis* cit., pp. 12-13.

⁷⁹ P. TORRITI, *La Pinacoteca* cit., vol. II, n. 426, p. 75.

⁸⁰ P. TORRITI, *La Pinacoteca* cit., vol. II, n. 409, p. 188 e n. 408 p. 194.



1. Benvenuto di Giovanni, *Ascensione di Gesù* (cat. 434)
2. Matteo di Giovanni, *La Maestà* (cat. 432)
3. Bernardino Fungai, *La Madonna in trono col Bambino e i SS. Sebastiano, Girolamo, Nicola e Antonio* (cat. 431)
4. Francesco di Giorgio Martini, *Cristo spogliato sul Calvario* (cat. 428)
5. Domenico Beccafumi, *Cristo al Limbo* (cat. 427)
6. Girolamo Genga, *La Madonna col Bambino, S. Giovannino e S. Antonio da Padova* (cat. 433)
7. Domenico Beccafumi, Cartoni per il pavimento del Duomo di Siena
8. Domenico Beccafumi, Cartone per lapide funeraria, putti reggistemma
9. Bernardino Poccetti (?), *La Carietà*
10. Bernardino Poccetti, *Ultima cena*, Certosa di Pontignano (Siena)
11. Giacomo Pacchiarotti, *La Madonna in trono col Bambino tra i SS. Onofrio e Bartolomeo* (cat. 424)
12. Giacomo Pacchiarotti, *La Visitazione della Madonna a S. Elisabetta* (cat. 426)
13. Benvenuto di Giovanni e Girolamo di Benvenuto, *Noli me tangere* (cat. 581)
14. Domenico Beccafumi, *S. Michele scaccia gli angeli ribelli* (cat. 423)
15. Giacomo Pacchiarotti, *L'Ascensione di Gesù* (cat. 422)
16. Domenico Beccafumi, *Pala delle stimmate* (cat. 417-420)
17. Matteo di Giovanni, *Adorazione dei pastori* (cat. 414b)
18. Girolamo di Benvenuto, *La Madonna della Neve* (cat. 414a)
19. Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, *La Deposizione dalla Croce* (cat. 413)
20. Girolamo del Pacchia, *Annunciazione della Madonna - Visitazione* (cat. 410)
21. Francesco di Giorgio Martini, *La Natività di Gesù con S. Bernardo e S. Tommaso d'Aquino* (cat. 437)
22. Domenico Beccafumi, Cartoni per il pavimento del Duomo di Siena
23. Domenico Beccafumi, Cartoni per il pavimento del Duomo di Siena



turicchio. Nel 1860 e nel 1864⁸¹ ha un'opera di Bernardino Fungai e la *Madonna in trono col bambino tra i Santi Onofrio e Bartolomeo*⁸² dello stesso Pacchiarotti da un lato e dall'altro le due tavolette esagonali attribuite ad Amico Aspertini e rappresentanti la *Fede* e la *Carità*⁸³, mentre nel *Catalogo* del 1872⁸⁴ ha a sinistra *S. Bernardino* di Sano di Pietro proveniente dall'Osservanza e a destra la *S. Anna Metterza* di Luca di Tommè. Nel 1895 cambia ancora ‘compagni di viaggio’ e si ritrova accanto da destra a sinistra e dal basso all'alto la *Madonna in trono col Bambino e i Santi Sebastiano, Girolamo, Nicola e Antonio*, di Bernardino Fungai⁸⁵, il desco da parto con l'*Idillio amoroso*⁸⁶ e, uno dei cartoni di Beccafumi per il pavimento del Duomo⁸⁷. Dall'altro lato, dall'alto in basso, la *Madonna col Bambino e i Santi Galgano e Paolo* di Beccafumi⁸⁸. Questo allestimento è testimoniato, oltre che dal *Catalogo* da una foto Alinari e da una di autore anonimo⁸⁹.

Il 13 settembre 1816 il Magistrato civico, in vista della cerimonia di apertura della Galleria, pregava il De Angelis di comporre e recitare un breve discorso e stilare un catalogo delle opere da stampare a spese della comunità e distribuire alle autorità convenute. Stabiliva inoltre che la cerimonia sarebbe iniziata alle ore 11 e che “non oltrepassasse, compresi i componimenti due ore poco più, poco meno”⁹⁰.

⁸¹ *Catalogo della Galleria dell'Istituto di Belle Arti di Siena*, Siena, Tipografia A. Mucci, 1860, p. ; *Catalogo della Galleria del R. Istituto Provinciale di Belle Arti di Siena*, Siena, Onorato Porri, 1864, p. 62.

⁸² P. TORRITI, *La Pinacoteca* cit., vol. II, n. 424, p. 82.

⁸³ P. TORRITI, *La Pinacoteca* cit., vol. II, nn. 377 e 379, pp. 56-57.

⁸⁴ *Catalogo della Galleria del R. Istituto Provinciale di Belle Arti di Siena*, Siena, Tipografia Sordomuti, 1872, p. 53.

⁸⁵ P. TORRITI, *La Pinacoteca* cit., vol. II, n. 431, p. 64.

⁸⁶ P. TORRITI, *La Pinacoteca* cit., vol. II, n. 335, p. 186. L'opera fu trasportata nella Sala Grande dopo il 1881, anno in cui figura in un Inventario, collocata nel Magazzino. Vi si legge, in una nota manoscritta, che essa fu estratta dalla Seconda stanza dell'intercapedine, Archivio Soprintendenza Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici di Siena e Grosseto (ASBSAE), Pinacoteca Nazionale, H-692, 1881, ins. 22.

⁸⁷ P. TORRITI, *La Pinacoteca* cit., vol. II, n. 430, p. 162.

⁸⁸ P. TORRITI, *La Pinacoteca* cit., vol. II, n. 438, p. 147.

⁸⁹ La fotografia di artista anonimo è conservata

Nel *Regolamento dell'Accademia di Belle Arti* del 1815⁹¹ si rendeva il Direttore il depositario e il conservatore di tutte le opere contenute nell'Accademia, mentre il custode doveva non solo “spolverare le statue ed i busti di gesso”⁹², ma anche redigere l'inventario degli oggetti d'arte da lui presi in consegna. Una sorta di inventario fu richiesto però il 14 marzo del 1817 dal Soprintendente Galgano Saracini a Luigi De Angelis che fino a quel giorno aveva tenuto “in serbo”⁹³ i quadri, i disegni in cornice e tutti gli altri oggetti relativi alle belle arti e che allora era chiamato a consegnarli al Provveditore Lorenzo Turillazzi.

Nel giugno 1823 fu stilato un nuovo inventario⁹⁴, stavolta del Magazzino nel quale erano state ricoverate molte opere provenienti dai luoghi di culto soppressi. Questo documento doveva servire perché il Provveditore di strade e fabbriche di Siena aveva intenzione di restituire al culto le opere scelte a suo insindacabile giudizio, recandosi al Magazzino della Biblioteca con la chiave “ad ogni suo piacimento”⁹⁵.

Fu auspicata più volte la realizzazione di un elenco esaustivo sia delle opere “in legno, in tela, in gesso, in scultura ed in ogni altro genere di insegnamento”, che “de' mobili e de tutt'altro che spetta all'uso dello stabilimento”⁹⁶ e nel 1838 fu richiesto a Francesco Nenci, allora Direttore, di

presso l'Archivio Malandrini della Fondazione Monte dei Paschi di Siena (CM-091-06714-POS). Per l'individuazione delle singole opere esposte si rimanda alla riduzione grafica della fotografia Alinari.

⁹⁰ ASS, Fondo Istituto statale d'arte “Duccio di Buoninsegna” – Affari generali, 1, affare LII, 1816 Fogli riguardanti la privata istituzione di un'Accademia anteriore a quella fondata col Sovrano Rescritto del 1815.

⁹¹ ASS, Fondo Istituto statale d'arte “Duccio di Buoninsegna” – Affari generali, 1, affare 28, 1823.

⁹² Idem.

⁹³ ASS, Fondo Istituto statale d'arte “Duccio di Buoninsegna” – Affari generali, 1, affare XXVIII, 1817 Fogli riguardanti la privata istituzione di un'Accademia anteriore a quella fondata col Sovrano Rescritto del 1815.

⁹⁴ ASS, Fondo Istituto statale d'arte “Duccio di Buoninsegna” – Affari generali, 1, affare 31, 1823.

⁹⁵ Idem, cfr. Appendice C.

⁹⁶ ASS, Fondo Istituto statale d'arte “Duccio di Buoninsegna” – Affari generali, 3, affare 1, 1838.

“starvi presente [...] non solo per un accurato collocamento dei pezzi, che a questo pure è necessaria la pratica di esperto artista, quanto per un’accurata indagine di riconoscere gli autori delle opere o, nel dubbio, le scuole almeno”⁹⁷.

Un altro inventario generale fu stilato il 30 giugno 1840⁹⁸ ed era seguito dall’elenco dei quadri dati in deposito dai Regi Spedali Riuniti di Santa Maria della Scala. Sono questi gli anni in cui Carlo Pini, aiuto custode della Galleria⁹⁹, iniziò il riordino della collezione con una “più ragionata distribuzione”¹⁰⁰. Vennero quindi meno, nel suo *Catalogo* del 1842, molte delle fantasiose attribuzioni del De Angelis, sostituite dalla dicitura ‘ignoto’. A dieci anni di distanza, nella successiva edizione del *Catalogo*, ci si sentiva ancora in dovere di dire che ciò non faceva sì che scemasse “dimolto il pregio complessivo della nostra Galleria”¹⁰¹, cioè un po’ scemava! Il *Catalogo* del 1842 si presentò come provvisorio, in attesa di un’opera più ragionata ed estesa, non realizzata allora per “l’urgenza del tempo”¹⁰².

Tenere gli inventari aggiornati era il compito del custode dell’Accademia e del suo vice, ma non era così semplice. Oltre alle nuove acquisizioni ed ai nuovi depositi, infatti, negli anni furono molte le richieste da parte di parroci, monasteri e privati volte ad effettuare scambi o avere indietro le opere asportate negli anni del governo francese. In alcuni casi, come quello del parroco di Santa

Margherita ai Tufi ci si accontentava anche di avere dei quadri che potessero stare bene negli altari lasciati vuoti dalle soppressioni, raccomandando però che: “a guisa dei vecchi, fossero centinati, tale essendo il vuoto della muraglia in dentro un quadro, e poco importerebbe quand’anco fossero alquanto più piccoli, purché di tal figura. Le rimetto la misura di altezza, e larghezza, ma meglio potrà riscontrarla dai vecchi costì esistenti. Non avendoli che di figura quadrata che siano almeno minori circa un mezzo braccio d’altezza dei vecchi per non dover rompere l’arco centinato”¹⁰³.

In altri i quadri venivano mandati altrove, come nel caso di quelli provenienti dal monastero di Santa Petronilla che finirono alla poverissima “parrocchia del Giglio che totalmente ne manca sia di grandi che di piccoli”¹⁰⁴ o addirittura dai ‘concorrenti’, come successe all’*Ultima cena* proveniente dal Convento dell’Osservanza e concessa a quello di Sant’Agostino¹⁰⁵. In altri ancora si decise di far tornare le opere al loro luogo di provenienza e di affidarle in deposito ai nuovi proprietari, come accadde alla Contrada della Chiocciola, che ottenne indietro i quadri per ripopolare gli altari della vecchia Chiesa delle monache di San Paolo: un dipinto con “diverse sante creduto opera del Brescianino” per l’altare maggiore, la *Natività della Vergine* del Beccafumi (tornata poi all’interno della collezione e oggi conservata nella Pinacoteca Nazionale

⁹⁷ Idem.

⁹⁸ ASS, Fondo Istituto statale d’arte “Duccio di Buoninsegna” – Affari generali, 3, affare 32, 1840.

⁹⁹ *Almanacco Toscano*, Firenze, Stamperia Granducale, 1840, p. 519. Divenne in seguito ispettore e conservatore presso la Galleria degli Uffizi. G. UZZANI, *Luigi Mussini: formazione purista ed esiti senesi*, in B. Sani (a cura di), *Siena tra Purismo e Liberty. Siena, Palazzo Pubblico (20 maggio- 30 ottobre 1988)*, Milano, Arnoldo Mondadori editore-Roma, De Luca edizioni d’Arte, 1988, p. 82.

¹⁰⁰ C. MILANESI [?], *Catalogo della Galleria dell’Istituto di Belle Arti di Siena*, Siena, Tipografia dell’Ancora, 1852, p. 4.

¹⁰¹ C. MILANESI [?], *Catalogo* cit., p. 4.

¹⁰² C. PINI, *Catalogo delle tavole dell’antica scuola senese riordinate nel corrente anno 1842 ed esistenti nell’I e R. Istituto di Belle Arti di Siena*, Siena, Tipografia dell’An-

cora, 1842, p. 2.

¹⁰³ ASS, Fondo Istituto statale d’arte “Duccio di Buoninsegna” – Affari generali, 1, affare XXXII, 1814 Fogli riguardanti la privata istituzione di un’Accademia anteriore a quella fondata col Sovrano Rescritto del 1815.

¹⁰⁴ ASS, Fondo Istituto statale d’arte “Duccio di Buoninsegna” – Affari generali, 1, affare XX, 1811 Fogli riguardanti la privata istituzione di un’Accademia anteriore a quella fondata col Sovrano Rescritto del 1815.

¹⁰⁵ La grande tela, realizzata da Francesco Franci nel 1710, fu poi restituita al Convento dell’Osservanza ed oggi si conserva nel Refettorio. ASS, Fondo Istituto statale d’arte “Duccio di Buoninsegna” – Affari generali, 1, affare XXXV, s.d. Fogli riguardanti la privata istituzione di un’Accademia anteriore a quella fondata col Sovrano Rescritto del 1815.

di Siena), la *Crocifissione di S. Paolo* di Astolfo Petrazzi¹⁰⁶.

In altri casi gli spostamenti erano oltremodo ambiziosi e dettati da passioni collezionistiche. Nel 1812 infatti si era pensato di portare via da Monte Oliveto Maggiore gli stalli del coro di fra' Giovanni da Verona, dal momento che l'abbazia era rimasta “totalmente abbandonata”, e di mescolarli con quelli della chiesa, sempre olivetana, di San Benedetto ai Tufi del medesimo autore. L'idea era dell'arcivescovo Anton Felice Zondadari, appassionato collezionista, del quale il De Angelis voleva “soddisfare le brame” e che si offriva di far dipingere “i vuoti degli scaffali, onde non rimanga deturpato il locale”¹⁰⁷.

Dell'elenco di 'desiderata' da Monte Oliveto Maggiore stilato da De Angelis arrivarono nella collezione della Galleria, secondo un verbale di consegna datato 21 maggio 1812 e stilato da un legnaiolo e uno scalpellino, incaricati dall'Accademia del trasporto: “51 stali intersciati [sic] ed un altro che se portò [sic] con se [sic] il suddetto sig. abbate [...] 5 quadri di scuola arettina [sic]”¹⁰⁸ e una *Coronazione della Vergine* attribuita a Pietro Lorenzetti, ma in realtà di Spinello Aretino¹⁰⁹. I “cinque pezzi di tavole dipinte da Spinello Aretino nella cucina”¹¹⁰, parti del Polittico di Monte Oliveto Maggiore, già diviso a quest'epoca evidentemente, rimangono parzialmente (due pezzi) conservati presso la Pinacoteca Nazionale di Siena¹¹¹.

¹⁰⁶ ASS, Fondo Istituto statale d'arte “Duccio di Buoninsegna” – Affari generali, 1, affare XXI, 1813 Fogli riguardanti la privata istituzione di un'Accademia anteriore a quella fondata col Sovrano Rescritto del 1815.

¹⁰⁷ ASS, Fondo Istituto statale d'arte “Duccio di Buoninsegna” – Affari generali, 1, affare XXIII, 1812 Fogli riguardanti la privata istituzione di un'Accademia anteriore a quella fondata col Sovrano Rescritto del 1815.

¹⁰⁸ ASS, Fondo Istituto statale d'arte “Duccio di Buoninsegna” – Affari generali, 1, affare XXII, 1812 Fogli riguardanti la privata istituzione di un'Accademia anteriore a quella fondata col Sovrano Rescritto del 1815.

¹⁰⁹ L'opera era conservata “a' piedi della scala che conduce alla fattoria”, Idem. Piero Torriti, *La Pinacoteca* cit., vol. I, nn. 119 e 125, p. 232; Luigi De Angelis, *Raggagli* cit., p. 23.

Le altre tavole sono in collezioni estere e sembra che Gaetano Milanesi le avesse viste in una cappella ridotta a fienile nei pressi di Rapolano poco prima che li acquistasse Ramboux¹¹². Forse lo scalpellino e il legnaiolo avevano le idee confuse dopo il “rinfresco [...] in vino” fatto per la strada e le due sere “acèna”¹¹³!

Nel 1839 il Gonfaloniere di Siena aveva invece pensato di creare un museo di “soggetti patri”¹¹⁴ attingendo alle opere conservate nella Galleria, di proprietà civica, e aveva puntato soprattutto su alcune tavolette di Biccherna e sulla tavola di Neroccio di Bartolomeo de' Landi con *La predica di S. Bernardino in piazza del Campo* e *La liberazione di un'ossessa*¹¹⁵. Egli aveva puntato sul fatto che queste opere non fossero esposte, ma fossero conservate nel Magazzino, quindi lontane dall'ammirazione del pubblico. Aveva però trovato la ferma opposizione del Direttore Francesco Nenci che, in una lettera del 29 luglio al Soprintendente Giulio Del Taja, così scriveva: “mi resta il dovere di far conoscere a vossignoria illustrissima che queste tavolette non sono state ritrovate inconsiderate nel magazzino [...] ma che sono state sempre esposte nella parete del nostro Imperiale e Regio stabilimento facienti parte delle collezioni degli antichi dipinti”¹¹⁶. Proseguiva poi facendo presente come la tavola di Neroccio fosse utilissima per l'istruzione dei giovani, “tanto più che, per quanto non sia chiaro il suo autore, non

¹¹⁰ ASS, Fondo Istituto statale d'arte “Duccio di Buoninsegna” – Affari generali, 1, affare XXIII, 1812 Fogli riguardanti la privata istituzione di un'Accademia anteriore a quella fondata col Sovrano Rescritto del 1815.

¹¹¹ P. TORRITI, *La Pinacoteca* cit., vol. I, nn. 119 e 125, pp. 232-234.

¹¹² Idem.

¹¹³ ASS, Fondo Istituto statale d'arte “Duccio di Buoninsegna” – Affari generali, 1, affare XXIII, 1812 Fogli riguardanti la privata istituzione di un'Accademia anteriore a quella fondata col Sovrano Rescritto del 1815.

¹¹⁴ ASS, Fondo Istituto statale d'arte “Duccio di Buoninsegna” – Affari generali, 3, affare 25, 1839.

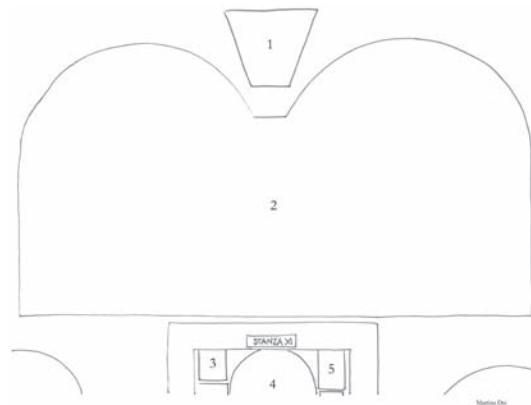
¹¹⁵ Oggi conservata presso il Museo Civico del Palazzo Pubblico di Siena.

¹¹⁶ ASS, Fondo Istituto statale d'arte “Duccio di Buoninsegna” – Affari generali, 3, affare 25, 1839.

1. Bernardino Poccetti (?), *La Carità*
2. Bernardino Poccetti, *Ultima cena*, Certosa di Pontignano (Siena)
3. Maestro della *Historia Friderici et Maximiliani, Decapitazione di S. Giovanni Battista* (cat. 517)
4. Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, *La Natività con un angelo e S. Giovannino* (cat. 512)
5. Seguace di Paolo Veronese, *Cena in Emmaus* (cat. 505)



ne abbiamo altri di quell'artista”¹¹⁷. Il Nenci infine provava a giocare il tutto per tutto: se proprio il Gonfaloniere era intenzionato a ‘sottrarre’ le opere, almeno doveva riempire gli spazi rimasti vuoti “con quadri di santi esistenti nelle stanze della comunità, come una Santissima Annunziata d'Ambrogio Lorenzetti¹¹⁸ che è negletta nella sagrestia di quella cappella, una tavoletta di Matteo da Siena posta in un pilastro della Balia”¹¹⁹, che sarebbero stati meglio conservati in Galleria e sicuramente sarebbero stati più utili alla formazione degli allievi dell'Accademia. Nenci infatti sottolineava come gli allievi fossero assidui nel copiare i modelli antichi e soprattutto che in quel momento vi fossero in Accademia “cinque artisti tedeschi che loro sembra essere nel Paradiso Terrestre, cosa che accresce lustro alla nostra città e le produce qualche utile effetto ancora, venendo spesso di questi studiosi delle antiche dipinture e trattenendosi più mesi per questo oggetto”¹²⁰. L'accenno al ‘turismo culturale’



non doveva aver toccato particolarmente il Gonfaloniere che ribadiva come le opere da lui richieste sarebbero state meglio nell'antisala del Concistoro piuttosto che confuse tra le molte opere della Galleria. Quanto poi allo scambio con il Matteo di Giovanni non era il caso nemmeno di parlarne, mentre per l'opera del Lorenzetti ci poteva essere un margine di trattativa, qualora la Galleria fosse stata sprovvista “di un buon Lorenzeti-

¹¹⁷ Idem.

¹¹⁸ L'*Annunciazione* era stata realizzata per i Magistrati di Gabella nel 1344 ed era conservata presso l'antisala del Concistoro del Palazzo Pubblico di Siena. Alla fine del Settecento, invece, Guglielmo della Valle la vide, come scrisse lui, per caso “nell'atrio della cucina di palazzo [...] ove sogliono pranzare i donzelli”. G. DELLA VALLE, *Lettere Sanesi del Padre M. Guglielmo della Valle minore conventuale, socio dell'Accademia di Fossano, sopra le Belle Arti*, Roma, Presso Generoso Salomoni, 1785, vol. II, p. 216.

¹¹⁹ ASS, Fondo Istituto statale d'arte “Duccio di Buoninsegna” – Affari generali, 3, affare 25, 1839.

¹²⁰ Idem. Secondo Bernardino Sani potrebbe addirittura trattarsi di Johan Anton Ramboux, in quegli anni in Toscana, tra Firenze Siena e San Gimignano e con un gruppo di amici. B. Sani, *Artisti, critici restauratori, mercanti a Siena dallo storicismo al decadentismo*, in B. Sani (a cura di), *Siena tra Purismo e Liberty. Siena, Palazzo Pubblico (20 maggio- 30 ottobre 1988)*, Milano, Arnoldo Mondadori editore-Roma, De Luca edizioni d'Arte, 1988, p. 17.

ti”¹²¹. Evidentemente lo scambio andò in porto, perché oggi la tavoletta di Neroccio di Bartolomeo de’ Landi è conservata presso il Museo Civico di Siena, mentre l’*Annunciazione* di Ambrogio Lorenzetti, presso la Pinacoteca Nazionale di Siena.

Altre opere continuaron a convergere nella Galleria negli anni, quasi sempre a titolo di deposito, da chiese, conventi e privati. Uno dei lasciti più significativi fu quello effettuato dalla famiglia Spannocchi nel 1834. Fu lo stesso Direttore, Francesco Nenci, ad essere incaricato di assistere al ricevimento dei dipinti e dei famosi cartoni del pavimento del Duomo di Siena, opera di Domenico Beccafumi, affinché desse “le convenienti disposizioni onde i medesimi siano trasportati con precisione e regolarità nell’Istituto”¹²². Ciò avvenne però solo nel febbraio del 1838, quando essi furono portati dalla Basilica di San Domenico alla Sala dei Gessi dell’Accademia dove sarebbero dovuti rimanere. E’ qui che li si trova nel *Catalogo della Galleria dell’Istituto di Belle Arti di Siena* del 1852¹²³, ma anche in quello del 1860¹²⁴, mentre in quello del 1895¹²⁵ figurano nella Sala grande o dell’Esposizione. Di tale disposizione esiste uno scatto, realizzato dal fotografo romano Domenico Anderson, specializzato nella documentazione storico-artistica e paesaggistica¹²⁶ e oggi conservato presso gli Archivi Alinari di Firenze. (F. Salone) Esso va riferito agli anni che vanno dal

1905¹²⁷, anno in cui viene depositato il *Noli me tangere* di Benvenuto di Giovanni e Girolamo di Benvenuto presente sulla parete di fondo, al 1930, anno dello spostamento delle opere presso la sede attuale di Palazzo Buonsignori Brigidi¹²⁸.

Una altro importante arrivo fu quello dell'affresco staccato di Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma raffigurante *Cristo alla colonna* e proveniente dal Convento di San Francesco. L'opera infatti, dopo essere stata staccata e incorniciata, nonché copiata (probabilmente da Cesare Maffei¹²⁹), per una spesa totale di oltre 475 lire, arrivò in Galleria il 5 gennaio 1842¹³⁰. Qualche mese dopo, nell'agosto dello stesso anno, arriveranno altri due affreschi dello stesso autore, “che per lungo tempo stettero negletti e abbandonati nella interdetta chiesa di Santa Croce”¹³¹, grazie all'interessamento ed alla spesa di Silvio Griccioli e Marc'Antonio Bandini, ai quali fu negata anche l'apposizione di una targa di ringraziamento, peraltro da loro già fatta scolpire!

Una vicenda più torbida è invece alla base dell'acquisizione delle cinque tavolette provenienti dal dossale della Badia Ardenga a Montalcino, presenti nei cataloghi della Galleria dal 1852¹³². Giovanni Petrilli, mercante d'arte senza troppi scrupoli, aveva acquistato dai signori Adunati diversi quadri della Badia Ardenga e aveva portato ‘in visione’ al Direttore Francesco Nenci tre

¹²¹ ASS, Fondo Istituto statale d'arte “Duccio di Buoninsegna” – Affari generali, 3, affare 25, 1839.

¹²² ASS, Fondo Istituto statale d'arte “Duccio di Buoninsegna” – Affari generali, 2, affare 62, 1835.

¹²³ Carlo Milanesi [?], *Catalogo* cit.

¹²⁴ *Catalogo della Galleria* 1860 cit.

¹²⁵ *Catalogo della Galleria* 1895 cit.

¹²⁶ Domenico Anderson (Roma 1854 – Roma 1938) risultò vincitore della medaglia d’oro all’Esposizione Universale di Parigi del 1900, dove presentò riproduzioni di affreschi e quadri antichi. Cfr. <http://www.alinariarchives.it/it/fotografi>.

¹²⁷ L'opera, proveniente dal convento di Campanisi, fu staccata grazie ai proventi della tassa d'ingresso alla Galleria della quale parleremo più avanti in questo contributo. M. Dei, *Cat. 27, Benvenuto di Giovanni e Girolamo di Benvenuto, Noli me tangere*, in M. Scalini, A. M. Guiducci (a cura di), *Pittura Senese. Ars narrandi nell'Europa gotica. Palais des Beaux-arts, Bruxelles (10 settembre 2014- 18 gennaio 2015)*, Cinisello Balsamo (MI),

Silvana Editoriale, 2014, p. 144.

¹²⁸ Per l'individuazione delle singole opere esposte si rimanda alla riduzione grafica della fotografia.

¹²⁹ Potrebbe essere il dipinto oggi conservato presso il Seminario di Montariso a Monteriggioni, proveniente dal Convento di San Francesco di Siena. C. Sisi, *Neoclassicismo e Romanticismo. Cap. IV. Francesco Nenci a Siena (1827-1850) e la generazione romantica*, in C. Sisi, E. Spalletti (a cura di), *La cultura artistica a Siena nell'Ottocento*, Siena, Monte dei Paschi, 1994, p. 254 n. 136.

¹³⁰ ASS, Fondo Istituto statale d'arte “Duccio di Buoninsegna” – Affari generali, 3, affare 71, 1842.

¹³¹ Si tratta dell'*Orazione di Gesù nell'orto* e del *Cristo al Limbo* provenienti dalla Chiesa della Compagnia di Santa Croce sotto la Chiesa di Sant’Agostino a Siena. ASS, Fondo Istituto statale d'arte “Duccio di Buoninsegna” – Affari generali, 3, affare 88, 1842.

¹³² C. MILANESI [?], *Catalogo* cit., p. 6.

dei quindici quadretti che possedeva provenienti dalla “gran tavola da lui comprata e in quindici pezzi segata” della Badia¹³³, affinché egli li valutasse. Altre tre parti, peraltro meglio conservate, erano già state vendute a un “prussiano”¹³⁴, che altri non era che Johann Anton Ramboux, al suo secondo viaggio in Italia. Forse Ramboux riuscì a vedere l’opera integra (anche se la disegnò divisa), prima che il Petrilli, uomo pratico del suo tempo, la smembrasse e cercasse di ‘piazzarla’ a più intendenti d’arte¹³⁵. La vicenda non fu affatto limpida, il Governo rintracciò le opere e le sequestrò, poi convocò il Petrilli¹³⁶ e fu in questa occasione che Francesco Nenci dovette riferire per scritto al Direttore degli Atti criminali di Siena sulla vicenda. Le tavolette sequestrate però entrarono lo stesso nella Galleria con il deposito da parte del Governo anche degli altri quadri provenienti dalla Badia Ardenga il 26 agosto 1843¹³⁷.

Nel novembre 1857 poi, grazie a Pio IX, scandalizzato per aver visto tre donne nude nella Libreria Piccolomini in Duomo durante la sua visita a Siena, arrivò nella Galleria il gruppo delle *Tre Grazie*, che iniziava così il suo lungo peregrinare per musei diversi, terminato solo grazie ad Enzo Carli nel 1972¹³⁸. L’arrivo di quest’opera avrebbe fatto la felicità di Luigi De Angelis, che già nel 1812 aveva ipotizzato, nella creazione del suo museo ‘ideale’, la presenza della scultura, anche se avrebbe voluto ribassarne la colonna di sostegno perché impediva di vedere da vicino l’opera¹³⁹!

Fu incaricato lo scultore Tito Sarrocchi di seguire la rimozione dell’importan-

te scultura di epoca romana, che avrebbe dovuto essere collocata “sul mezzo della grande sala di questo stabilimento”¹⁴⁰ per il Gonfaloniere Petrucci, mentre per il Soprintendente Saracini era preferibile la Sala dei manoscritti della Biblioteca. In una comunicazione del 19 dicembre 1857 le *Tre Grazie* arrivarono con il loro piedistallo “nel mezzo della Sala grande detta dell’Esposizione”¹⁴¹, ma nei cataloghi del 1860¹⁴² e del 1864¹⁴³ il gruppo figura all’interno della Sala delle statue, mentre nel successivo Catalogo del 1872 esso non compare, ma neppure la Sala delle statue, eliminata per volere del direttore Luigi Mussini.

L’opera era ‘ripartita’ nel gennaio 1870 quando il Presidente della Deputazione provinciale ne aveva richiesto la rimozione, affinché fosse collocata “nel museo di scultura antica istituito presso l’Opera Metropolitana”¹⁴⁴, che di fatto continuava ad esserne la proprietaria. Mussini si dimostrò restio a lasciar partire l’opera, ma dovette rassegnarsi di fronte agli unanimi pareri favorevoli degli altri interpellati e, dopo l’aprile del 1870, sotto la supervisione di Giuseppe Partini, Tito Sarrocchi (voluto dall’Opera Metropolitana) e dello stesso Mussini, l’opera fu spostata¹⁴⁵.

Vari lavori furono fatti nei locali della Galleria e vari interventi di restauro sulle opere in essa conservate. Nel 1832 fu commissionato a Lorenzo Doveri, maestro di Architettura dell’Accademia, un palco in legno a forma di orchestra per la Sala grande della Galleria, detta anche Sala dell’Esposizione, perché era là che avveniva l’esposizione delle opere degli allievi che partecipava-

¹³³ ASS, Fondo Istituto statale d’arte “Duccio di Buoninsegna” – Affari generali, 3, affare 74, 1842.

¹³⁴ Idem.

¹³⁵ M. Boskovits, *Guido da Siena. Cat. 1. Adorazione dei Magi, Fuga in Egitto, Flagellazione*, in M. Boskovits (a cura di), *Maestri senesi e toscani nel Lindenau-Museum di Altengurg (15 marzo-6 luglio 2008)*, Siena, Protagon editori, 2008, pp. 13-25.

¹³⁶ B. John, *Die Geschichte des Sieneser Hauptaltarbildes nach 1260 und seiner Rekonstruktion*, in *Claritas. Das Hauptaltarbild im Dom zu Siena nach 1260. Die Rekonstruktion*, Lindenau, Museum Altenburg, 2001, pp. 89-120.

¹³⁷ ASBSAE, Pinacoteca Nazionale, H-692, Quadri dati in deposito ed estratti da questo R. Istituto di

Belle Arti.

¹³⁸ B. TAVOLARI, *Liberaliter agere. Le Tre Grazie: un marmo antico nella Libreria Piccolomini*, in M. Lorenzoni (a cura di), *Le sculture del Duomo di Siena*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2009, pp. 166-169.

¹³⁹ L. DE ANGELIS, *Prospetto cit.*, c.355v.

¹⁴⁰ ASS, Fondo Istituto statale d’arte “Duccio di Buoninsegna” – Affari generali, 7, affare 28, 1857.

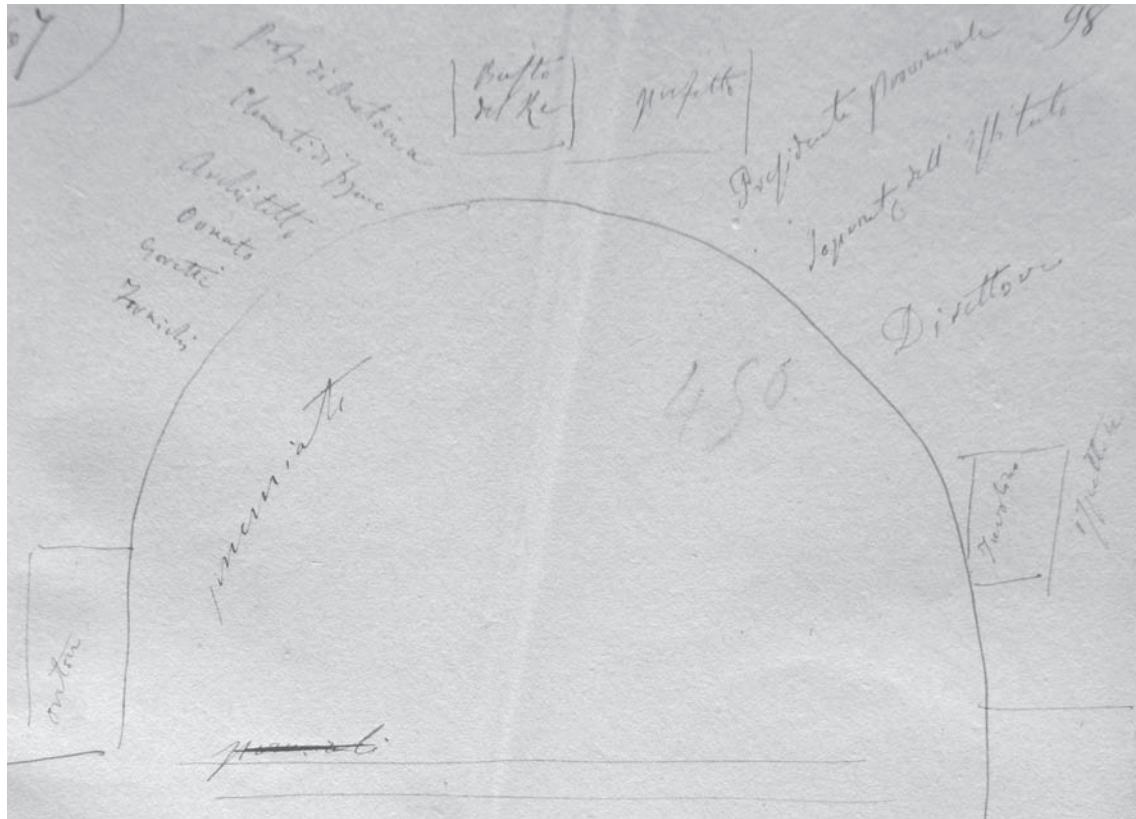
¹⁴¹ Idem.

¹⁴² *Catalogo della Galleria 1860* cit., p. 83.

¹⁴³ *Catalogo della Galleria 1864* cit., p. 86.

¹⁴⁴ ASS, Fondo Istituto statale d’arte “Duccio di Buoninsegna” – Affari generali, 11, affare 96.

¹⁴⁵ Idem.



Sistemazione autorità per la cerimonia della premiazione degli allievi dell'Istituto di Belle Arti
Archivio di Stato di Siena, Fondo Istituto d'Arte "Duccio di Buoninsegna", Affari generali, 10, affare 98 (aut. n. 1060/2015)

no ai premi annuali e triennali e la relativa premiazione. La gradinata, realizzata dai falegnami Pietro e Giuseppe Rossi su disegno del Doveri (purtroppo non presente nel relativo fascicolo), doveva essere piuttosto scenografica e complessa, perché si fa riferimento anche a delle colonne dorate dal Direttore Francesco Nenci¹⁴⁶.

Rimane, nel fondo Istituto statale d'arte "Duccio di Buoninsegna" presso l'Archivio di Stato di Siena, un appunto, relativo al 1867, relativo agli aspetti 'tecnicici' della cerimonia. Ogni volta veniva infatti montato il palco (e per questo veniva pagata la manodopera del falegname) e venivano affittati o spostati mobili dalle varie scuole dell'Accademia. Per il 1867 furono portati nel salone diciannove canapè dai Rozzi, quattro poltrone dal Casino, "ai Professori seggirole dalla stanza del Soprintendente/ 20 seggirole a nolo"¹⁴⁷. Nel medesimo foglio vi è anche una disposizione delle autorità: al centro

dell'orchestra era collocato il busto del re, con a fianco il Prefetto, seguito dalle alte cariche dell'Accademia, a questa data già provinciale. Accanto al Presidente provinciale era quindi il Soprintendente e poi il Direttore, mentre ad un tavolo stava l'Ispettore. Dall'altro lato erano i professori e i loro aiuti, il banco con gli oratori e di fronte stavano i ragazzi premiati.

Nel settembre 1842 poi il Soprintendente Alessandro Saracini rimetteva al Gonfaloniere la "nota delle spese fatte per il generale restauro delle antiche tavole di questo R. Istituto, per il nuovo riordinamento cronologico delle medesime e per il ripulimento delle Gallerie e varie scuole del suddetto stabilimento"¹⁴⁸. Nello specifico le spese riguardavano un intagliatore e il "verniciaro" Santi Seravalli.

Ben più significativo e costoso fu l'intervento del 1882, quando nella Sala Grande fu realizzato il lucernario da Pasquale Fran-

¹⁴⁶ ASS, Fondo Istituto statale d'arte "Duccio di Buoninsegna" – Affari generali, 2, affare 8, 1832.

¹⁴⁷ ASS, Fondo Istituto statale d'arte "Duccio di Buoninsegna" – Affari generali, 10, affare 98, 1867.

ci e furono acquistati, nonché stesi, oltre cento rotoli di carta da parati per decorare le pareti con il motivo di gusto romantico a finto tessuto damascato che si vede nelle foto d'epoca¹⁴⁹. Nella stessa occasione fu anche realizzato uno zoccolo dipinto dal maestro di ornato Giorgio Bandini, che due anni dopo fu chiamato a realizzare anche la decorazione delle “gallerie e stanzette”, dalle quali erano stati staccati per l'occasione tutti i dipinti¹⁵⁰. Nel 1884 furono anche rinnovati i cartellini, fatti fare in bandoncino con uno scudetto, sempre in metallo, a sorreggerli¹⁵¹.

I miglioramenti ‘estetici’ realizzati nei vari periodi erano ovviamente volti maggiormente ai visitatori, fossero essi lavoratori del comparto artistico o ‘turisti’, piuttosto che ai soli studenti dell'Istituto di Belle Arti. In questa stessa direzione si poneva, nel novembre del 1843, anche il Governo senese, sottponendo all'attenzione del Soprintendente Saracini la necessità di tenere aperta la Galleria per qualche ora anche nei giorni festivi, decisione che sarebbe andata in favore della “classe degli artigiani”¹⁵², altrimenti esclusa dal godimento delle opere d'arte e dalla possibilità di trarre dalle opere ammaestramenti per il proprio lavoro, perché impegnata nei giorni feriali negli orari di apertura. La richiesta era di tenere aperto nel normale orario, cioè dalle 11 alle 14, ma ai primi di dicembre fu deciso di limitare l'apertura a due ore, dalle 12 alle 14, con decorrenza immediata dall'inizio dell'anno successivo. Il 2 gennaio 1844 il Direttore Francesco Nenci informava dell'apertura e prescriveva di far lasciare all'ingresso “le mazze e gli ombrelli”, che avrebbero potuto recare danno alle opere esposte¹⁵³. L'esperimento però durò poco, gli artigiani non accorsero a frotte, tant'è che alla fine del 1844 si decise di far cessare queste aperture straordinarie, perché

“il numero degli intervenuti si era ridotto a uno o due”¹⁵⁴.

Contemporaneamente il medesimo Soprintendente si lamentava con il Governatore di Siena della condizione di sovraffollamento di opere presenti nella Galleria: “Sono ormai in tal numero i quadri, i quali vanno sempre aumentando, esistenti in questo regio stabilimento, che mi è necessario far conoscere a codesto Governo la indispensabile necessità di accrescere in qualche modo il locale destinato alla ordinazione e conservazione dei medesimi. Molti sono i dipinti pregevolissimi che per la mancanza di posto restano ammontinati in magazzini senza profitto di alcuno ed anzi con pregiudizio dei medesimi, giacché l'umidità a poco alla volta gli [sic] può danneggiare”¹⁵⁵.

Il quadro era immutato nel 1867, quando Luigi Mussini chiedeva sovvenzioni, mai arrivate dalla Provincia, appena diventata gestore della Galleria. Si lamentava che, mentre visitatori e intellettuali stranieri, pur essendo di fronte ad opere rovinate riuscivano ad apprezzarle, “non è così della massa dei visitatori che dalla cattiva apparenza di pitture guaste e mutile e dalla trascuranza con cui vengono tenute, mal si appagano di tanti pregi”¹⁵⁶. Dal momento poi che i dipinti depositati giungevano “malconci e spesso barbaramente divisi in molti frammenti, segnatamente i trittici che più si prestavano a tale vandalico trattamento. Di ustioni, di colature, di cera, di sgraffi talora involontari, talora fatti in onta agli sgherri che martirizzano un santo, di tante brutte ferite [...] chi non ha sentito pietà percorrendo le sale della nostra Galleria?”¹⁵⁷.

Al tempo del Saracini erano stati posti anche problemi di museografia. I quadri infatti, erano esposti in stanze nelle quali vi era solo “una luce attaccata”, per cui rimane-

¹⁴⁸ ASS, Fondo Istituto statale d'arte “Duccio di Buoninsegna” – Affari generali, 3, affare 89, 1842.

¹⁴⁹ ASS, Fondo Istituto statale d'arte “Duccio di Buoninsegna” – Affari generali, 19, inserto 36, 1882.

¹⁵⁰ ASS, Fondo Istituto statale d'arte “Duccio di Buoninsegna” – Affari generali, 21, inserto 34, 1882.

¹⁵¹ Idem.

¹⁵² ASS, Fondo Istituto statale d'arte “Duccio di Buoninsegna” – Affari generali, 4, affare 29, 1843.

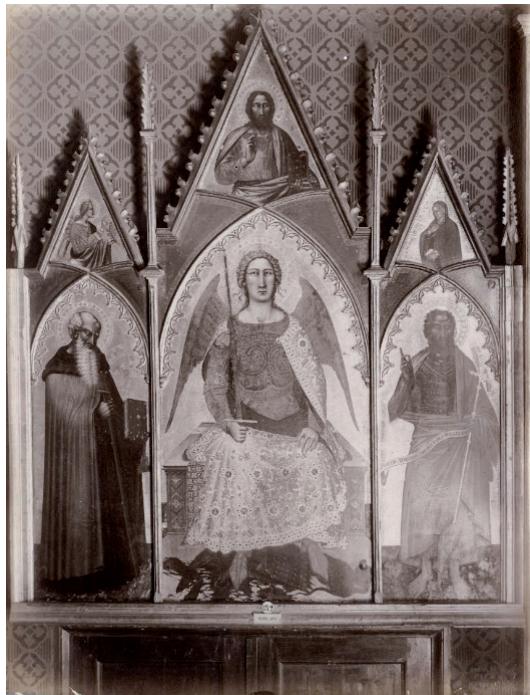
¹⁵³ ASS, Fondo Istituto statale d'arte “Duccio di Buoninsegna” – Affari generali, 4, affare 33, 1844.

¹⁵⁴ ASS, Fondo Istituto statale d'arte “Duccio di Buoninsegna” – Affari generali, 4, affare 29, 1843.

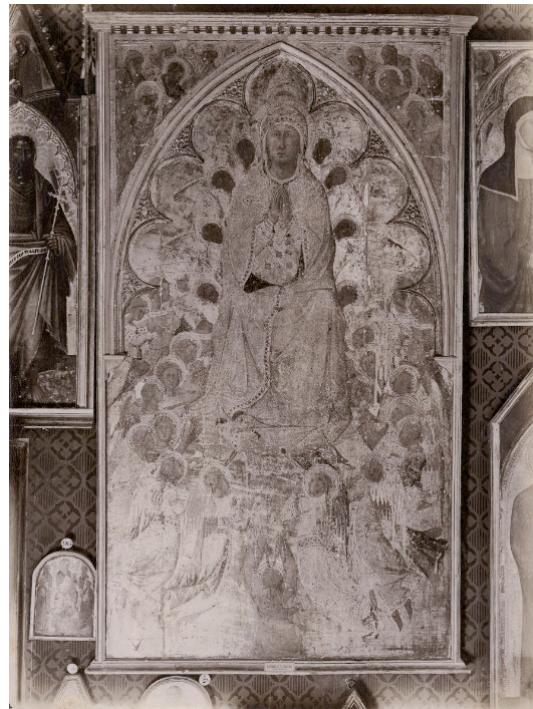
¹⁵⁵ ASS, Fondo Istituto statale d'arte “Duccio di Buoninsegna” – Affari generali, 4, affare 32, 1843.

¹⁵⁶ ASS, Fondo Istituto statale d'arte “Duccio di Buoninsegna” – Affari generali, 10, affare 120, 1867.

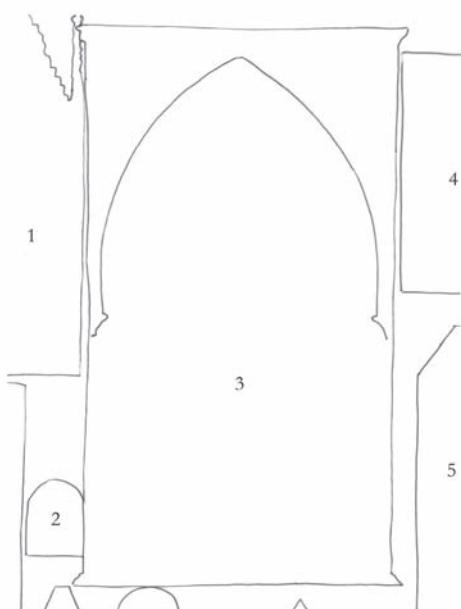
¹⁵⁷ Idem.



Allestimento Sala II. Angelo Pulcinelli, *S. Michele in trono e i SS. Antonio Abate e Giovanni Battista* (cat. 67). Su concessione della Fondazione Monte dei Paschi di Siena - Archivio Malandrini, CM-010-00547-POS



Allestimento Sala II. Su concessione della Fondazione Monte dei Paschi di Siena, Archivio Malandrini, CM-010-00545-POS



1. Angelo Puccinelli, *S. Michele in trono e i SS. Antonio Abate e Giovanni Battista* (cat. 67)
2. Ignoto senese affine a Niccolò di Bonaccorso, *La Madonna in trono col Bambino* (cat. 22)
3. Bartolomeo Bulgarini (ex Maestro d'Ovile), *La Madonna Assunta in cielo da un coro di angeli* (cat. 61)
4. Jacopo di Mino del Pellicciaia, *La Madonna col Bambino e i SS. Chiara, Giovanni Battista, Agostino e Francesco* (cat. 58)
5. Ambrogio Lorenzetti, *La Madonna col Bambino e i SS. Giovanni Evangelista, Maria Maddalena, Marta e Giovanni Battista* (cat. 77, 77b, 77c)

¹⁵⁸ ASS, Fondo Istituto statale d'arte "Duccio di Buoninsegna" – Affari generali, 4, affare 32, 1843.

¹⁵⁹ Luigi De Angelis, *Ragguaglio* cit., pp. 8-9.

1843, dei quadri donati dalla famiglia Spannocchi, e permaneva ancora l'inadeguatezza della disposizione delle opere poste "per non aver miglior locale, in una galleria che altra luce non ha che secondaria, e che per conseguenza restano quasi nell'oscurità"¹⁶⁰. Il Soprintendente ribadiva poi come le grandi tavole, molto probabilmente i polittici dei 'primitivi', fossero allocate "in una angusta e bassa stanza che non offre distanza sufficiente per vederli, come artisticamente si richiederebbe"¹⁶¹. Questa situazione è ben evidenziata da alcune foto del Lombardi di fine Ottocento nelle quali si vedono esempi di opere nell'allestimento lamentato dal Soprintendente¹⁶². Le opere sono effettivamente fitte, tanto che le cornici si toccano, e disposte su più ordini; a volte sfiorano il soffitto, specie nelle stanze più basse o si trovano in posizioni poco consone, come il *S. Michele in trono e i Santi Antonio Abate e Giovanni Battista* di Angelo Puccinelli¹⁶³, relegato sopra una porta.

Anche Luigi Mussini, anni dopo, continuava a evidenziare al Consiglio Provinciale, il problema dello spazio o meglio "la grande miseria di locale nel quale è stipata la Galleria, con poca luce e tale insufficienza di parete per distenderci i quadri esistenti da non saper da qual parte rifarci per collocare gli ultimi venuti e molti che giacciono da tempo in magazzino"¹⁶⁴. Faceva inoltre notare in maniera molto accorata come in altre Gallerie fossero tenuti in queste condizioni i dipinti 'da magazzino', non i grandi capolavori dei quali era composta la collezione.

Il problema era però annoso e di difficile soluzione, ereditato dall'epoca di Luigi De Angelis, che aveva visto nelle pareti 'spoglie' un problema. Egli aveva quindi collocato "quelle tavole del secolo XIV e XV poste sopra quelle del XVI secolo. Io veramente da principio non ve li aveva collocati, ma poi essendo sembrato, che la parete restasse troppo spogliata, vi si è rimediato così [...]

¹⁶⁰ ASS, Fondo Istituto statale d'arte "Duccio di Buoninsegna" – Affari generali, 4, affare 32, 1843.

¹⁶¹ Idem.

¹⁶² Per l'individuazione delle singole opere esposte si rimanda alla riduzione grafica delle fotografie.

¹⁶³ P. TORRITI, *La Pinacoteca* cit., vol. I, n. 67, p. 222.



Allestimento Sala II. Naldo Ceccarelli, *Madonna col Bambino e i SS. Antonio Abate, Michele Arcangelo, Giovanni Evangelista, Stefano* (cat. 115). Su concessione della Fondazione Monte dei Paschi di Siena, Archivio Malandrini CM-054-03992-POS

del rimanente il loro luogo dee esser ripieno un giorno dai quadri del secolo XVII de quali oggi ne siamo mancanti"¹⁶⁵.

L'abate aveva apposto poi dei cartellini con i nomi degli autori da lui 'battezzati', pur in maniera non sempre "assertiva"¹⁶⁶, per rendere chiaro il percorso evolutivo della scuola senese. Il risultato non era tanto un museo quanto una "sala di pubblica istruzione"¹⁶⁷, volta a formare con gli occhi alla conoscenza dell'arte cittadina. A dire il vero anche lo stesso abate sembrava piuttosto perplesso dal risultato; pareti tappezzate di tavole a formare una "rozza e indigesta mole" o, nel migliore dei casi, "un caos disordinato", mitigato solamente dai grandi cartelli indicanti il secolo di riferimento e dai piccoli cartellini che pendevano sotto i quadri.

Effettivamente, leggendo il catalogo che fu presentato all'inaugurazione della Galleria, ci si perde tra tavole poste sopra, sotto, in mezzo, su non meno di tre ordini e soprattutto si nota come non solo De Angelis non fosse particolarmente intendente delle maniere dei pittori, ma come avesse effettivamente frammentato i polittici. In più di una parete infatti descriveva tavole triangolari (evidentemente cuspidi) a profusione.

¹⁶⁴ ASS, Fondo Istituto statale d'arte "Duccio di Buoninsegna" – Affari generali, 10, affare 120, 1867.

¹⁶⁵ L. DE ANGELIS, *Raggagli* cit., p. 9.

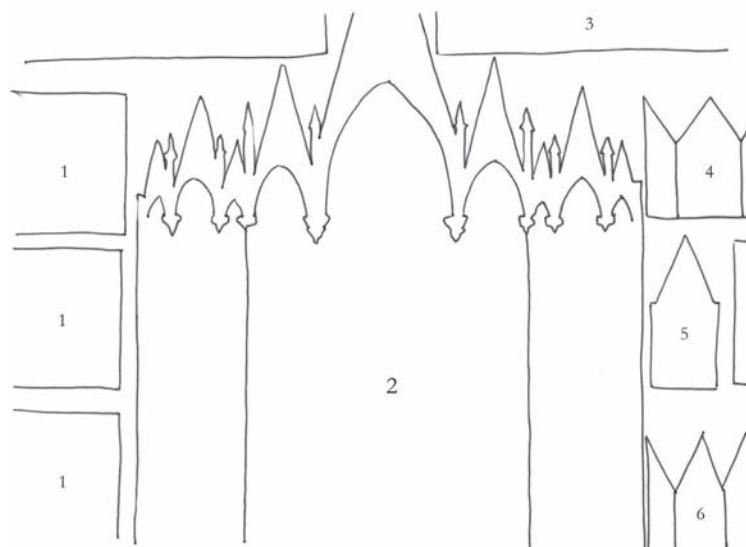
¹⁶⁶ Idem.

¹⁶⁷ L. DE ANGELIS, *Raggagli* cit., p. 10.

Alessandro Saracini invece, qualche anno dopo, evidenziava problematiche piuttosto moderne e anche la motivazione da lui data per un necessario nuovo allestimento delle collezioni non è da sottovalutare. Egli infatti concludeva evidenziando come gli oggetti d'arte siano “uno dei principali motivi che richiamando da noi i Forestieri”¹⁶⁸. Si inizia da questo momento a considerare la Galleria come museo in senso moderno e non più solo come luogo in cui impartire insegnamenti agli allievi dell'Istituto d'arte.

Il problema dello spazio permaneva ancora nel 1850 e fu ripreso in un libello, altamente polemico, attribuito al professor Giuseppe Pianigiani, morto proprio nello stesso anno. Nello scritto, in un immaginario dialogo tra studenti e professore, si espongono alcune proposte di modifica all'assetto interno degli insegnamenti impartiti nella scuola, evidenziando la necessità di una sezione di studi tecnici da affiancare a quelli artistici. Si punta inoltre il dito contro l'alto stipendio riservato al Direttore, reo di accaparrarsi le risorse economiche utili alla riforma, e la preponderanza della scuola di pittura su quelle di ornato e architettura.

Si accenna anche al problema della collezione di oggetti d'arte proponendo: “tutto il locale al piano terreno dovrebbe essere impiegato ad uso di Galleria di pittura antica,



Allestimento sala III Su concessione della Fondazione Monte dei Paschi di Siena, Archivio Malandrini, CM-010-00552-POS

1. Giovanni di Ser Giovanni detto Lo Scheggia, *Trionfo della Morte, Trionfo della Castità, Trionfo dell'Amore* (cat. 149, 150, 151)
2. Paolo di Giovanni Fei, *Natività della Vergine* (cat. 116)
3. Naldo Ceccarelli, *Madonna col Bambino e i SS. Antonio Abate, Michele Arcangelo, Giovanni Evangelista e Stefano* (cat. 115)
4. Ignoto senese, *Madonna col Bambino e i SS. Domenico, Caterina e due angeli* (cat. 154)
5. Niccolò di Bonaccorso, *La Madonna che allatta il Bambino e i SS. Nicola di Bari, Pietro, Lucia, Jacopo, Paolo, Caterina d'Alessandria* (cat. 121)
6. Lorenzo Monaco, *Altarolo a sportelli* (cat. 157)

eccettuata la sala dei gessi che sarebbe ridotta a sala di statue fino a nuove disposizioni”¹⁶⁹.

Il libretto fu ripreso nel 1868 da uno degli ipotetici studenti che avevano dialogato

¹⁶⁸ ASS, Fondo Istituto statale d'arte “Duccio di Buoninsegna” – Affari generali, 4, affare 32, 1843.

¹⁶⁹ G. PIANIGIANI [?], *Cenni di modificazione sull'inse-*

gnamento delle Belle Arti della città di Siena, Siena, Tipografia dei Sordomuti, 1850.

con il Pianigiani, Vincenzo Cambi, per rinnovare la polemica contro i vertici dell'Accademia¹⁷⁰. Mussini in una lettera all'amico Aurelio Gotti parlava di "attacchi di certe vipere" e definiva l'autore "maestro muratore arricchito, lancia spezzata di certa gente che vorrebbe delle cattedre in un istituto industriale"¹⁷¹. Il direttore però si premurò di rispondere "con una memoria diretta pure al Consiglio Provinciale, pacato, ma concludente"¹⁷², affrontando anche la situazione della Galleria. Egli sottolineava infatti in questo scritto come lo spostamento della Scuola delle statue dal centro della Galleria, dove era "ospite parassita"¹⁷³, avesse fatto posto ai dipinti che continuavano a confluire nella collezione, operazione più che necessaria per "dare buon assetto e maggiore spazio alla nostra importante collezione di antiche tavole della scuola senese"¹⁷⁴.

Il libello fu piuttosto chiacchierato, come si deduce da una lettera di Mussini al solito Gotti: "devi sapere che questi masnadieri sono venuti fuori con un vero libello intessuto di calunnie e di menzogne. [...] E debbo convenire che la città è indignata di tanta ingenuità: ma a Siena basta che pochi figuri alzino la voce, perché gli altri, i buoni, si rinchiudano in un povero silenzio. A questo nuovo aspetto io ho donato dice il buon Scipione che se voglio conservarmi alle mie bambine che tanto han di bisogno ch'io mi mantenga in vita ed in salute, è giuoco forza che cerchi un collocamento altrove: che dei patemi d'animo ne ho abbastanza, e non chiedo altro che un poco di pace"¹⁷⁵.

Nel 1852 uscì un nuovo *Catalogo* della

Galleria, probabilmente a firma di Carlo Milanesi¹⁷⁶, fratello di Gaetano, nel quale fu 'stroncato' l'operato di De Angelis, anche se poi si rispettò il suo ordinamento per sale. Nell'introduzione in cui si tracciava una breve storia della Galleria si diceva infatti che l'abate: "desiderando di formare una serie non interrotta delle opere dei nostri vecchi maestri, né riuscendo a comporla, perché quelle che aveva adunato non bastavano al bisogno, si appigliò allo expediente di non lasciare tavola senza il suo autore, poco importandogli se la maniera, se l'età facesse forza; e quel che è peggio, di slegarle talvolta, e fattone più pezzi, dare a ciascuno, sebbene di una sola mano, un diverso maestro"¹⁷⁷. Il risultato erano state delle attribuzioni "capricciose e menzognere".

Qualche miglioria fu effettuata negli anni successivi, ma non di grande entità. Nel 1853 furono acquistate nuove tende per le finestre e fu realizzato un nuovo finestrone in ferro per la Sala grande o delle Esposizioni dal fabbro Gaetano Rossi¹⁷⁸. Nel 1868 furono stuccate le travi della vecchia Sala delle statue, comprate nuove tende per questa sala e per la Sala Grande, mentre l'anno dopo, sempre il Rossi, realizzò in buona quantità "attaccaglie", "gangi" e "drappe" per reggere i quadri della Galleria¹⁷⁹. Nel 1866 la Provincia subentrò nella gestione dell'Istituto e della Galleria, ma continuarono ad arrivare pochi finanziamenti volti a "interventi museografici e conservativi"¹⁸⁰, tanto che nel 1870 al massimo fu colorita quella che un tempo era stata la Sala dei Gessi e furono vernicate le quattro finestre

¹⁷⁰ V. CAMBI, *Proposta di una riforma all'Istituto Provinciale di Belle Arti di Siena*, Siena, Tipografia A. Mucci, 1868.

¹⁷¹ Patrizia Agnorelli, Carteggio Mussini, 1868-11-06, in <http://www.memofonte.it/carteggio-mussini.html>.

¹⁷² Idem.

¹⁷³ L. MUSSINI, *Alcune osservazioni intorno alla proposta di una riforma all'Istituto Provinciale di Belle Arti di Siena*, Siena, Tipografia dell'Ancora, 1868, p. 4.

¹⁷⁴ Idem.

¹⁷⁵ Patrizia Agnorelli, Carteggio Mussini, 1868-12-11, in <http://www.memofonte.it/carteggio-mussini.html>.

¹⁷⁶ E. SPALLETTI, *Il secondo Ottocento. Cap. I. Gli esordi e la costituzione della scuola senese (1850-1861)*, in C. Sisi, E. Spalletti (a cura di), *La cultura artistica a Siena nell'Ottocento*, Siena, Monte dei Paschi, 1994, p. 312.

¹⁷⁷ C. MILANESI [?], *Catalogo* cit., p. 4.

¹⁷⁸ ASS, Fondo Istituto statale d'arte "Duccio di Buoninsegna" – Affari generali, 5, affari 71 e 92, 1853.

¹⁷⁹ ASS, Fondo Istituto statale d'arte "Duccio di Buoninsegna" – Affari generali, 11, affari 87, 1869.

¹⁸⁰ E. SPALLETTI, *Il secondo Ottocento. Cap. II. Osservanti e innovatori nella scuola di Mussini. La maturazione di una cultura del restauro (1861-1875)*, in C. Sisi, E. Spalletti (a cura di), *La cultura artistica a Siena nell'Ottocento*, Siena, Monte dei Paschi, 1994, p. 428.

della Sala dei cartoni del Beccafumi (cioè la vecchia Sala dei Gessi)¹⁸¹.

Come Giuseppe Ciaccheri a suo tempo, anche Luigi Mussini, in qualità di direttore, si premurava di accompagnare gli ospiti importanti nella visita della Galleria e così fece nel gennaio 1853, quando il Granduca si presentò col re di Baviera¹⁸².

Nel corso dell'Ottocento furono discusse alcune proposte di rinnovamento della Galleria, prima tra tutte quella riguardante l'insерimento di opere contemporanee all'interno della Galleria dell'Istituto. Nel 1853 l'Accademia commissionò, ad esempio, a Giovanni Duprè un busto di Baldassarre Peruzzi che, in un primo momento, fu conservato in Galleria e doveva essere il primo di una serie di busti onorari di artisti senesi. Esso fu poi dirottato presso il Municipio perché si valutò che in Galleria avrebbe perso il suo valore celebrativo, ed avrebbe acquistato lo *status* di oggetto d'arte¹⁸³.

Luigi Mussini aveva anche pensato, qualche anno dopo, di creare una galleria di autoritratti di allievi dell'Accademia, Amos Cassioli e Angelo Visconti avevano già crea-

to il proprio quando chiedeva a Luigia Piaggio, sua allieva e futura moglie, di realizzare il proprio¹⁸⁴.

Lo spazio nella Galleria era però troppo esiguo per nuove acquisizioni moderne e soprattutto non era mai venuto meno il flusso di opere antiche iniziato all'epoca delle soppressioni napoleoniche¹⁸⁵. Nel 1868, ad esempio, era stato ricevuto "dal Demanio il deposito dei quadri del già Palazzo Reale ed abbiamo firmato in doppio originale il processo verbale e annesso catalogo dei detti quadri che mi non sono meno di 159, ritratti in piedi, ritrattacci tutte copie, e molte sfondate, quadri barocchi d'ogni ruina, roba che ti farebbe fremere, con cornici liscie varie delle quali fracassate. A dirtela io non credeva che fosse tanta roba e di tale qualità, e non ti posso tacere che nella ristrettezza de' nostri magazzini riesce un deposito al quanto ingombrante. Non ci sarebbe mezzo di fare almeno uno spuro della pessima fra la roba cattiva, mandandola ai rigattieri di piazza? Te ne scrivo confidenzialmente per poi fare ufficialmente quanto mi suggerirai. Le tre copie del verbale e del catalogo sono

¹⁸¹ ASS, Fondo Istituto statale d'arte "Duccio di Buoninsegna" – Affari generali, 11, affari 132, 1870.

¹⁸² Patrizia Agnorelli, Carteggio Mussini, 1853-01-24, in <http://www.memofonte.it/carteggio-mussini.html>.

¹⁸³ Patrizia Agnorelli, Carteggio Mussini, 1853-04-04, in <http://www.memofonte.it/carteggio-mussini.html>.

¹⁸⁴ "Gentilissima signora Luigia, sarei colla presente a proporle cosa in che spero ella vorrà consentire. Non so se le abbia mai detto che era mia intenzione che i miei alunni fossero che giunti al punto di poter fare lodevolmente un ritratto, facessero il proprio pell'oggetto di avere qui nell'accademia la serie cronologica che forse un giorno potrebbe divenire interessante, dato che dalla mia scuola uscissero poi artisti di fama. [...] Ora sarei a pregarla a volere anche lei contribuire a questa collezione, dato che ella ed i suoi genitori non avessero contrarietà. [...] La grandezza di questi ritratti è al vero. Ma la sola testa e poco più, senza le mani, per cui in una tela che può essere alta 45 o 50 centimetri, più volendo", Patrizia Agnorelli, Carteggio Mussini, 1860-03-14, in <http://www.memofonte.it/carteggio-mussini.html>.

¹⁸⁵ Nel 1823 viene depositato un quadro da San Francesco ad Asciano, nel 1841 è la volta dei Bichi Borghesi di Scorgiano e del soprintendente Del Taja (per lascito testamentario), nel 1841 e 1845 depositano i Regi Spedali di Santa Maria della Scala, nel 1842

la Cancelleria di Montalcino, i Regi Ospizi di Santa Marta, la Regia Dogana e i nobili Silvio Griccioli e Marc'Antonio Bandini, nel 1843 è la volta della parrocchia della Badia Ardenga e di quella di Campiglia d'Orcia. Nel 1847 il deposito avviene da parte del marchese Angiolo Chigi, mentre nel 1856 da parte del Convento di San Girolamo. Nel 1858 arrivano le *Tre Grazie* dalla Libreria Piccolomini del Duomo, mentre dal 1862 al 1867 i dipinti dal Convento del Carmine e dalla Chiesa di San Francesco. Nel 1863 dal locale di Vitaeterna, nel 1864 dall'oratorio di San Silvestro nella Pieve di Staggia, nel 1865 da San Biagio a Scrofiano. Nel 1867 arrivano i dipinti da Colle di Val d'Elsa e dal Convento dell'Osservanza, nonché dai Cappuccini di San Quirico. L'anno dopo il deposito è effettuato dalle monache della Madonna e dall'ex Palazzo Reale, per arrivare al 1869 con la chiesa di Sant'Angelo in Colle e al 1871 con il Comune e la Provincia. Nel 1872 deposita il Convento di Santa Chiara, nel 1876 l'ex Granduca Ferdinando IV e la parrocchia di Megognano a Poggibonsi, nel 1879 il Conservatorio di Santa Maria Maddalena, nell'1882 la Galleria Metropolitana e il Convento di Santa Caterina a Radicondoli, nel 1890 la Chiesa di San Domenico e di nuovo quella di San Francesco. I depositi e lasciti successivi sono modesti, tranne quello del 1894 della Pieve di Santa Cecilia a Crevo, ASBSAE, Documenti consegnati dall'Accademia Belle Arti, H-692, post 1907.

pel Demanio e per l'Istituto”¹⁸⁶. Lo ‘spуро’ fu effettivamente fatto, ma non ricorrendo ai rigattieri, bensì rispedendo al mittente le opere ritenute mediocri, rimpatriate verso l'ex Palazzo Reale, ora sede della Provincia. I dipinti ritenuti migliori, cinque in tutto, furono portati nella Galleria, mentre i quarantotto ritenuti pessimi rimasero nei depositi della Galleria¹⁸⁷.

La situazione era così ‘drammatica’ da far plaudire Mussini, in una lettera all'amico Aurelio Gotti, ad “una buona idea venuta in recente al nuovo prefetto commendatore Cornero quando ieri visitava il nostro istituto e la galleria, nel vedere i quadri del già Palazzo Reale accatastati qua e là. Già sai che la Prefettura è trasferita a quel palazzo e che il Demanio va ad occupare il posto lasciato dalla Prefettura. Avuta certezza del servo lacrimevole disse il Prefetto: o perché non ne dispongono una buona parte di questi quadri, quelli almeno che non sono né da galleria né da altro per le nude pareti dei vostri uffici di Prefettura? Or io soggiungo: anche il Demanio avrà nude pareti da ornare in quelle grandi sale del Palazzo Piccolomini. L'idea mi pare da afferrarsi, e confidenzialmente ne dirò una parola anco a Vico Andreucci qua direttore del Demanio”¹⁸⁸. Mussini immaginava che nel corso di questi spostamenti si sarebbe potuto procedere a ‘scarti’ di opere d’arte e per questo scriveva: “se alcuni dovessero andare venduti ai rigattieri, avrei caro che persona da te delegata venisse a farne con noi la scelta, onde non avere noi soli la responsabilità. Tu conosci le manovre di certe bische di restauratori che con altre birbe di giornalisti creano scandali, ed una crosta fanno apparire un’opera d’autore valendosi pure dell’alta provenienza qual è quella di un Palazzo Reale”¹⁸⁹.

La Galleria con il tempo andò progres-

sivamente perdendo la sua funzione educativa per i giovani artisti e cominciò ad acquistare sempre più lo status di museo. Un primo passo in questa direzione fu la cessione all'Accademia dei Fisiocritici nel 1877 della collezione di “urne, vasi ed altri oggetti etruschi”¹⁹⁰ sparsa nelle sale della Galleria come sorta di ‘arredo’. Si trattava degli oggetti ritrovati nel 1845 durante i lavori fatti per realizzare la via Campansi in Camollia, ma anche, probabilmente, di quelli afferenti alla collezione di ‘anticaglie’ di Giuseppe Ciaccheri. L'invio fu realizzato a patto che i reperti fossero marcati per renderli distinguibili e che rimanesse salvo il diritto degli studenti, che fossero stati interessati, di poterli usare “perché possono in certe circostanze essere utili”¹⁹¹.

L'altro ben più emblematico cambiamento fu l'introduzione, nel 1878 di una tassa di ingresso. La decisione fu oltremodo sofferta: da un lato la Provincia spingeva per l'introduzione, pur non avendo gran che idea dei flussi di visitatori annui della Galleria, dall'altro l'Istituto tentava di resistere, adducendo la scusa dei pochi visitatori che non avrebbero reso vantaggioso il pagamento della tassa, a fronte delle spese da affrontare per farla riscuotere ai custodi¹⁹².

Nella risposta alla Deputazione Provinciale si parla infatti di cinquecento visitatori all'anno (anche se non era “mai stato costume presso questo Istituto di tener nota dei visitatori”¹⁹³) e si dice anche che “nessun abitante di Siena visita la Galleria”¹⁹⁴, tranne che per le feste di agosto. Questo faceva presagire magri incassi, ma la Provincia decise ugualmente di introdurre il ‘biglietto’ in via sperimentale, come era accaduto all'Accademia dei Fisiocritici con discreto successo. Questo forse anche con la complicità del fatto che Luciano Banchi,

¹⁸⁶ Patrizia Agnorelli, Carteggio Mussini, 1868-12-11, in <http://www.memofonte.it/carteggio-mussini.html>.

¹⁸⁷ ASS, Fondo Istituto statale d’arte “Duccio di Buoninsegna” – Affari generali, 11, affare 53, 1869.

¹⁸⁸ Patrizia Agnorelli, Carteggio Mussini, 1868-12-04, in <http://www.memofonte.it/carteggio-mussini.html>.

¹⁸⁹ Idem.

¹⁹⁰ ASS, Fondo Istituto statale d’arte “Duccio di Buoninsegna” – Affari generali, 14, inserto 8, 1877.

¹⁹¹ Idem.

¹⁹² ASS, Fondo Istituto statale d’arte “Duccio di Buoninsegna” – Affari generali, 15, inserto 27, 1878.

¹⁹³ Idem.

¹⁹⁴ Idem.

primo fautore dell'idea, era nel frattempo divenuto Soprintendente dell'Istituto di Belle Arti.

Tra le motivazioni addotte a favore della tassa era anche che “si toglierà ai visitatori l'incomodo delle mance agli inservienti”, che evidentemente erano usi incassare a fronte dell'accompagnamento dei visitatori. Oltre alla tassa furono introdotte anche le relative esenzioni rivolte ad artisti nazionali ed esteri, “artigiani addetti alle industrie affini alle arti del disegno”¹⁹⁵, professori, alunni di scuole normali e di belle arti da soli o in gruppo (purché accompagnati dal proprio “direttore”). Si stabiliva anche l’uso di un contatore meccanico, in gran voga nei musei fiorentini, prodotto anche dalle Officine Galileo per la modica somma di 300 o 400 lire, a seconda dalla sua ‘artisticità’. L’oggetto fu giudicato in un secondo momento troppo costoso e di troppo difficile reperimento, per cui si optò per un più economico registro a matrice, costato 6,25 lire. C’è da dire che lo stesso l’operazione fu in origine piuttosto fallimentare, perché nei primi quindici giorni di applicazione della tassa furono guadagnate solo 21 lire per 21 visitatori totali. Inoltre, dal momento che “a nissuno, ma specialmente a chi paga piacerebbe di attendere qualche minuto la ricevuta della tassa in un ambiente non riparato dal rigore delle stagioni”¹⁹⁶ fu sistemato un vestibolo che doveva servire ai visitatori nell’attesa che il custode portasse la ricevuta staccata dal registro e fu dotato di un campanello da 28 lire. Ovviamente anche grazie

ai costi di queste ‘migliorie’ non si può certo dire che la tassa avesse portato benefici immediati.

Nell’anno di sperimentazione però le cose migliorarono, furono incassate 1346 lire per un totale di 1389 visitatori, per la maggior parte paganti¹⁹⁷. Vista l’esiguità del numero delle gratuità, è molto probabile che gli allievi dell’Istituto, frequentatori delle sale a fini di studio, non fossero registrati nel conteggio. Anche negli anni successivi le cifre rimasero più o meno le stesse, con picchi di visitatori nei mesi da marzo a maggio e da ottobre a novembre (anche se in misura minore). Contrariamente a quanto dichiarato dai custodi, in agosto non furono mai registrati i tanti visitatori senesi, anzi questo fu il mese che fece registrare meno ingressi.

Il Consiglio provinciale nel settembre 1879, quasi al termine della sperimentazione, decretò la definitiva entrata in vigore della tassa, sancendo così un passaggio ‘formale’ della Galleria a Museo in senso moderno, non più legato a doppio filo con l’insegnamento.

Da notare in questa vicenda come gli uomini dell’Ottocento fossero ‘illuminati’: i proventi della tassa sarebbero stati erogati “a beneficio della Galleria o degli oggetti d’arte che ivi si conservano”¹⁹⁸ e così fu fatto, investendo in restauro di cornici (soprattutto di dipinti di Sano di Pietro¹⁹⁹) o sostituzione di infissi. Si provvide però anche ai ‘poveri’ custodi, che venute meno le mance, riuscirono, dopo molte insistenze, ad ottenere un quarto degli incassi per sé!

¹⁹⁵ Idem.

¹⁹⁶ Idem.

¹⁹⁷ ASS, Fondo Istituto statale d’arte “Duccio di Buoninsegna” – Affari generali, 16, inserto 1, 1879.

¹⁹⁸ Idem.

¹⁹⁹ ASS, Fondo Istituto statale d’arte “Duccio di Buoninsegna” – Affari generali, 19, inserto 16, 1881.

Appendice A

ASS, Fondo Istituto statale d'arte "Duccio di Buoninsegna" – Affari generali, 1, affare X, 1811

Cataloghi de quadri sigillati dalla Commissione di Scienze e Arti e de' quadri scelti [sic] dallo scrivente nei conventi di Frati e di Monache - 1810- 1811

1. Lo scrivente è il De Angelis Segretario dell'I.R. Istituto di Belle Arti di Siena

Santi Abundio e Abundanzio

Una Madonna con quattro Santi di maniera antica della scuola Sanese – coro interno

Sant'Agostino

Il Transito di S. Girolamo di Astolfo Petrazzi – chiesa/ Il Crocefisso di Pietro Perugino – chiesa/ L'Adorazione dei Magi del Sodoma – cappella del Sacramento/ Cinque quadri che un di mano del Corado, altro di Pietro Sorri, uno di Incognito, e due di Astolfo Petrazzi – idem/ Gesù Cristo che va al Calvario opera del Casolani – chiesa/ S. Tommaso da Villa Nuova, di Francesco Vanni – idem/ Una tavola antica di Simon Memmi esprimente il Beato Agostino Novello – coro/ La Strage degli Innocenti di Matteo da Siena – idem/ S. Antonio Abbate tentato dal Demonio opera dello Spagnoletto – chiesa/ S. Agostino ed altri Santi che contemplano il mistero della SS. Trinità di Pietro Sorri – idem/ Il Battesimo di Costantino opera del Vanni – idem/ La Concezione della Vergine di Carlo Maratta – idem/ Una tettoia in marmo – nel Museo del Prato – ora all'Accademia

Sant'Alberto al Carmine

La Natività del Redentore, con tre altri piccoli pezzi al di sotto, di mano del Salimbeni – chiesa/ Un S. Stefano, con altri Santi – idem/ Un quadretto esprimente il Beato Franco del Manetti – idem/ L'Ascensione al cielo opera del Pacchierotto – chiesa/ L'Annun[cia]zione opera del Vanni – idem/ Un quadro rappresentante il Beato Franco – idem/ La Natività della Vergine del Sodoma – Cappella del Sacramento/ S. Michele Arcangelo del Beccafumi – idem/ La Vergine in trono di Matteo di Giovanni – idem/ Il Martirio di S. Bartolomeo del Casolani – idem/ Un Crocefisso della maniera del Vanni – idem

San Benedetto

Un gruppo di marmo rappresentante il Beato Bernardo Tolomei con due angeli che lo sostengono e quattro ai lati – chiesa/ Un quadro rappresentante la Vergine, il Bambino, S. Caterina, S. Girolamo, S. Maria Maddalena, S. Michele ed altri Santi dell'Ordine Olivetano – coro – del Brescianino ora all'Accademia/ Un quadro esprimente S. Carlo Borromeo – idem/ Un quadro rappresentante la Vergine col Bambino, e il Beato Bernardo Tolomei – idem/ Un S. Francesco di Paola – idem/ La Natività del Salvatore ed altri Santi – idem/ Un quadro opera egregia del Riccio – Sagrestia/ La Vergine con due Santi – idem/ Santa Caterina con Gesù e due angeli – idem/ Una copia del quadro di S. Quirico della Scuola del Salimbeni – in una cappella della chiesa/ Santa Francesca Romana con un angelo – Sagrestia/ Il Beato Bernardo creduto copia del Sacchi – idem/ Una stampa di Andrea Mantovano esprimente una parte del Pavimento del Duomo – Refettorio/ Un abbozzo esprimente S. Caterina con Gesù Cristo di Astolfo Petrazzi – idem/ La Vergine col Bambino del Petrazzi – idem/ S. Girolamo col Crocefisso del Salimbeni – idem/ Tre piccoli bozzetti in tavola della scuola del Mecherino – idem/ Un piccolo putto di marmo – idem/ Una copia del ritratto della venerabil Suor Caterina Vannini del Vanni – idem

San Bernardino

L'incoronazione della Vergine in terracotta – chiesa/ Un quadro in rilievo rappresentante la Deposizione dalla Croce – idem/ Un quadro in tavola molto danneggiato esprimente Gesù Crocifisso – idem/ Un gruppo in terracotta del cieco da Gambassi esprimente Gesù morto con quattro statue – Sagrestia/ Altra statua di detto gruppo – idem/ La Cena del Salvatore – Refettorio/ Una Vergine col Divin Figlio in collo – idem

Santa Caterina in San Domenico

S. Carlo Borromeo opera del Vanni – Sagrestia/ Cinque quadri appesi alle pareti lavoro del Francesino – Sagrestia/ Un quadro di mano del Dondo Mantovano – idem/ S. Caterina che recita il Divino Uffizio in compagnia del Redentore, opera del Gambassi – cappella di S. Caterina/ Il Transito di S. Caterina del Gambassi – idem/ La Natività di mani del Casolani – idem/ Una tavola del 1508 esprimente una Vergine seduta con diversi Santi – idem/ S. Giacinto del Vanni – chiesa/ S. Antonio Abate di Rutilio Manetti – idem/ Una Madonna col Bambino ed altri Santi – idem/ Un Santo Pontefice con S. Domenico ai suoi piedi ed altre figure – idem/ S. Rosa di Lima coll'armi gentilizie Cinughi – idem/ Un Crocefisso con S. Benedetto e altro S. Vescovo – idem/ Una Madonna col Bambino in tavola di Guido da Siena – idem/ Due tavole di Matteo da Siena – in una cappella laterale in cornu evangeli/ S. Domenico e S. Sebastiano con i SS. Mysteri del Rosario del Sodoma – chiesa/ Il Beato Ambrogio Sansedoni – idem/ Il Presepio in tavola antico assai bello, ed inferiormente altra piccola tavola rappresentante cose sacre – chiesa/ Una Madonna col Bambino, S. Martino, e S. Caterina dello stile del Casolani – idem/ Un S. Pietro Martire di Arcangelo Salimbeni – idem/ La SS. Trinità con diversi Santi – idem

Santa Chiara

Un quadro rappresentante una Vergine con Gesù Bambino e diversi Santi – Camarlingato/ Altra Vergine con alcuni Santi – Stanza contigua/ Una tavola assai antica e pregevole esprimente la Vergine con alcuni Santi dell'Ordine Francescano – Dormitorio/ S. Giovanni Battista di mano del Petrazzi – per entrare nel Refettorio

Convertite

Una Sacra Famiglia in tavola – coro – trasportato al Deposito della Sapienza/ Una Madonna col Bambino Gesù, Sant'Ansano, ed altra immagine – idem – trasportato al Deposito della Sapienza/ Il ritratto della venerabil Caterina Vannini – cella della detta Vannini/ La Vergine del SS. Rosario – chiesa/ Due statue di gesso di S. Bernardino e S. Caterina – idem

San Francesco

Una tavola rettangolare rappresentante la Vergine col Bambino del Lorenzetti – Dormitorio inferiore/ La Vergine con S. Francesco e S. Caterina delle Ruote, della maniera di Guido Reni – chiesa/ Due statue di bronzo rappresentanti una S. Bernardino e l'altra S. Caterina – chiesa/ Una tavola di maniera greca esprimente la Vergine col Bambino – idem/ L'Annunciazione di Maria Vergine del Casolani – idem/ Il quadro di S. Martina di Pietro Cortonese – idem/ La Crocefissione del Casolani [?] - idem/ Un quadro rappresentante la Madonna il Salvatore ed altro Santo di Pietro Sorri – idem/ Un piccolo quadro rappresentante il martirio del Beato Giovanni Martinozzi – idem/ La Resurrezione di Lazzaro – idem/ La Canonizzazione di S. Caterina opera del Cavalier Calabrese – idem/ Il Limbo opera del Beccafumi – idem/ La deposizione dalla Croce del Sodoma – idem/ La Predicazione di S. Giacomo del Nasini – idem/ La Natività della Madonna del Ramacciotti – idem/ S. Girolamo di Elisabetta Sirami – idem

San Giacinto in Vita Eterna

Un ottagono rappresentante la Sacra Famiglia – scala – trasportato al Deposito della Sapienza/ La Madonna, S. Giacinto e altra immagine del Rustichino – chiesa/ Una pittura rappresentante il Padre Eterno – idem/ Una figura ovale rappresentante S. Giacinto con due angeli e la Vergine in gloria – Sagrestia – trasportato al deposito nella Sapienza/ Un quadro esprimente la Vergine col Bambino, S. Giovanni, S. Bernardino e una Santa opera del Rustichino – idem - trasportato al deposito nella Sapienza

S. Girolamo in Campansi

Due bozzetti uno esprimente la Visitazione e l'altro la Presentazione al Tempio creduti del Sacchi – coro estivo - trasportato al deposito nella Sapienza/ Un S. Girolamo di Rutilio Manetti – idem - trasportato al deposito nella Sapienza/ Una tela ove sono effigiati la Vergine, il Bambino Gesù, S. Carlo Borromeo, S. Francesco opera del Rustichino –avanti il Refettorio - trasportato al deposito nella Sapienza/ La Natività del Salvatore in tavola – Stanza del Presepio - trasportato al deposito nella Sapienza/ Due piccoli quadri esprimenti uno la Vergine con S. Antonio e l'altro un miracolo di S. Francesco – stanza contigua - trasportato al deposito nella Sapienza/ Un quadro esprimente S. Girolamo copia del Domenichino – chiesa/ S. Francesco genuflesso avanti il Redentore e la Vergine – idem/ Il Martirio di S. Giovanni – idem

Madonna

La Visitazione di Maria SS. – idem/ S. Pietro che riceve le chiavi dal Salvatore – idem/ La Vergine con diversi Santi – idem/ Due quadretti rappresentanti uno S. Maria Maddalena e l'altro S. Girolamo – chiesa

Santa Maria degli Angeli

Un quadro esprimente la Vergine col Bambino opera del Vanni – coro/ Una Pietà del Vanni – idem/ Una Madonna con Gesù Bambino, S. Caterina ed un altro Santo – scala/ Una Visitazione in tela – idem/ Una Vergine con diversi Santi – dormitorio di S. Galgano/ Una Pietà in tela del Salimbeni – infermeria/ Sette lunette fisse al muro in tela esprimente la Vita della Vergine – chiesa/ Un quadro esprimente la Vergine gloriosa con S. Galgano ed altri Santi – idem/ La Natività del Salvatore della Scuola di Raffaello –idem/ Una Vergine col Bambino e diversi angeli – idem

Santa Margherita

Un quadro esprimente la Sacra Famiglia creduta opera di Carlo Maratta – noviziato/ L'incontro di S. Maria Maddalena con Gesù Cristo – chiesa/ Il martirio di S. Lucia – idem/ Quattro diversi quadri alle pareti – idem

Santa Marta

Una Madonna con S. Anna – abbadessato/ La Sacra Famiglia pittura del Casolani – coro interno/ Un Gesù con la Veronica – chiesa/ L'Incoronazione della Madonna con vari Santi - idem

San Martino

Un quadro rappresentante il Battesimo di S. Agostino – sagrestia/ Un gruppo di angeli in marmo che sostengono il Ciborio con altri due angeli ai lati opera del Mazzuoli – chiesa/ Una statua in marmo esprimente la Concezione – idem/ Altra di S. Tommaso da Villa Nuova – idem/ Un quadro esprimente S. Bartolomeo opera del Guercino – idem/ S. Ivone opera del Vanni – idem/ Un Crocefisso con due Santi – idem

Santa Mustiola alla Rosa

Un quadro esprime S. Romualdo – idem/ Una Vergine col Bambino e diversi Santi – idem/ Un S. Bernardo con alcuni angeli – idem

San Niccolò

Un quadro esprime il Vescovo S. Niccolò – idem/ Una Vergine con due Profeti – idem/ Un Crocifisso con diversi Santi – idem

Ognissanti

Un quadro esprime S. Geltrude colla Madonna – idem/ Una Vergine con molti Santi – idem/ Una S. Barbara – idem/ Un miracolo di S. Romualdo opera del Gambarelli – chiesa/ Un quadro esprime la Sacra Famiglia opera del Rustichino – idem/ Altra Sacra Famiglia parimente opera del Rustichino – idem

San Paolo

Quattro bozzetti in tavola di buona maniera, rappresentanti l'Annunciazione, la Natività, l'Assunzione, e la Resurrezione – coro interno/ Un bozzetto rappresentante il Redentore Crocifisso di buona maniera – noviziato/ Un quadro rappresentante diversi Santi creduta opera del Brescianino – chiesa/ Un quadro rappresentante la natività di Maria SS. creduta opera del Beccafumi – idem/ La conversione di S. Paolo – idem/ Dodici quadri esprimono diversi Santi – idem/ Quattro pezzi rappresentanti diversi fatti di S. Paolo – idem/ Una Sacra Famiglia dello stile di Raffaello – idem

Santa Petronilla

Un quadro rappresentante la Deposizione dalla croce – scala che conduce nel coro/ Un quadretto antico esprime la Natività della Madonna – coro/ Altro simile esprime la Madonna col Bambino Gesù e molti altri Santi – idem/ Un quadro rappresentante la Vergine col Bambino Gesù, S. Bernardino e S. Caterina opera del Rustichino – idem/ L'Assunzione di Maria in mezzo ad una turba di angeli – idem/ Quattro figure al naturale – idem/ Una tavola che serve ad uso di davanzale si vede in mezzo effigiato il Salvatore e nei lati altri Santi – idem

San Pietro a Pontignano

Un crocifisso opera del Vanni – chiesa/ Un quadro esprime diversi Santi Certosini opera del Poccetti – coro/ Una pittura in tela esprime il Padre Eterno con diversi angeli del Poccetti – idem/ Un bozzetto con cristallo e cornice dorata rappresentante la Madonna col Bambino, S. Bernardino e S. Caterina lavoro della maniera del Beccafumi – foresteria/ Nove bozzetti con cornici, 4 con cristallo e 5 senza che son nel coro di mano del Poccetti – idem/ Altre due simili parimente del Poccetti con cornice dorata con cristallo – foresteria/ Una mezza figura in tela esprime S. Francesco – idem

San Salvatore a Lecceto

Un Gesù crocifisso in mezzo ai Ladroni – sagrestia/ Un Presepio opera del Sodoma – idem/ Il Padre Eterno opera di Raffaello Vanni – coro

Servi di Maria

Due ritratti esprimono uno il Beato Piccolomini e l'altro il Beato Patrizi – sagrestia/ Un Presepio del Casolani – chiesa/ Due laterali bislunghi all'altare della Madonna – idem/ La Natività della Vergine di Rutilio Manetti – idem/ La Strage degli Innocenti di Matteo da Siena – idem/ Il quadro del Beato Francesco Patrizi – idem/ Il quadro del Beato Giovacchino – idem/ Un quadro rappresentante la Vergine in gloria con S. Michele e S. Filippo Benizi – idem/ L'Annunciazione della Vergine opera del Vanni – idem/ Una Madonna in tavola di figura bislunga di Matteo da Siena – idem

Santa Teresa ai Carmelitani Scalzi

Una tavola rappresentante Gesù Crocefisso – scala per salire al dormitorio

Appendice B

ASS, Fondo Istituto statale d'arte "Duccio di Buoninsegna" – Affari generali, 1, affare XI, 1811

Prospetto degli oggetti di belle arti, che la commissione delegata per il circondario di Siena ha fatti trasportare nelle stanze della soppressa Università della stessa Città

Sant'Abundio

Giorno della consegna 27 novembre 1810

Una tavola rappresentante la Vergine con diversi altri Santi/ Una simile rappresentante il Salvatore Nazzareno/ Altra simile molto grande rappresentante l'Assunzione della Vergine/ Due quadri in tela, uno rappresentante la Resurrezione, e l'altro l'Orazione del Salvatore nell'orto/ Altro simile rappresentante la Sacra Famiglia/ Altro simile rappresentante la Vergine con San Benedetto e altri Santi/ Altra simile rappresentante la Sacra famiglia con S. Benedetto/ Due statue al naturale di legno rappresentanti l'Annunciazione/ Un dittico rappresentante la Vergine con diversi Santi

San Benedetto

Giorno della consegna 23 novembre 1810

Una tavola di mano del Beccafumi rappresentante Santa Caterina da Siena/ Altra simile rappresentante la Vergine con diversi Santi/ Altra simile rappresentante la Natività del Salvatore/ Un quadro in tela di mano di Rutilio Manetti rappresentante il Salvatore che insegna a leggere a S. Caterina/ Due simile rappresentanti uno San Francesco e l'altro un Santo Cardinale/ Altra simile di mano del Vanni, rappresentante la Vergine col beato Bernardo Tolomei ed altro Santo/ Altro simile rappresentante Santa Francesca Romana/ Altro simile più piccolo rappresentante il martirio di S. Teodoro/ Altro simile rappresentante il Beato Bernardo Tolomei/ Altro simile rappresentante la Deposizione dalla Croce, copia dal quadro di Ventura Salimbeni

San Bernardino all'Osservanza

Giorno della consegna 24 ottobre 1810

Una tavola dipinta dal Sodoma rappresentante la madonna con S. Giuseppe, il Divin Bambino e S. Giovanni/ Altra simile rappresentante la Crocefissione/ Una tela rappresentante un S. Sebastiano/ Una tela piccola rappresentante una Madonna/ Una tavola rappresentante una Crocefissione/ Altra simile rappresentante l'Ascensione/ Altra simile rappresentante San Francesco con altri due Santi/ Una tavola di forma rotonda rappresentante la Sacra Famiglia/ Una tavola rappresentante la Coronazione della Vergine/ Altra simile rappresentante il Transito di S. Bernardino/ Due piccole tavole esprimenti due Santi/ Tre stampe in rame rappresentanti 1. Crocifisso 2. una Sacra famiglia 3. il trionfo di David/ Dodici libri corali in pergamena con pregevoli miniature

Santa Chiara

Giorno della consegna 12 ottobre 1810

Una tavola in tre pezzi rappresentante la Vergine con diversi Santi dell'Ordine francescano/ Un tabernacolo in legno in cui sono dipinte la Vergine col Bambino/ Una tavola rappresentante la Vergine col Bambino/ Altra simile rappresentante un Crocifisso con la Madonna/ Altra simile rappresentante un Cristo sostenuto dagli angeli/ Altra simile rappresentante la Vergine circondata dagli angeli/ Altra simile rappresentante lo stesso soggetto/ Altra simile rappresentante la Vergine con diversi Santi/ Altra simile ma in tre pezzi rappresentante lo stesso soggetto/ Una piccola tavola rappresentante la Vergine col Bambino/ Un dittico rappresentante la Vergine e altri Santi/ Una predella in cui sono dipinti diversi Santi/ Un quadro in tela rappresentante la Vergine col Bambino/ Altro simile rappresentante l'Orazione di Gesù Cristo/ Altro simile rappresentante l'Annunciazione della Vergine/ Altro simile rappresentante la Vergine col Bambino/ Altro simile rappresentante la Madonna del Rosario/ Altro simile rappresentante l'incontro della Vergine con Gesù Cristo/ Altro simile rappresentante S. Francesco di Paola/ Altro simile rappresentante S. Giovanni Battista/ Due simili rappresentanti la Sacra Famiglia/ Altro simile piccolo rappresentante la Vergine col Bambino/ Altro simile rappresentante la Madonna del Rosario/ Un piccolo rame su cui è dipinto S. Giovanni Battista/ Due libri corali con pregevoli miniature

Convertite

Giorno della consegna 11 novembre 1810

Una tavola rappresentante la Sacra Famiglia/ Un quadro rappresentante la Vergine col Divin Bambino S. Ansano e altro Santo/ Il ritratto della venerabil Caterina Vannini/ Una tavola antica rappresentante la Madonna col Bambino S. Caterina e S. Ansano/ Una simile rappresentante la Madonna col Bambino, S. Ansano e Santa Chiara/ Altra simile più piccola rappresentante la Madonna con diversi Santi/ Altra piccolissima che serviva ad uso di Pace rappresentante il Salvatore/ Una stampa in rame rappresentante la Fuga in Egitto/ Altra simile rappresentante una Madonna/ Un dittico in avorio con urna e cristalli rappresentante la Vergine delle Grazie

Sant'Egidio

Giorno della consegna 9 novembre 1810

Un quadro rappresentante S. Giovanni e la Vergine (in tela)/ Il ritratto del Prete Ramacciotti Pittore/ Un quadro in tela rappresentante S. Sebastiano/ Altro simile rappresentante S. Stefano/ Altro simile rappresentante il ritratto della venerabil Passitea/ Altro simile il ritratto di una monaca/ Una gran tavola antica rappresentante la Visitazione della Madonna/ Altra simile rappresentante la Vergine con quattro Santi/ Altra simile rappresentante la Crocefissione del Salvatore/ Altra simile ma piccola rappresentante una Madonna/ Altra simile rappresentante la Presentazione della Vergine/ Altra simile rappresentante la Samaritana/ Altra simile rappresentante una Crocefissione/ Altra simile rappresentante il Riposo in Egitto/ Un solo bozzetto rappresentante la Crocefissione del Salvatore/ Una stampa in rame rappresentante l'Orazione di Gesù Cristo nell'orto/ Altra simile ma grande rappresentante il Salvatore nel Pretorio di Pilato/ Una stampa in rame rappresentante la Crocefissione/ Altra simile rappresentante la sentenza contro Gesù Cristo/ Una stampa in rame rappresentante il Monte Santo di Dio/ Altra simile rappresentante la Concezione/ Altra simile rappresentante la Sacra Famiglia/ Altra simile rappresentante la Concezione/ Un gruppo di statue in terracotta rappresentante la Vergine con S. Anna

San Francesco

Giorno della consegna 4 ottobre 1810

Una statua in marmo rappresentante il Salvatore/ Una tavola rappresentante la Vergine col Bambino

San Giacinto in Vita Eterna

9 novembre 1810

Una pittura in tela di forma ottagona rappresentante la Sacra Famiglia/ Altra simile di forma ovale rappresentante S. Giacinto con due angeli e la Vergine/ Un quadro rappresentante la Vergine col Bambino S. Giovanni e S. Bernardino ed una Santa/ Una tavola rappresentante la Vergine col Bambino/ Una piccola tavola rappresentante la Vergine col Bambino/ Una tavola di forma rotonda rappresentante la Sacra Famiglia/ Una tavola rappresentante la Vergine col Bambino e S. Giovanni/ Una stampa rappresentante la Crocefissione

San Girolamo in Campansi

Giorno della consegna 11 novembre 1810

Due bozzetti uno esprimente la Visitazione di S. Elisabetta e l'altro la Presentazione al Tempio/ Una tavola di figura ottagona rappresentante S. Girolamo/ Una tavola antica grande rappresentante la Natività del Salvatore/ Altra simile rappresentante lo stesso soggetto/ Due piccoli quadri esprimenti uno la Vergine con S. Antonio e l'altro un miracolo di S. Francesco/ Un quadro in tela rappresentante S. Girolamo/ Una piccola tavola antica rappresentante la Madonna/ Altra simile rappresentante lo stesso soggetto/ Una piccola tavola antica rappresentante la Madonna con due Santi/ Altra simile rappresentante Gesù Morto/ Un quadro in tela rappresentante la Madonna col Bambino e due Santi/ Quarantaquattro stampe in rame di diversa grandezza rappresentanti soggetti sacri/ Una tavola assai grande rappresentante la Coronazione della Vergine/ Due piccole tavole rappresentanti una la Vergine e l'altra il Salvatore/ Un tabernacolo di legno rappresentante la Madonna del Rosario/ Quattro piccole statuette in terracotta rappresentanti 1. il Gesù Morto 2. S. Giovanni 3. S. Francesco 4. S. Antonio

Madonna

Giorno della consegna 19 ottobre 1810

Una tavola rappresentante la Vergine col Bambino in collo/ Altra simile rappresentante la Vergine che adora il Divin Bambino/ Un quadro in tela rappresentante la Vergine col Divin Bambino e S. Giovanni/ Altro simile rappresentante S. Maria Maddalena/ Altro simile rappresentante S. Girolamo/ Altro simile rappresentante la Sacra Famiglia/ Altro simile rappresentante lo stesso soggetto/ Altro simile rappresentante un volto della Vergine

Santa Maria a Monte Oliveto Maggiore

Giorno della consegna 23 ottobre 1810

Un quadro in tela rappresentante il Beato Bernardo Tolomei con la Vergine in gloria/ Altro simile rappresentante la Crocefissione con S. Benedetto e altri Santi/ Altro simile rappresentante la Vergine col Divin Bambino che corona Santa Cecilia/ Un bozzetto in tavola di mano del Beccafumi rappresentante il Battesimo di Gesù Cristo/ Una tavola di bella maniera antica rappresentante il transito della Vergine/ Un quadro in tela rappresentante una Vergine col Divin Bambino di figura colossale scuola spagnola/ Altro simile rappresentante la Crocefissione/ Una tavola antica rappresentante la Coronazione della Vergine/ Altra simile tagliata a tre piramidi nella quale sono effigiati tre diversi Santi/ Un quadro in tela rappresentante il Sacrificio di Abramo della scuola veneziana/ Un calvario d'alabastro finissimamente lavorato in Sicilia

Santa Margherita in Castelvecchio

Giorno della consegna 27 novembre 1810

Una tavola grande rappresentante la Vergine con diversi Santi/ Altra simile più piccola rappresentante la Vergine con diversi Santi dell'Ordine Francescano/ Altra simile rappresentante il Salvatore con la Samaritana/ Altra simile assai più piccola rappresentante Gesù Cristo sostenuto da due angeli/ Altra simile rappresentante una Madonna/ Un

quadro in tela rappresentante il Salvatore caduto sotto la croce/ Due stampe in rame rappresentanti diversi Santi/ Un tabernacolo in tavola rappresentante la Vergine e vari altri Santi/ Un crocifisso di rilievo in legno

Santa Marta

Giorno della consegna 11 novembre 1810

Un quadro in tela rappresentante il trionfo della Croce/ Altro simile rappresentante l'Annunciazione/ Altro simile rappresentante una Sacra Famiglia opera del Casolani/ Altro simile rappresentante la Vergine col Divin Bambino e S. Giuseppe opera del Rustichino/ Altro simile rappresentante la Visitazione della Vergine a S. Elisabetta/ Altro simile rappresentante S. Ignazio colla Vergine in gloria/ Un quadro in tela a tempra antico rappresentante la Natività del Salvatore/ Altro simile rappresentante la Crocefissione/ Altro simile rappresentante la Vergine col Divin Bambino e diversi Santi e Sante/ Un quadro in tela a tempra rappresentante la Vergine col Divin Bambino e due Sante/ Altro simile rappresentante la Vergine col Bambino/ Altro di figure rettangolare rappresentante la Flagellazione del Salvatore/ Una tavola antica molto bella rappresentante la Vergine col Divin Bambino e molti Santi e al di sopra l'Adorazione dei Magi/ Altra simile rappresentante la Vergine col Divin Bambino e due Santi e al di sopra l'Assunzione di Maria Vergine/ Altra simile rappresentante la Vergine col Bambino e due Santi/ Altra simile rappresentante la Vergine col Bambino e due Santi e diversi Santi dipinti nel contorno/ Altra simile rappresentante la Vergine col Divin Bambino e diversi avvenimenti della passione del Salvatore/ Una tavola antica rappresentante la Vergine col Divin Bambino e due Santi ed altri Santi poi dipinti nel contorno/ Altra simile in tutto/ Altra simile in tutto/ Altra simile a tabernacolo rappresentante i diversi avvenimenti della vita del Salvatore/ Altra simile rappresentante la Vergine con due Santi e diversi altri Santi dipinti nel contorno/ Altra simile rappresentante la Vergine col Divin Bambino e gli avvenimenti della vita del Salvatore dipinti nel contorno/ Altra simile rappresentante la Vergine col Bambino e molti Santi e al di sopra la Crocefissione del Salvatore/ Altra simile tagliata a piramidi rappresentante la Vergine col Bambino e diversi Santi e l'Orazione nell'orto e la Crocefissione del Salvatore/ Una tavola antica rappresentante la Vergine col Bambino e diversi Santi dipinti nel contorno/ Altra simile rappresentante la Crocefissione del Salvatore e la Vergine col Divin Bambino e diversi Santi/ Altra simile rappresentante S. Caterina da Siena estasiata davanti il Crocifisso/ Altra simile di eccellente lavoro rappresentante la Crocefissione/ Altra simile più piccola rappresentante la Madonna con diversi Santi/ Ventidue predelle di piccoli altari tutte elegantemente dipinte a piccole figure

San Niccolò

Giorno della consegna 14 novembre 1810

Una tavola antica rappresentante S. Niccolò con S. Chiara e altre Sante/ Altra simile rappresentante la Vergine con diversi Santi/ Altra simile rappresentante S. Bernardino/ Una tavola antica rappresentante S. Chiara con S. Bernardino/ Altra simile rappresentante la Vergine col Divin Bambino e S. Girolamo/ Altra simile rappresentante l'Assunzione della Vergine/ Altra simile rappresentante la Vergine col Divin Bambino e al di sopra il Salvatore e l'Annunziata/ Due simili rappresentanti una S. Bernardino con S. Francesco, l'altra S. Chiara con S. Lodovico/ Altra simile piccola rappresentante la Madonna/ Un bozzetto creduto del Casolani e rappresentante la Natività di Gesù Cristo/ Una stampa in rame rappresentante il Salvatore legato alla colonna

Ognissanti

Giorno della consegna 19 novembre 1810

Una tavola rappresentante la Sacra Famiglia con una Santa incognita/ Altra simile rappresentante la Vergine col Divin Bambino e S. Girolamo/ Una tavola rappresentante la Vergine con S. Girolamo e S. Giovanni Battista/ Altra simile rappresentante la Crocefissione del Salvatore/ Altra simile di forma ovale rappresentante il Bambino Gesù/ Altra simile rappresentante la Vergine col Divin Bambino S. Girolamo e S. Antonio/ Altra simile rappresentante la Vergine che adora il suo Divin Figlio/ Altra simile piccola rappresentante S. Girolamo in orazione/ Altra simile rappresentante la Vergine con S. Caterina e S. Romualdo/ Altra simile rappresentante S. Galgano/ Altra simile rappresentante S. Maria Maddalena/ Quattro simili rappresentanti S. Agostino, S. Ansano, S. Stefano ed un altro Santo incognito/ Altra simile rappresentante la Vergine Assunta in cielo con molti Santi e angeli/ Altra simile rappresentante la Vergine col Divin Bambino e molti Santi intorno/ Altra simile bislunga che serviva da predella/ Un bozzetto di mano del Sodoma di forma ovale, rappresentante il Presepio del Redentore/ Una buona copia in tela rappresentante una Sacra Famiglia/ Un quadro in tela rappresentante una Sacra Famiglia/ Un quadro in tela rappresentante l'Annunciazione/ Una copia in tela rappresentante la Sacra Famiglia/ Un ritratto in tela di una venerabile religiosa/ Un quadro in tela riportato sopra un tavola rappresentante la Crocefissione/ Altro simile rappresentante S. Romualdo/ Una stampa in rame rappresentante il S. Giovanni Battista dipinto da Leonardo da Vinci/ Un frammento di un dittico in tavola rappresentante la Crocefissione

San Paolo

Giorno della consegna 9 novembre 1810

Cinque bozzetti in tavola di buona maniera rappresentanti 1. l'Annunciazione della Vergine 2. la Natività di Gesù Cristo 3. l'Assunzione di Maria Vergine 4. la Resurrezione del Salvatore 5. la Crocefissione del Redentore/ Quattro bozzetti con ricche cornici rappresentanti diversi avvenimenti della vita di S. Paolo/ Una tavola di stile raffaellesco rappresentante la Sacra Famiglia/ Una tavola antica rappresentante la Natività del Salvatore/ Una piccola tavola

antica rappresentante il Salvatore nell'orto/ Altra simile rappresentante l'Epifania/ Altra un poco più grande rappresentante l'Assunzione/ Una tavola antica tagliata a piramidi in cui sono dipinti diversi Santi/ Altra simile di figura rotonda in cui è effigiata la Madonna col Divin Bambino/ Un quadro in tela rappresentante la Madonna del Rosario/ Una stampa in rame rappresentante il Calvario/ Una tavola antica di forma rettangolare rappresentante S. Pietro e S. Giovanni Battista

Santa Petronilla

Giorno della consegna 8 novembre 1810

Una tavola antica in cui è rappresentato la Vergine col Divin Bambino e quattro Santi/ Altra simile di forma bislunga rappresentante diversi fatti della vita del Salvatore/ Altra simile rappresentante il Crocefisso/ Altra simile tagliata a piramidi con predella rappresentante la Vergine in mezzo a diversi Santi/ Altra simile ad uso di davanzale giudicata dei primi anni del secolo XIII in cui è dipinta la vita di S. Giovanni Battista/ Una tavola a tabernacolo ove è effigiata la Vergine col Bambino/ Altra simile piccola rappresentante la Crocefissione del Salvatore/ Altra simile rappresentante S. Maria Maddalena/ Altra simile in cui è effigiata una Santa Martire/ Altra simile rappresentante S. Caterina in atto di ricevere le stimmate/ Altra simile rappresentante la Crocefissione del Salvatore con S. Giovanni e la Vergine/ Altra simile rappresentante S. Girolamo/ Altra simile rappresentante S. Maria Maddalena/ Altra simile in cui è rappresentata la Natività della Vergine/ Altra simile esprimente la Vergine con molti Santi/ Altra simile rappresentante l'Assunzione della Vergine/ Un tabernacolo di legno di figura piramidale intagliato e dipinto/ Una stampa in rame esprimente la Sacra Famiglia/ Quattro bassorilievi in marmo esprimenti 1. la Vergine Annunziata 2. l'Angelo Gabriele 3. due Santi ignoti 4. S. Ranieri/ Un quadro esprimente la Deposizione dalla croce del Rustichino/ Altro simile rappresentante la Vergine col Bambino, S. Bernardino e Santa Caterina del medesimo/ Due tavole rappresentanti la Vergine con diversi Santi/ Un crocifisso di avorio/ Altro di legno

Servi di Maria

Giorno della consegna 24 novembre 1810

Una Madonna in tavola bislunga di Matteo da Siena

San Pietro a Pontignano

Giorno della consegna 27 ottobre 1810

Un bozzetto con cristallo e cornice dorata rappresentante la Madonna col Bambino, S. Bernardino e S. Caterina, lavoro della maniera del Beccafumi/ Nove altri bozzetti con cornici dei quali quattro con cristalli e cinque senza esprimenti le pitture a fresco che sono nel coro di mano del Poccetti/ Altri due bozzetti con cornice dorata con cristallo di mano del Poccetti/ Una mezza figura in tela rappresentante S. Francesco

Santa Teresa ai Carmelitani Scalzi

Giorno della consegna 26 novembre 1810

Una tavola antica rappresentante il Salvatore Crocifisso/ Una stampa in rame rappresentante la Crocefissione

San Salvatore a Lecceto

Giorno della consegna 12 novembre 1810

Una tavola rotonda rappresentante il Presepio opera del Sodoma – ora all'Accademia/ Un quadro in tela rappresentante il Padre Eterno opera del Vanni

Appendice C

ASS, Fondo Istituto statale d'arte "Duccio di Buoninsegna" – Affari generali, 1, affare 91, 1823

Inventario di diversi oggetti di belle arti che si trovano in un magazzino dell'Istituto di Belle Arti di Siena
Addi 28 giugno 1823 furono passate le chiavi del magazzino dei Quadri al M. Angiolo Chigi Soprintendente assieme con una copia dell'Inventario

Oggetti di Belle Arti classati, e denotati come appresso

I. Classe A

Pezzo di frammento da altare, due mezze figure, l'Arcangelo, e S. Antonio Abate, e nelle guglie due angeli, bellissimo
1. Idem – tre guglie, una col Redentore, l'altre due con un Angelo, bellissimi pezzi e conservati, fuorché l'Arcangelo, non alieni dal carattere di Simone da Siena/ 2. Madonna con Gesù Bambino dell'istesso tempo. Mediocre e sciupata/ 3. Altra Madonna, ben sciupata, e di accessori di gusto più antico/ 4. Altra Madonna incoronata con vari angeli attorno, assai ritocca. Ha il carattere del Barna/ S. Pietro e S. Giovanni Evangelista figure intere con S. Paolo e S. Stefano mezze figure nelle guglie, quadro conservato d'un'epoca molto avanzata del secolo XIV – Osservanza/ 5. Altro pezzo simile con S. Giovanni Battista e S. Francesco, e incima nelle guglie S. Giacomo, S. Caterina da Siena, vi è sotto l'anno 1413. vi si mantiene del secolo XVI quanto allo stile – Osservanza/ Un pezzo di gradino esprimente S. Domenico che riceve la regola dal Papa. Bel compimento sufficientemente conservato/ 6. Quattro altri pezzi, che corrispondono in grandezza, e maniera ma sciupati/ 7. Due altri pezzi di gradino dell'istessa grandezza, che uno partecipa sopra tutto certe donne, che dormono in un letto di carattere di Ambrogio di Lorenzo. E l'altro S. Martino/ 8. Altare antico a guglie quadrato in una cornice moderna, la parte antica rappresenta la Madonna con Gesù Bambino, S. Giovanni Battista ed un Santo Vescovo ai fianchi; S. Paolo il crocefisso e S. Pietro nelle guglie. Avrebbero forse del Berna la Madonna e il Bambino/ 9. Tavola d'altare rappresentante la Madonna in trono, e dai fianchi quattro Santi, cioè S. Girolamo, S. Giovanni Evangelista, S. Stefano ed una Santa; due angeli ai piedi della Madonna. All'apparenza è del 300, e vi è una cartella attaccata col nome di Pietro Laurati. Quello per altro che fa nascere sospetto all'antichità di questa tavola è il nome di Gesù che si trova nelle quattro guglie laterali, se non è aggiunta posteriore, siccome certi ornati 400ti in cima della Tavola/ 10. Tavola grande con un vano ed uno sportello in mezzo sopra di detto sportello è dipinto la Madonna con Gesù Bambino, non molto bella ma rammenta i caratteri di Ambrogio di Lorenzo, o di questo sembrano addirittura le due sante dai lati, paragonandoli con le virtù della Sala del Concistoro. In altri spartimenti sono S. Giovanni Battista, e S. Giovanni Evangelista. Di sotto vi è a guisa di gradino la Deposizione di Gesù Cristo, quadro di eccellente e ricca composizione, che nelle parti non ritoccate o scrostate non lascia verun dubbio, che questa tavola sia uno dei più belli avanzi dell'opere di Ambrogio di Lorenzo. S. Antonio Abate e S. Ambrogio nei lati/ 11. S. Caterina delle Ruote figura intera, due angeli negli angoli, conservata di stile antico/ S. Agnese figura intera con angeli negli angoli/ 12. S. Gregorio Papa figura intera/ 13. Gradino con cinque storie, sei profeti ripartiti in certi rosoni e quadri/ 14. Quadratto colla Madonna con Bambino, assisa in una sedia con sotto i piedi un tappeto, adorata da quattro santi vescovi, e circondata da gloria di angeli, del tempo di Lorenzetti

I. Classe B

1. Arcangelo, busto/ 2. Redentore, mezza figura, sciupato/ 3. S. Pietro Martire, busto di sufficiente espressione, danneggiato/ 4. Madonna incoronata colla guglia alla Gotica, ridipinta/ 5. S. Maria Maddalena in una guglia, di maniera piuttosto antica/ 6. Madonna con S. Francesco, S. Margherita da Cortona, e due angeli, conservata sufficientemente e toccata con finezza. Secolo XIV avanzato/ 7. Due altarini compagni col crocefisso con le figure consuete. Secolo XIV avanzato, danneggiate/ 8. S. Tommaso, S. Giacomo mezze figure. Un Profeta di sopra all'angolo. Frammento danneggiato. Quadro di non molto pregio/ S. Tommaso e S. Paolo mezze figure e un Profeta nell'angolo corrispondente al suddetto/ 9. Due cavalcanti in un libro di Biccherna forse più recenti, che la nostra epoca, altrimenti sciupati/ 10. Altarino colla Madonna, S. Caterina e S. Antonio Abate/ 11. Tre Santi in tre pezzi, di maniera antica tutti sciupati/ 12. Altro pezzo rappresentante S. Caterina che pare della stessa mano, e più conservato/ 13. Altarino, di stile antico, colla Madonna in trono, vari angeli e santi attorno. Nella guglia un crocefisso, che ha patito/ 14. Due Santi, che uno rappresenta S. Pietro, e l'altro S. Paolo. Frammenti di altare Gotico, trapassante forse il secolo XIV/ 15. Due pezzi di gradino, molto sciupati, rappresentanti S. Antonio Abate fra i demoni, e S. Domenico orante, che rammentano Ambrogio di Lorenzo/ 16. Guglia del Redentore di stile antico/ 17. S. Ansano mezza figura di stile antico/ 18. Frammento di gradino con S. Giovanni Evangelista, mezza figura bello ma cadente/ 19. S. Arcangelo, S. Caterina delle ruote, frammento eseguito con cattivo disegno, però con molta delicatezza di pennello/ 20. Quattro guglie riunite rappresentanti vari santi, fra i quali S. Caterina delle ruote; bello ma spellato/ 21. Frammento di gradino, rappresentante la Flagellazione, fatto con finezza di pennello/ 22. S. Lorenzo, pezzo di pilastro, forse un poco più recente/ 23. Un Santo Vescovo al quale hanno data la cornice più recente/ 24. Frammento antico rappresentante S. Domenico. Bello ma sciupato/ 25. Frammento di un gradino, rappresentante un Santo arrestato dai soldati

II. Classe A

1. Madonna in trono con Bambino in collo, due cherubini ai lati, nella guglia la visione di S. Francesco. Il Manto della Madonna tutto rifatto, forse di Pietro padre di Sano/ 2. S. Bernardino, mezza figura in campo d'oro – Osservanza – Sano di Pietro/ 3. Deposizione di Gesù Cristo, coll'Iscrizione Opus Sani Petri an. 1481 – Cappuccine/ 4. Altarino rotondo colla Madonna, Bambino due Santi e due testine d'angelo in campo d'oro, ben conservato – Matteo da Siena/ 5. Dieci divisi pezzi che sembrano formare una sola tavola alla Gotica, a giudicare dalle fisionomie e panneggiamenti di Taddeo di Bartolo (A)¹/ 2 detto 5. Altro pezzo rappresentante S. Ansano, S. Maria Maddalena a due gigli – Taddeo di Bartolo/ 6. Un S. Domenico figura intera campo d'oro di – Giovanni di Paolo/ 7. Figura di una Santa in piedi, avente nel fondo i simboli di tutti i mestieri, pittura mediocre/ 8. Due Santi religiosi certosini, figure al naturale, in fondo oro assai brutte di – Lorenzo di Pietro/ 9. Una Tavola con l'Incoronazione di Maria Vergine con molti angeli attorno, fondo d'oro e ai piedi due angeli che suonano di – Giovanni di Paolo/ 10. Una gran tavola d'altare, che dai lati vi sono quattro santi, ed in cima la SS.ma Annunziata, e pure nei laterali sei piccoli Santi di Sano di Pietro; ed in mezzo la Madonna in trono con il Bambino, e Dio padre di sopra dipinto di diversa mano; forse dipinte dal Padre di Sano/ 11. Altra tavola grande, Madonna con Gesù Bambino, S. Girolamo e S. Ambrogio, con due tondini al di sopra rappresentanti l'Annunziata, e nelle guglie S. Pietro, e S. Paolo, ed in mezzo il Redentore coll'anno 1456 – Pietro di Giovanni/ 12. Due, una S. Maria Maddalena, e S. Galgano, figure al naturale brutte ma conservate di – Giovanni di Paolo/ 13. Una tavola con Madonna, Gesù Bambino e scherzi d'angeli, e quattro santi dai fianchi assai brutta, ma non aliena dalla maniera di Giovanni di Paolo/ 14. Tavola d'altare colla Madonna, con Gesù Bambino in mezzo, S. Girolamo, e S. Bernardino dai lati, in cima due tondi coll'Annunziata in campo d'oro di – Sano di Pietro/ 15. Un gradino appartenente alla sopradetta tavola con Ecce Homo, la Madonna, S. Giovanni, S. Bernardino, S. Antonio, S. Paolo, e un santo vescovo di – Sano di Pietro/ 16. Altro gradino di figure più piccole con Ecce Homo, la Madonna e S. Giovanni, e otto Santi ne' campi d'oro dei lati di – Sano di Pietro/ 17. Quadretto di biccherna rappresentante un Imperatore coi suoi Ministri, fatto allegorico – 1474/ 18. Altro quadretto di biccherna rappresentante il Sacrificio di Isacco – 1484/ 19. 1° 2° Due tempere in tela, uno rappresentante la Crocifissione e il 2° la Madonna circondata dai Santi, e angeli, con due quadretti abbasso che uno rappresentante la Pietà, e l'altro una comunione di S. Maria Maddalena. Si avvicinano molto alla maniera di Taddeo di Bartolo/ 20. 1° e 2° Quadretti a guglia, uno rappresentante Cristo in croce colla Madonna, e S. Giovanni, e l'altro rappresentante Cristo in croce, S. Maria Maddalena e S. Giovanni della maniera simile al n. 19 che sopra – Osservanza/ 21. 1° e 2° Due quadri in tavola con fondo dorato, rappresentante il primo Gesù Crocifisso, la Madonna svenuta colle Marie, S. Giovanni e popolo con diversi angeli nel fondo dorato, segnati semplicemente a sgraffito, rappresentante l'altro la Fuga in Egitto parimente in tavola, e della stessa grandezza del primo. Sembrano del 1400/ 22. 1.2.3. Tre quadretti in tavola, che uno rappresenta il Ritrovamento della Croce, l'altro una conversione di un eretico, e il terzo la prova della vera croce ritrovata di – Matteo/ 23. Veri frammenti e quadri di Sano di Pietro, fra i quali alcuni deboli, che saranno forse della sua scuola descritti dai NN. 1 al 35 inclus./ 24. Quadretto di biccherna rappresentante pagamenti fatti alla Biccherna, con due geni in aria con due iscrizioni, hoc cives, hoc esteros di stile masaccesco – 1467/ 8/ 25. Altro quadretto di biccherna rappresentante miracolo in Duomo con sua iscrizione in fondo – 1483/ 26. Altro quadretto di biccherna rappresentante la presentazione della Madonna con S. Girolamo ed altri Santi di – 1484 – Matteo di Giovanni/ 27. Altro quadretto di biccherna rappresentante la Madonna che appare a cinque individui di – 1488 – Matteo di Giovanni/ 28. Altro rappresentante una Gloria d'angeli, scritto al tempo dei terremoti – 1466/ 29. Altro rappresentante il Padre Eterno – 1471 - Sano di Pietro/ 30. Quadro in tavola rappresentante la Predicazione di S. Bernardino, e morte del medesimo/ 31. Quadretto in tavola ad arco tondo colla Vergine Annunziata imitazione di Filippino/ 32. Quadro rappresentante S. Girolamo nel deserto (senese) imitazione del Perugino/ 33. Quadro rappresentante la Madonna col Bambino in collo, S. Caterina, ed altri Santi, della maniera di Neroccio/ 34. Quadro rappresentante la Madonna col Bambino in collo, S. Bastiano, S. Caterina di maniera di Matteo di Giovanni/ 35. Un reliquiario rappresentante la morte e l'Assunzione di Maria ed altri Santi di – Sano di Pietro/ 36. Altro reliquiario colla SS.ma Trinità di stile alquanto più antico del sopradetto/ 37. Quadro sopra rotondo rappresentante la Sacra Famiglia della maniera di Neroccio/ 38. Quadro sopra rotondo con fondo dorato, rappresentante la Madonna con Gesù Bambino, con S. Bernardino e S. Girolamo di – Neroccio/ 39. Piccolo quadretto in tavola rappresentante la Nascita di Gesù Bambino, con un fondo d'architettura dello stile di Masaccio/ 40. Un quadretto in tavola rappresentante un Prete che dice messa in un campo/ 41. Una predella rappresentante la Pietà e due fatti di S. Anna e altro Santo di – Pietro di Giovanni/ 42. Un quadretto in tavola a guisa di sportello, rappresentante la caduta di Gesù Cristo, forse di Taddeo di Bartolo/ 43. Un quadro rappresentante la Sacra Famiglia in mezze figure, ha molto rapporto alla maniera di Filippino/ 44. Altro quadro sopra rotondo rappresentante la Madonna e il Bambino Gesù di – Matteo/ 45. Quadretto in campo d'oro rappresentante la Madonna con quattro Santi/ 46. Un quadretto semirotondo rappresentante un S. Francesco che riceve le stimmate di – Giovanni di Paolo/ 2 detto 46. Altro compagno rappresentante S. Maria Maddalena penitente del – Giovanni di Paolo/ 47. Un quadretto rappresentante un fatto storico, stile di Masaccio/ 48. Un piccolo quadretto bislunghi rappresentante S. Domenico

¹ (A) Si crede sia stato il quadro della cappella di palazzo ed i suddetti sono dei santi figura intiera in sei diversi pezzi bislunghi, laterali dell'altare; indi un pezzo con due mezze figure rappresentanti S. Iacopo e S. Caterina delle ruote, altri tre pezzi minori, che un Dio Padre, ed altre due mezze figure.

II. Classe B

1. Quadro a guglia dove è dipinto S. Gregorio Magno di - Giovanni di Paolo/ 2. Quadretto a guglia dove è dipinto S. Luca di - Giovanni di Paolo/ 3. Quadretto a guglia con un Profeta, sembra di Taddeo di Bartolo, mediocre per la conservazione/ 2 detto 3. Altro simile/ 4. N. nove pezzi di pilastro da altare con altri e tanti descritti dal n.1 al 9 inclus./ 5. N. Due quadretti a guglia, uno rappresentante S. Matteo e l'altro la Madonna incoronata descritti sotto N. 1 e 2/ 6. Un quadretto in tavola rappresentante Eva cacciata dal Paradiso Terrestre/ 7. Un quadro rappresentante la Madonna col Bambino con fondo di paese/ 8. Un quadro a piramide rappresentante un S. Girolamo di - Giovanni di Paolo/ 9. Altro simile rappresentante S. Giovanni Evangelista di - Giovanni di Paolo/ 10. Un quadro rappresentante la Madonna ed il Bambino in collo con due Santi alle spalle in fondo d'oro

III. Classe A – 500

1. Quadro in tela dipinto a tempra rappresentante Cristo in croce colle Marie ai piedi nelle vicinanze di Gerusalemme dello stile del Pacchierotto giovane e molto simile ai lavori del Sodoma nel refettorio di S. Anna/ 2. Una tavola in campo d'oro bislunga rappresentante S. Domenico, S. Pietro Martire, S. Bastiano e S. Antonio Abate/ 3. Quadretto in tavola rappresentante la Madonna col Bambino Gesù e due angeli, dello stile del Pacchierotto/ 4. Un reliquiario rappresentante S. Orsola ed altre Vergini imitazione del Sodoma - Osservanza/ 5. Un pezzo di gradino rappresentante fatti di S. Caterina forse del Fungai/ 6. Un reliquiario, anzi un quadretto rappresentante un Ecce Homo creduto del Fungai/ 7. Un reliquiario rappresentante il Padre Eterno in alto, più antico dell'Epifania espressa nel medesimo reliquiario - Osservanza/ 8. Una stampa in legno, rappresentante il pavimento del Duomo di - 500ti - Mecarino/ 9. Un cartone con stampe in legno rappresentante Cristo deposto di - Casolani/ 10. Un quadretto in tela rappresentante un'immagine di Maria SS.ma, colossale, col Bambino in collo in fondo dorato/ 11. Un quadretto in tavola rappresentante la Madonna col Bambino, S. Antonio, e S. Maria Maddalena, Imitazione di Pietro Perugino/ 12. Un quadretto in tavola rappresentante la Madonna con due Santi imitazione come sopra

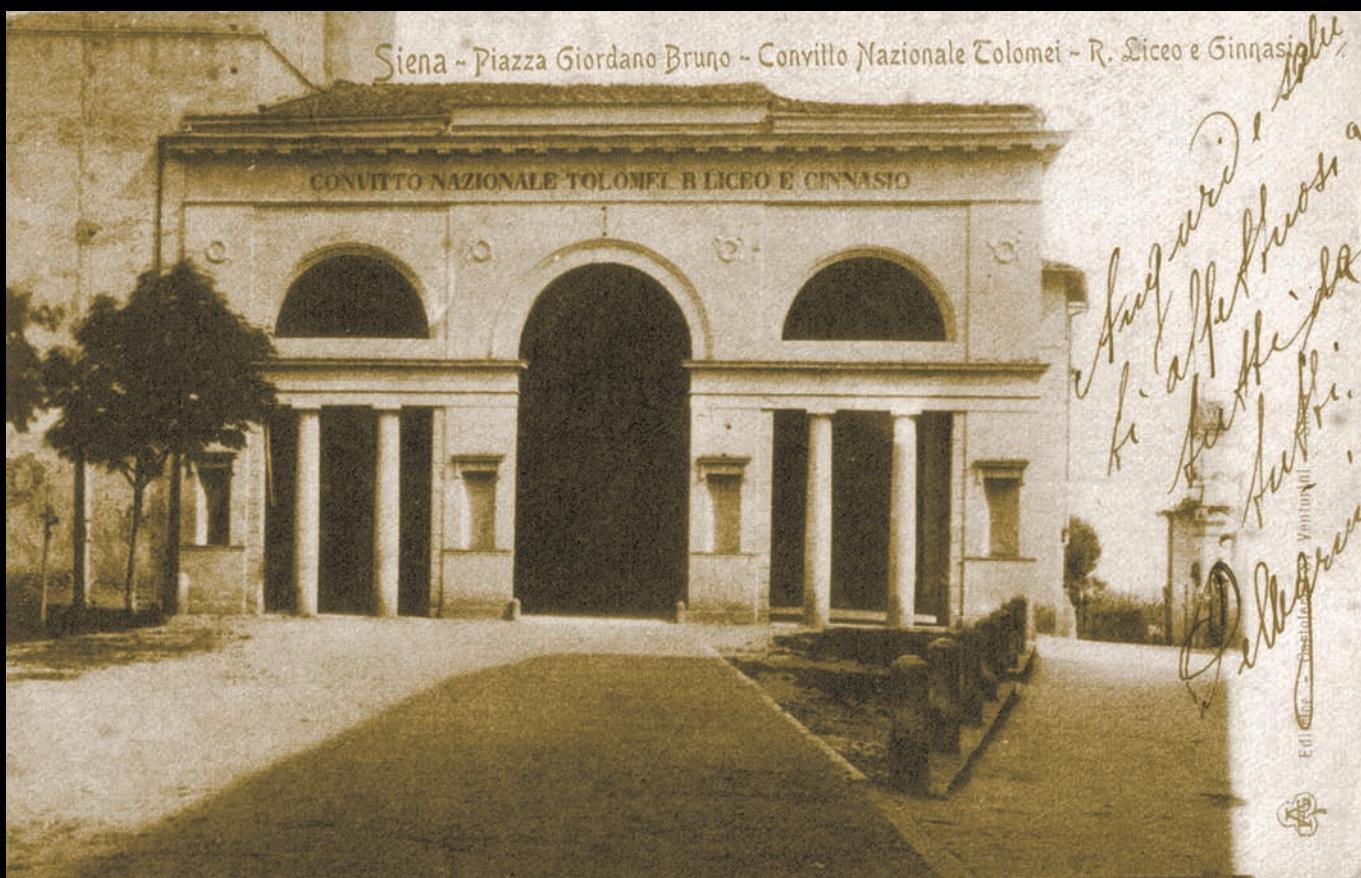
III. Classe B Mediocri

1. Un quadretto in tavola rappresentante la Madonna con Gesù Bambino, S. Bernardino, altro Santo - Cappuccine/ 2. Uno scudo in tavola, rappresentante un cavaliere che posa in grembo ad una donna che lo incorona/ 3. Quattro tavole dipinte a tempra da due facce di imitazione del Pacchierotto descritti dal N. 1 al 4 inclus./ 4. Una tavola bislunga rappresentante una Venere giacente con Amore/ 5. Una tavola rappresentante Susanna nel bagno di scuola veneziana

IV. Classe Scuole Moderne

1. Un quadro in tela rappresentante S. Bastiano. Copia/ 2. Un pezzo di gradino rappresentante la Pietà. Moderno/ 3. Altro simile rappresentante Cristo nell'orto/ 4. Un quadretto a triangolo rappresentante un Papa che benedice diversi/ 5. Un pezzo di gradino rappresentante diversi fatti di Nostro Signore Gesù Cristo/ 6. Un quadretto in tela inchiodato sulla tavola rappresentante il ritratto di Francesco Vanni. Così scritto/ 7. Un quadro in tavola rappresentante S. Maria Maddalena della maniera di Ventura

Le sopradescritte classi, e numeri combinano con i cartelli apposti nel dorso di ciascun oggetto./ Quegli oggetti poi, che esistono in detto Magazzino, e ai quali non è stato apposto alcun cartello denominante classe, o numero, sono stati reputati scarti./ Si avverte poi che il sig. Direttore ha creduto bene di continuare il presente inventario nella maniera e stile tenuto fino dal suo principio dal sig. Barone Roumour



Le logge del Collegio Tolomei
quando il Regio Liceo e Ginnasio era ancora intitolato a Francesco Guicciardini.

L'intitolazione a Enea Silvio Piccolomini del Liceo Classico di Siena (1932)

Una storia controversa ricostruita attraverso gli archivi cittadini

di GIACOMO ZANIBELLI

Studi pionieristici hanno posto l'attenzione verso l'evoluzione della scuola in Italia ed in particolare sul ricco patrimonio documentario raccolto negli archivi scolastici. Ricerche come quelle di Angelo Semeraro, Gaetano Bonetta, Simonetta Soldani, Giuseppe Talamo e Marino Raicich hanno offerto nuove prospettive di studio in questo settore storiografico¹.

Prima di questi lavori l'approccio a tale tematica aveva avuto dei risvolti prevalentemente memorialistici e privi di un vero e proprio metodo scientifico. Accanto al filone celebrativo si utilizzava la storia della scuola come indicatore di altri fattori sintomatici dell'indagine speculativa contemporanea.

Fu Lawrence Stone che, per primo, pose sotto l'alveo della storia sociale l'istruzione, evidenziando alcuni punti fondamentali per individuare l'influenza dell'educazione nella struttura di una società: stratificazione sociale, opportunità e mercato del lavoro,

religione, teorie del controllo sociale, demografia e famiglia, organizzazione economica e risorse, teorie politiche e istituzioni. Gli studi di Stone portarono alla luce l'insufficienza di una scelta di storia dell'istruzione in un'ottica puramente politica, istituzionale o del mondo della pedagogia.

Da questo si è sviluppata la necessità di una ricostruzione più profonda, che volga lo sguardo all'indietro, fino all'Ancien Régime per comprendere la storicità dell'evoluzione della scuola in Italia².

Cercare di ricostruire questo processo educativo avviatosi successivamente al processo unitario è alquanto complicato e non lineare, il ricercatore che decide di avventurarsi in questi nuovi sentieri, ancora da esplorare, si troverà dinnanzi ad un cammino sinuoso ricco di insidie che potrebbero portare anche a ricostruzioni di carattere semplicistico.

In quest'ottica la storiografia assume un ruolo trainante in quel percorso di perfezio-

¹ In proposito si v. G. BONETTA-G. FIORAVANTI (a cura di), *L'Istruzione Classica (1860-1910)*, Archivio Centrale dello Stato-MIBAC, Roma, 1995 (Fonti per la storia della scuola III); M. RAICICH, *Scuola cultura e politica da De Sanctis a Gentile*, Nistri-Lischi, Pisa, 1981; A. SEMERARO, *Il sistema scolastico italiano. Profilo storico*, Carocci, Roma, 1999; G. TURI, S. SOLDANI, *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, il Mulino, Bologna, 1993; G. TALAMO, *Scuola*, in *La cultura italiana del Novecento*, C. Staiano (a cura di), Laterza, Bari 1996.

² In proposito si v. G. RICUPERATI, *Scuola*, in *Storia d'Italia*, La Nuova Italia, Firenze, 1978. Per un primo approccio allo studio della storia della scuola in Italia si v. D. BERTONI JOVINE, *Storia dell'educazione popolare*

in Italia, Laterza, Bari, 1965; *Storia della scuola e storia dall'Italia unita ad oggi*, De Donato, Bari, 1982; G. CIVES (a cura di), *La scuola italiana dall'Unità ai giorni nostri*, La Nuova Italia, Firenze, 1990; P.G. ZUNINO, S. Musso, *Scuola e Istruzione*, in M. Firpo, N. Tranfaglia, P.G. Zunino (a cura di), *Guida all'Italia contemporanea 1861-1997*, Garzanti, Milano, 1998; E. DE FORT, *Storie della scuola sviluppi e tendenze della storiografia*, in M.T. Sega (a cura di), *La scuola fa storia gli archivi scolastici per la ricerca didattica*, Ediclo, Portogruaro, 2002; A. SCOTTO DI LUZIO, *La scuola degli italiani*, Il Mulino Bologna 2007; La voce *Scuola*, in *Treccani Storia*, Istituto dell'Encyclopédia Italiana, 3, Roma, 2011, pp. 396-400.

ne ideale a cui ogni soggetto dovrebbe volgersi nel corso della sua esistenza, gli studi storici divengono elemento imprescindibile per migliorare sensibilmente la praticità del quotidiano al fine di offrire agli addetti ai lavori nuovi spunti per un'offerta formativa progredente nel tempo.

Il termine «scuola» non è facilmente definibile e, soprattutto, ascrivibile a categorie predefinite; il susseguirsi della temporalità storica ha fatto sì che nel corso degli anni potesse essere ricondotto ad articolazioni, finalità e compiti sociali ben distinti. Da questo, preme sottolineare che dobbiamo andare oltre il mero significato di *locus* in cui degli scolari apprendono la lezione del *magister*, cercare quali sono gli indicatori che fanno della scuola parte integrante dello stato³. Lo studioso dovrà soffermarsi ad analizzare soprattutto come la scuola influisce nell'individuazione della classe dirigente di un popolo e quale direzione decide di intraprendere per la sua selezione e la sua formazione; a tal proposito divengono di

primario interesse studi sui docenti e sui programmi scolastici che si sono susseguiti nel corso del tempo⁴.

In Italia questo ruolo trainante e soprattutto predominante è stato ricoperto dal liceo classico, lo stato post unitario fece proprie le disposizioni contenute nella legge Casati del 1859⁵ sull'ordinamento scolastico della stato sabaudo.

Il ministro piemontese edificò una scuola incentrata prevalentemente sulla predominanza dell'istruzione classica rispetto alle altre scuole, nella scuola classica si sarebbe dovuta forgiare la nuova classe dirigente che avrebbe guidato il paese negli anni futuri. Come si evince dagli studi di Sabino Casse- se e di Guido Melis sulla storia dell'ammini- strazione in Italia⁶ possiamo notare che que- sto modello formativo formò l'*establishment* fino al periodo fascista.

Nonostante siano stati editi diversi contri- buti sulle singole realtà territoriali, a tutt'oggi manca un vero e proprio studio storiografico che analizzi l'evoluzione del liceo classico

³ In proposito si v. G. GENOVESI, *Storia della scuola in Italia dal Settecento a oggi*, Laterza, Bari, 2010. L'autore individua dieci punti nodali che possono indicare la reale incidenza della scuola all'interno di uno stato. 1) *Autonomia* e quindi *Laicità*, coloro che opera- no in questo settore devono garantire autonomia di giudizio e di azione nel rispetto della comunità; 2) *Gratuità*, un sistema che permetta a tutti di potervi accedere; 3) *Universalismo*, La scuola non deve formare specialisti ma divenire il polo educativo che permette all'individuo di scegliere i successivi *step* formativi; 4) l'*Intenzionalità*, attraverso la quale vengono stimolate le giovani mente a confrontarsi con ciò che accade intorno a loro; 5) la *Primarietà*, che attraverso il codice alfabetico permette l'astrazione simbolica; 6) la *Tensione Cognitiva*, in cui l'individuo riesce a riportare nella realtà le nozioni apprese; 7) la *Sperimentazione*, per vedere come i saperi sono recepiti dalle giovani menti; 8) il *Ruolo del Docente*, l'insegnante è colui che si adopera per permettere all'allievo di poter appren- dere le nozioni basilari della materia; 9) la *Capillarità*, il meccanismo attraverso il quale la scuola si organizza sul territorio; 10) la *Pubblicità*, un sistema scolastico che sia basato sul puntuale intervento dello stato.

⁴ Per una prima analisi sul tema si v. A. SANTONI RUGIU, *il professore nella scuola italiana*, La Nuova Italia, Firenze, 1959; B. Vertecci, *La scuola italiana da Casati a Berlinguer*, Franco Angeli, Milano, 2006.

⁵ Sulla figura di Gabrio Casati e sul Regio Decreto legislativo n°3725 del 13 novembre 1859 si v. Per uno studio dettagliato sulla legge Casati e sulla figura di

Gabrio Casati si v. D. BERTONI JOVINE, *La legge Casati*, in *Problemi dell'Unità d'Italia*, atti del II convegno di studi gramsciani, Editori riuniti, Roma, 1962, pp. 441-447; G. MARTINEZ, *Le linee evolutive del sistema di governo della scuola*, Isedi, Milano, 1978; R. UGOLINI, *Per una storia dell'amministrazione centrale. Il Ministero della Pubblica Istruzione. 1859-1880*, Edizioni dell'Ate- neo, Roma, 1979; G. FERRARI, *Stato ed enti locali nella politica scolastica: l'istituzione delle scuole da Casati alla vigilia della riforma Gentile*, CEDAM, Padova, 1979; R. BERARDI, *Scuola e politica nel Risorgimento. L'istruzione del popolo dalle riforme carloalbertine alla legge Casati*, Pa- ravia, Torino, 1982; G. CIAMPI, *Il governo della scuola nello stato post unitario. Il Consiglio superiore della Pubblica Istruzione dalle origini all'ultimo governo Depretis*, Comunità, Milano, 1983; F. BOIARDI, *La riforma della scuola di Gabrio Casati*, in *Il Parlamento Italiano*, I, Nuova CEI, Milano, 1988; *Il Consiglio superiore della Pubblica Istruzione 1847-1928*, Ministero per i beni e le attività culturali, Roma, 1994; L. AMBROSONI, *Casati Gabrio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 21, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma, 1978, pp. 244-249; L. BELLATALLA (a cura di), *Maestri, didattica e dirigenza nell'Italia dell'Ottocento*, Tempoproject, Ferrara, 2000; M.C. MORANDINI, *Da Boncompagni a Casati: la costruzione del sistema scolastico nazionale*, La Scuola, Brescia, 2001; A.M. ORECCHIA, *Gabrio Casati patrizio milanese patriota italiano*, Guerini, Milano, 2007.

⁶ Si v. G. MELIS, *Storia dell'Amministrazione Italiana: 1861-1893*, Il Mulino, Bologna, 1996; S. CASSESE, *Lo stato fascista*, Il Mulino, Bologna, 2010.



Il grande scalone progettato nel 1808 da Francesco Paccagnini: monumentale divisorio, dopo il 1865, tra le aule del Liceo Ginnasio e il piano occupato dal Collegio Tolomei.

nel processo di formazione di una *National Identity*⁷. Un capitolo di storia ancora da scrivere che potrebbe portare a nuovi spunti di

riflessione sulla genesi della classe dirigente nel nostro paese, soffermarsi sulle normative e sui programmi del ginnasio e del liceo di-

⁷ Sul liceo classico in Italia si v. V. TELMON, *La filosofia nei licei italiani*, La Nuova Italia, Firenze, 1970; D. RAGAZZINI, *Per una storia del liceo*, in *La scuola Secondaria in Italia (1859-1977)*, Vallecchi, Firenze, 1978; E. SCHETTINI PIAZZA, *Giuseppe Chiarini saggio bio-bibliografico su un letterato dell'Ottocento*, Olschki, Firenze, 1984; E. BOSNA,

viene una tappa fondamentale in questo processo di ricerca. Preme precisare che le recenti pubblicazioni in occasioni delle celebrazioni di ricorrenze di alcuni istituti hanno riportato l'attenzione verso questo particolare settore della storiografia⁸.

Ponendosi in linea con questo nuovo filone di studi anche il Liceo Classico E.S. di Siena, in occasione dei festeggiamenti per i 150 anni dalla sua fondazione, ha deciso di ricostruire la propria storia attraverso le carte contenute all'interno dell'Istituto, una narrazione che si distacca completamente dalla memorialistica e si pone in chiave comparata all'interno di un'analisi nazionale e cittadina del processo formativo della classe dirigente⁹.

L'idea di ricostruire la storia del prestigioso istituto scolastico cittadino ha aperto improvvisamente nuovi sentieri storiografici fino ad oggi sconosciuti.

Il 30 giugno del 1852 il Granduca di Toscana Leopoldo II promulgò un decreto per cercare di riordinare il sistema scolastico toscano. Il provvedimento prevedeva che, in poco tempo, fossero aperti ginnasi (di competenza comunale) e licei (di competenza statale). A

G. GENOVESI (a cura di), *L'istruzione secondaria in Italia da Casati ai giorni nostri*, Cacucci, Bari, 1988; V. SCALERA, *L'insegnamento della filosofia dall'Unità alla riforma Gentile*, La Nuova Italia, Firenze, 1990; V. SCALERA, *L'insegnamento della filosofia dalla riforma Gentile agli anni '80*, La Nuova Italia, Firenze, 1990; L. CERASI, *Reagire alle contrarie tendenze. Atene e Roma dibattito degli studi classici ai primi del secolo*, in "Quaderni di Storia", XXIV, 1998, pp. 123-173; A. SCOTTO DI LUZIO, *Il Liceo Classico*, Il Mulino, Bologna, 1999; P. MORELLI, *Una cultura classica per la formazione delle élites: l'insegnamento del latino nei ginnasi licei postunitari attraverso l'inchiesta Scialoja sull'istruzione secondaria superiore (1872-1875)*, EUM, Macerata, 2000.

⁸ Negli ultimi anni in Italia sono stati redatti numerosi inventari delle sezioni storiche degli archivi scolastici, sui licei classici v. in particolare: M.I. MENCARELLI, *Archivio del liceo ginnasio Dante*, Ministero per i beni e le attività culturali, Firenze, 2003; *Archivi delle scuole. Archivio per le scuole* cit.; C. CARRINO, *L'Archivio storico del Liceo Vittorio Emanuele II-Inventario*, Vivarium, Napoli, 2005; M. SEVERI, *L'Archivio storico del Liceo Classico statale "Jacopone da Todi" 1865-1895*, Soprintendenza Archivistica per l'Umbria, Perugia, 2006.

⁹ In proposito si v. G. ZANIBELLI (a cura di), *Il Liceo classico di Siena I. Dal Granducato allo Stato liberale*, Nuova Immagine Editrice, Siena, 2012; G. ZANIBELLI,

novembre 1862 fu inaugurato il Liceo Classico di Siena, ospitato al piano inferiore del Collegio Tolomei, in Piazza S. Agostino. Fin dal primo giorno di vita la scuola riscosse subito l'attenzione della cittadinanza, come si evince dalle cronache del tempo¹⁰.

I primi anni di attività dell'Istituto furono particolarmente tormentati a causa dei rapporti, spesso conflittuali, che la scuola ebbe con il Collegio degli Scolopi. Il primo direttore-preside, il patriota Giuseppe Vollo, andò a scontrarsi in modo insanabile con le autorità religiose e nonostante l'intervento del Prefetto finì per essere trasferito, lo sostituì il più mite Temistocle Gradi, autore di libri per bambini e molto apprezzato dalla classe dirigente senese.

Nel corso del 1865 il ministero della Pubblica Istruzione emanò una circolare nella quale disponeva che tutti i 68 licei classici dislocati lungo la penisola fossero intitolati ai maggiori scrittori e pensatori italiani; per comprendere appieno l'importanza di questa iniziativa basti pensare che fu istituita persino una festa nazionale in onore delle grandi menti del nostro paese da celebrarsi il 17 maggio di ogni anno¹¹.

Il Liceo Classico di Siena II. L'Archivio storico. Inventario analitico, Nuova Immagine - MIBAC, Siena, 2013.

¹⁰ "Stamane ore 10 ant. ha avuto luogo la solenne apertura del Regio Liceo e del Ginnasio municipale. Nella chiesa di S. Agostino è stata celebrata la messa e cantato il *veni creator* con l'intervento del Prefetto, del Gonfaloniere, della rappresentanza Municipale e Provinciale, della Magistratura dell'Università, presenti essendo il corpo insegnante del R. Liceo, il Collegio Tolomei, l'orfanotrofio, la rappresentanza della società operaia, la scolaresca ginnasiale e liceale". La sala era stata "apparecchiata con il maggior gusto ed adorna dei colori nazionali, dove sotto un ricco baldacchino trionfava il busto del Re d'Italia". Il discorso inaugurale, affidato al professore e canonico Ranieri Riccucci, era stato all'insegna del più che sentito "amor di patria". Infatti il "buon cittadino ed egregio sacerdote" (...) aveva sostenuto fra gli applausi generali, che "l'istituzione, oggi primo frutto della nuova libertà italiana", doveva essere "civile, severa, patriottica" e che la stessa costituiva un dovere per i giovani che desideravano "rendersi utili alla patria" e "compire i suoi grandi destini". *La Provincia*, anno III, n.267, 17 novembre 1862. Articoli celebrativi di questo importantissimo evento su *Il foglio della domenica per il popolo*, n.23, 23 novembre 1862.

¹¹ G. ZANIBELLI (a cura di), *Il Liceo classico di Siena I* cit.

Le autorità centrali, senza il parere di quelle locali, decisero di intitolare il Liceo di Siena al politico e scrittore Francesco Guicciardini¹². La notizia fece velocemente il giro degli ambienti politici e della ricca borghesia senese ed alimentò un forte sentimento di protesta.

Il Comune di Siena inviò al ministero una rimozione scritta per la decisione intrapresa, evidenziando come Francesco Guicciardini fosse uno storico illustre ma anche un uomo che “aveva soffocato nel sangue le libertà della patria”¹³. Soprattutto si volle portare, con forza, sul tavolo del dicastero che il Guicciardini non aveva nessun legame con Siena e che quest’ultima avesse tra i suoi figli figure di altissimo spessore. Le autorità comunali chiesero che il Liceo fosse intitolato a Sallustio Bandini o a Paolo Mascagni. In proposito si riporta l’intervento del consigliere Federico Comini all’interno della seduta del 25 aprile 1865 del Consiglio Comunale di Siena.

“Il Consigliere Sig. Federigo Comini chiesto e ottenuto la parola ha esposto che il Ministero della Pubblica Istruzione nell’assegnare con recente Ordinanza un nome ai diversi Licei del Regno ha creduto assegnare al Liceo della nostra Città il nome di FRANCESCO GUICCIARDINI.

Che il Ministero nel conferire tali Nomi ha con lodevolissimo fine voluto in tal guisa segnalare gli uomini sommi che illustrarono la Patria Loro, ed infatti al Liceo di Firenze ha dato il nome di DANTE, di GALILEO a quello di Pisa, del PETRARCA a quello di Arezzo. Che senza toglier nulla al merito del GUICCIARDINI come storico insigne, senza far conto neppure che impiegò anche il suo ingegno, e la sua influenza per soffocare nel sangue la libertà della Patria, e quindi anche quella della nostra Città, è però indubitato che in Siena non mancano uomini illustri e benemeriti delle Scienze, ed alla umanità, quali un Arcidiacono Sallustio Bandini, che non solo illustrò ma diede vita alle scienze economiche, ed un Paolo Mascagni nome

reso europeo per la scoperta dei vasi linfatici, e per la sua opera grandiosa che portò tanta luce alle scienze mediche.

Domandava però che il consiglio volgesse rispettosa istanza al Ministero della Pubblica Istruzione, pregandolo a voler sostituire al nome del Guicciardini dato al Liceo di questa Città o quello dell’Arcidiacono Sallustio Bandini, o l’altro di Paolo Mascagni”¹⁴.

L’idea di intitolare l’Istituto a Enea Silvio Piccolomini non era venuta a nessuno dei politici locali, si dovette aspettare l’anno scolastico 1868-1869 per iniziare ad avvicinare la figura del grande pontefice alla scuola senese. In quell’anno il Liceo festeggiò il Papa pientino con un vero e proprio simposio letterario che vide impegnati docenti e studenti; le cronache del tempo ci narrano che il Prof. Mariano Bargellini, docente di letteratura italiana, tenne un bellissimo discorso inaugurale nel quale enfatizzò il prestigio letterario dell’Umanista evidenziando come fosse forte il legame tra quest’ultimo ed i valori che la scuola voleva trasmettere alle giovani generazioni¹⁵.

All’interno dell’agone letterario si distinsero gli scolari Giuseppe Mossotti, Cesare Merci, Pietro Rossi e Antonio Regoli; i vincitori furono insigniti con pubblicazioni offerte dalla municipalità senese.

Nonostante le vive proteste innalzate dalla cittadinanza il Regio Liceo di Siena continuò ad essere intitolato a Francesco Guicciardini fino al 1932, anno in cui il ministero cambiò l’intitolazione a favore di Enea Silvio Piccolomini. Anche in quest’occasione l’idea di dedicare il prestigioso istituto scolastico cittadino a Pio II nacque e si sviluppò all’interno delle mura della scuola, come si evince da una lettera del 22 febbraio 1932 inviata dal Preside al Podestà di Siena affinché si facesse portavoce del desiderio del Liceo con le autorità ministeriali.

¹² Per i riferimenti normativi si v. *Leggi e Decreti del Regno*, vol. XI, n. 22269, anno 1865.

¹³ La documentazione in oggetto è contenuta in ACSi, *Postunitario*, XA, cat. XIII,b. 14.

¹⁴ Estratto del protocollo degli atti del Consiglio Generale del Comune di Siena. Seduta del 25 aprile 1865. Oggetto, Nuova denominazione del Liceo di Siena. Il documento è riportato in G. ZANIBELLI,

Inventario del fondo “Liceo Ginnasio” nell’Archivio Storico Comunale di Siena, in “Accademia dei Rozzi”, anno XIX n.37, 2012, p. 99.

¹⁵ Si v. *R. Liceo di Siena, Festa letteraria liceale del 17 marzo 1869 a commemorazione dell’illustre cittadino senese Enea Silvio Piccolomini, Siena, 1859*. BC. SI, Misc. Sen., A 16, n 24.



L. Ducci, *Ritratto di Francesco Guicciardini*, da Iconoteca Italiana, Firenze, Cecchi, 1852.

“Senza alcuna intenzione di mancare di riguardo alla fama del grande storico fiorentino Francesco Guicciardini, ho sempre pensato che mancando speciali ragioni, da me almeno ignorate, che leghino a Siena il ricordo dell’illustre fiorentino, sarebbe stato più opportuno, meglio doveroso, che il principale e più antico Istituto medio di Siena, classico per di più, avesse la sua denominazione di un grande senese Enea Silvio Piccolomini il quale prescindendo dall’opera sua di Pontefice, che non è certo meno insigne di essere ricordati, fu un esponente fulgidissimo dell’umanesimo, e gloria di Siena. Pertanto a seguito di quanto Le esposi verbalmente, prego V. S. Illma di presentare ed approvare presso il Ministero dell’Educazione Nazionale, la proposta, nella quale siamo concordi, di dare al nostro Liceo il nome del Grande Senese”¹⁶.

Le richieste dei docenti furono accolte e con il Regio Decreto del 7 luglio 1932 del ministero dell’Educazione Nazionale la scuola fu ufficialmente intitolata a Enea Silvio Piccolomini.

Preme sottolineare che da un’attenta riflessione sulle carte emerge come la volontà ed il desiderio di intitolare l’istituto scolastico senese al Piccolomini fu una volontà esclusiva degli organi di governo della scuola e non delle autorità cittadine, che nel corso del tempo erano sempre state caute nella valorizzazione del grande umanista. A consacrazione di questo legame indissolubile nel 1965 il Liceo si fece promotore per le celebrazioni del quinto centenario dalla morte di Enea Silvio Piccolomini.



ENEASILVIOBARTOLOMEOP
POIPIOSECONDO
PERSONAGGIO E
E PER LA DOTTRINA
nato il dì 19 Ottobre MCCCCV.



PICCOLOMINI SENESE
PONTEFICE MASSIMO
PER LA DIGNITÀ
RINOMATISSIMO
morto il dì 16 Agosto MCCCCXIV.

R. Fauci dis., P. Allegrini inc., *Ritratto di Enea Silvio Piccolomini*, pontefice senese col nome di Pio II, acquaforte, in D. M. Manni, *Ritratti di uomini illustri toscani*, Lucca, 1772.

[...] Il Cardinale Fernando Cento, inviato della Santa Sede, l'Onorevole Angelo Sallizzoni, sottosegretario alla Presidenza del consiglio, in rappresentanza del Governo, delegazioni di Trieste, Trento, dell'Ospedale Maggiore di Milano, dell'Università di Basilea, di Pienza, Montalcino, Ancona.

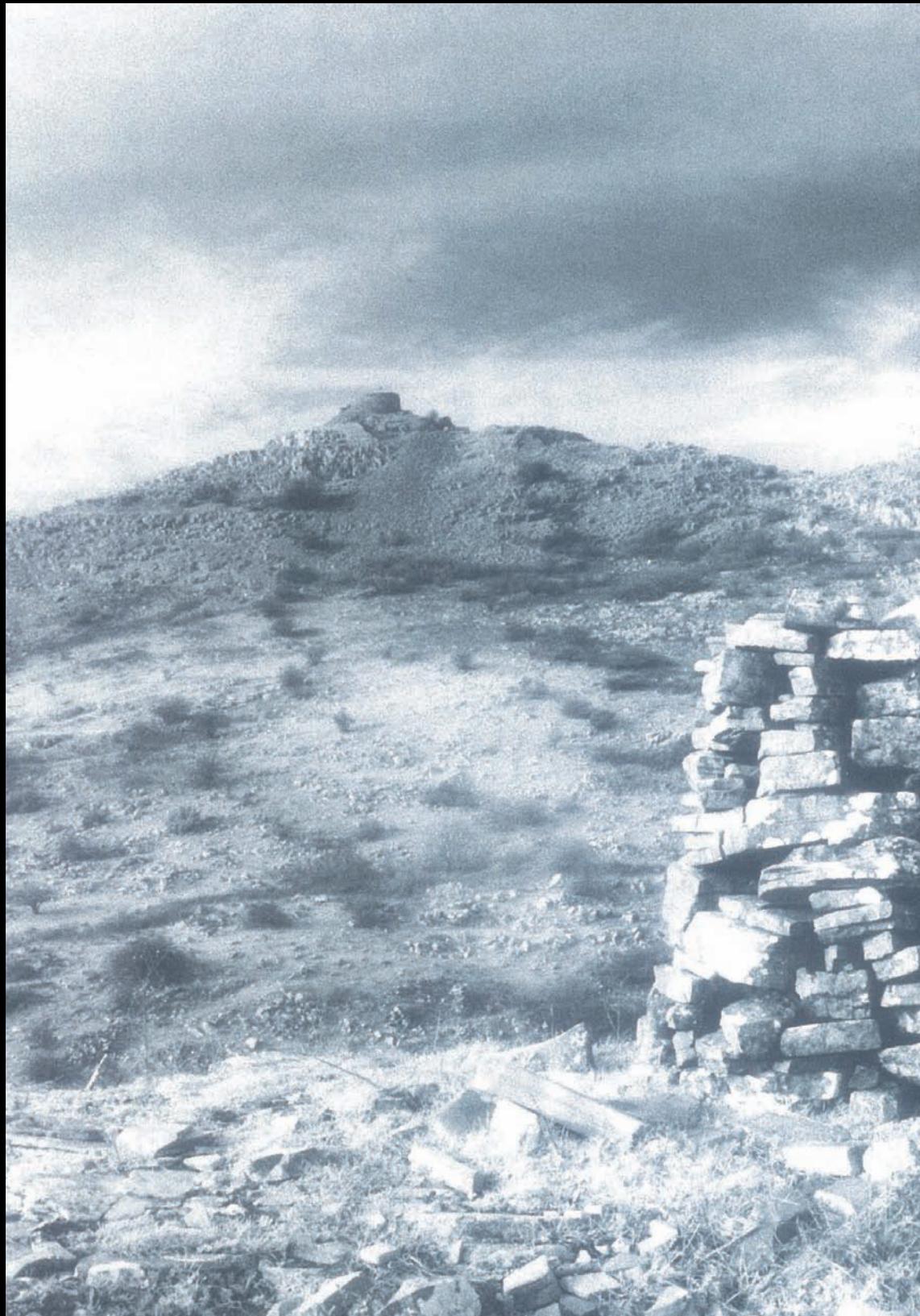
Un particolare significato ha assunto la commemorazione di Pio II, fatta dall'Arcivescovo di Ravenna monsignor Salvatore Baldassarri nella sala del mappamondo del Palazzo Civico. Qui era convenuta una larga rappresentanza dell'Ospedale Maggiore di Milano, fondato da Enea Silvio Piccolomini. Insieme al gonfalone erano presenti il direttore generale dottor Magnapensi, funzionari, sanitari e infermieri. L'Università di Basilea era rappresentata da Joseph Gantner, ordinario di storia dell'arte, la città di Trieste dall'Ar-

civescovo monsignor Santin e dal sindaco dottor Franzil, Trento dal canonico Revolti, dal Capitolo Metropolitano, dal consigliere comunale dottor Cereghini e dal maestro Gardumi, Pienza dal Vescovo monsignor Baldini e da alcuni componenti dell'amministrazione comunale con il gonfalone.. Ancona dove PIO II morì, dal Priore del Capitolo Metropolitano della Basilica di San Ciriaco monsignor Natalucci, Montalcino dal Vicerario generale monsignor Pistolesi¹⁷.

Ancora oggi, a distanza di molti anni, il legame tra il Liceo senese e la figura del Papa pientino continua ad essere molto forte e sentito tra i docenti e gli alunni. Una tradizione che si rinnova di anno in anno con letture e simposi letterari in onore di uno dei più grandi umanisti.

¹⁷ *Giornale del Mattino*, quotidiano nazionale, martedì 4 maggio 1965. L'articolo è riportato in G. ZANI-

BELLI, *Il Liceo Classico di Siena II* cit., p. 75.



Monte Labbro visto dal poggio dell'Allodola

Nostalgia del Monte Labbro

di ALFREDO FRANCHI

La montagna da sempre evoca l'infinito e indica, quasi in maniera fisica, il tragitto iniziatico che l'uomo intraprende nella vita quando tenta di oltrepassare la caducità per salvaguardare l'autenticità della sua natura¹. Il panorama smisurato che si contempla dalle vette raggiunte, dopo faticoso cammino, adempie il desiderio di abbracciare tutto con la vista, quasi trascrizione fisica della visione totale in cui il filosofare, stando a Platone, giunge al suo culmine². Non casual-

mente nei poeti e negli scrittori più sensibili è ricorrente il fascino della montagna come risulta da passi memorabili rimasti nel nostro immaginario collettivo in cui si documentano ad un tempo la suggestione della montagna e la sensibilità squisita di coloro che ne sono rimasti avvinti³. Parimenti l'estranchezza a tali vibrazioni emotive appare indizio non banale di arroganza intellettuale e di aridità emotiva⁴.

Tali annotazioni preliminari ci consen-

¹ SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Milano 1989, p. 1266: "La vista delle montagne, che si spalanca all'improvviso davanti a noi, ci mette facilmente in uno stato d'animo grave, perfino sublime: ciò può dipendere, in parte, dal fatto che la forma dei monti, con il contorno della catena montuosa che essa disegna, è l'unica linea sempre costante nel paesaggio, giacché i monti soltanto resistono a quel deterioramento che fa sparire in fretta tutto il resto, in particolare la nostra effimera persona".

² Secondo Platone solo chi giunge alla visione d'insieme della totalità adempie le potenzialità del filosofare. Esemplare al riguardo e pertinente al tema la descrizione di G. BARZELLOTTI in *David Lazzaretti*, Bologna 1885, pp. 69-73: "ad un certo punto, dove il piazzale davanti e di fianco all'eremo si solleva di più, fui a un tratto come fermato dalla visione stupenda che mi si apriva. In quel momento il tempo era il più bel sereno che io abbia mai visto: pareva volesse smentire l'impressione triste che monte Labbro ci aveva fatto prima di arrivarci. Di lassù, sevolti le spalle all'Amiata, ti si spiega innanzi un ondeggiare di colli che vanno a morire nella pianura lontana: tutti a creste tortuose, alpestri, su cui la luce del sole, che quando è alto ci dà in pieno, riscintilla dai nudi scogli...giù in fondo verso l'orizzonte, dove l'azzurro del mare stacca cupo sulle coste maremmane e serpeggia in lunga linea di seni scintillanti al sole, da quella tremula serenità... emergono le isole: la Corsica più lontana e più in qua l'Elba e a settentrione dalla punta di Monte Argentario il Giglio: sopra e intorno non è che mare e cielo immenso tranquillo.

Ma se ti volti indietro stanco di quello splendore uniforme, l'occhio ti si riposa nel verde pendio dell'Amiata che guarda verso mezzogiorno e ha di fianco il mare. Delle due vette ineguali che lo terminano, dolcemente ondulate tra cui scende un crine fitto di faggi, la più alta è la più lontana da Monte Labbro. Da codesta cima a chi sale sul *sasso* così detto

di *maremma* s'apre una di quelle occhiate che compensano tutta la fatica del cammino. Hai sotto a te un buon terzo d'Italia, dal Mediterraneo sin molto al di là del Trasimeno... fino a Viterbo e al Cimino, dietro al quale sta Roma: a sinistra, fin quanto può correre l'occhio, il fluttuare dell'Appennino nevoso e in fondo sull'ultima linea dell'orizzonte il *Gran Sasso d'Italia*".

³ Da S. Agostino al Petrarca, in passi famosi e rimasti indelebili nell'immaginario occidentale, il fascino dell'ascesa verso le vette più alte rimane inalterato sino a rinvenire nell'esperienza romantica del sublime il suggerito definitivo. In epoca preromantica è suggestiva la testimonianza di Rousseau: "è infatti una impressione generale, che tutti gli uomini risentono, anche se non tutti se ne rendono conto: sulle alte montagne dove l'aria è pura e sottile, la respirazione è più agevole, il corpo più agile, lo spirito più sereno, i piaceri meno ardenti, le passioni più moderate. Le meditazioni assumono lassù non so che carattere grande e sublime, proporzionato agli oggetti che ci colpiscono, una non so che voluttà tranquilla che non ha niente d'acre o di sensuale. Si direbbe che, alzandosi al di sopra del soggiorno degli uomini, ci si lascino tutti i sentimenti bassi e terrestri, e che, a mano a mano ci si avvicina alle regioni eteree, l'anima sia toccata in parte dalla loro inalterabile purezza". *La nuova Eloisa*, Milano 1964.

⁴ Non casualmente nel compatto razionalismo hegeliano non c'è spazio per l'esperienza del sublime e per il fascino delle montagne. K. ROSENKRANZ, *Vita di Hegel*, Milano 1974, p. 64: "Le masse di roccia e di ghiaccio non riuscirono a strappargli nessun tributo di ammirazione". Al contrario di quanto accadeva al romantico J. MICHELET, *La montagna*, Genova 2001, p. 59: "In nessun luogo si avverte di più la libertà dello spirito...Io ne ebbi il sentimento massimo quando, giovane e ignorante, seguii per la prima volta quelle strade sacre, quando, dopo una lunga notte passata

tono di delineare lo sfondo in cui situare un libro di straordinaria bellezza apparso nei primi anni del nuovo secolo con il titolo “MONTE LABBRO – La poesia delle pietre” a cura di Alfiero Rosi e Nello Nanni⁵. Corredato di riproduzioni fotografiche in bianco e nero ci restituisce in pieno il fascino di questa montagna scabra ed essenziale, carica di risonanze umane e spirituali. Seguendo le sintetiche introduzioni e le parole di commento improntate sempre a sobrietà, mai inquinate da ridondanze retoriche, si ripercorre agilmente l’andamento del libro volto ad illustrare i segreti ed i misteri della montagna tramite le risorse dell’arte fotografica nelle sue prestazioni più poetiche e caste per narrare atmosfere che altrimenti sarebbero andate perdute⁶ nella resa documentaristica a colori, difatti “Il monte Labbro non è solo incantevole sotto un profilo naturalistico, ma è soprattutto un crocevia di spiritualità, un luogo in cui molti dei misteri dell’uomo trovano un senso o quanto meno un punto di fuga”⁷.

Come non condividere le parole introduttive nelle quali il succedersi delle fotografie viene assimilato ad una sorta di viaggio iniziatico cui ci si assoggetta attratti da un incantesimo senza avvertirne mai la saturazione: “Colpiscono quei cieli cupi che fanno da fondale al chiarore della luna, a quella luce quasi spettrale che avvolge tutto”⁸. Alfiero Rosi si è soffermato a lungo sul crinale e sui sentieri del monte Labbro, luogo privilegiato da cui ha preso impulso la sua immaginazione e la sua aspirazione a cogliere ciò che è profondo ed invisibile. Giustamente si dice che questo libro affascinante non è nato per caso. I due autori, Alfiero Rosi per la documentazione fotografica e Nello Nanni per i testi a commento, hanno rinvenuto nel “mistero e nuda verità”⁹ del monte Labbro il luogo fisico in cui si è realizzato “il loro punto di incontro. Incontro prevedibile di due uomini la cui vita si

ispira ad un umanesimo integrale, schivo e profondo. Pensosi entrambi della salvaguardia del territorio della nostra montagna, del rispetto delle tradizioni, della cultura contadina e popolare”¹⁰.

Nelle riproduzioni di Alfiero Rosi “bellezza e verità delle cose e del paesaggio sono tutt’uno. La riproduzione visiva della bellezza... si alimenta dell’attenzione agli aspetti più nascosti della verità naturale e sociale... Con la sua andatura dinoccolata e apparentemente disstratta ha percorso... in lungo e largo i campi, i greti, le piagge... le petraie di monte Labbro, solo, sognatore consapevole, riscattando con la sua macchina fotografica segreti e memorie”¹¹.

Nello Nanni, con la sua rivista “Amiata Storia e Territorio”, combatte per la salvaguardia della zona e delle sue peculiarità fisiche, nonché delle tracce lasciate dall’uomo. “La sua solitudine intellettuale... si alimenta tuttavia del contatto quotidiano con la terra e gli animali. In una comunione con la verità naturale che fanno della sua esperienza esistenziale un fatto raro e prezioso”. Con tali parole si esprime Mario Franceschelli firmandosi con la qualifica “d’entrambi amico”¹² del tutto originale in sede di presentazione. Nella nostra epoca diffidente e sospettosa una esplicita dichiarazione di amicizia potrebbe indurre a dare scarso credito alle valutazioni positive espresse. In questo caso, però, tale meccanismo smascherante non ha luogo: s’avverte subito l’atmosfera di autenticità e sincerità in cui si colloca il libro che non dà adito ad infingimenti di sorta nella costante ispirazione ideale rivelata dalla scritta misteriosa che si trova incisa in una roccia sulla cima del monte Labbro e che, giustamente, viene riportata nella pagina iniziale: “Se vivrò se vivrai/ qui un giorno ritorneremo/ fuggendo gli uomini e il loro dolore/ perché finalmente con una sola voce e un’anima sola/ terminato ormai il lungo cammino/ potremo più forte parlare alle stelle”¹³. Al desiderio di conoscerne l’autore

nel fondovalle, bagnato e intirizzato dalla nebbia, vidi, due ore prima dell’aurora, le Alpi già rosa nell’azzurro del mattino”, ed alla p. 94: “chi sale una montagna, sale verso la luce”.

⁵ A. Rosi, Nello Nanni, *Monte Labbro – la poesia delle pietre*, Marzo 2002.

⁶ Op. cit., p. 3.

⁷ Op. cit., p. 3.

⁸ Op. cit., p. 3.

⁹ Op. cit., p. 4.

¹⁰ Op. cit., p. 4.

¹¹ Op. cit., p. 4.

¹² Op. cit., p. 4.

¹³ Op. cit., p. 9.



Un vetusto, enorme castagno: pianta che cresce rigogliosa sul Monte Labbro e sulle limitrofe pendici amiatine.

fa seguito la considerazione, di segno diverso ,che se ne può fare a meno, nella misura in cui si è consapevoli di poter ravvisare in tali parole l'anelito profondo dell'anima umana. Al posto di un commento eruditio che avrebbe potuto erodere l'aura incantata della scritta viene riportata una poesia in cui si evoca con levità ed emozione tutto l'incanto del Monte Labbro (*Quassù tu sola domini, tu, immensa prora, aspra montagna più azzurra del cielo. Tutto qui parla di te e di te sola vive: per il nitore delle tue rocce...per il silenzio tuo grave. Più facile è forse dalla tua cima aguzza alzarsi e toccare le stelle*) e la vicenda umana di David Lazzaretti “*dell'uomo che vide orando le nuvole passar sui tuoi pendii e disegnarvi l'ombre*” , il monte Labbro diventa quasi una persona che non solo assiste alla tragedia, ma partecipa e consente : “*Tu gli somigli forse e tacita capisti, se nelle notti, pallido, errar lo vedi tra le rocce tue bianche, chiamando Dio. E piangesti, quando la tragedia sui tuoi fianchi scese come l'ombra di una nube, e di lontano la voce ne udisti nel vento. Le preghiere dell'alba, gli inni della notte infinito silenzio divennero, e dalla tua cima sconvolta nessuna mano più, in alto si tese a cercare la mano di Dio*”¹⁴.

La documentazione fotografica, spesso a tutta pagina, è corredata da brevi didascalie, talora semplicemente dalla denominazione della località ripresa: non c'è ridondanza né enfasi perché, in definitiva, l'opera d'arte deve parlare da sola; ove sia indispensabile l'integrazione esplicativa della parola per intenderne il significato e rimanerne affascinati ciò risulta a discapito della sua valenza espressiva. Quello che colpisce nelle fotografie, al di là della suggestione straordinaria, è l'atmosfera di silenzio, solitudine, mistero che evocano: il paesaggio da realtà fisica si tramuta in realtà simbolica nel senso di lasciar trasparire, tramite il gioco mirabile dell'ombra e della luce, certe risonanze profonde della morte e della vita. Gli animali e gli uomini, nella loro rarefatta ed immobile presenza ,appaiono quasi estranei al diveni-

re della storia: nell'attimo fissato dalla magia dell'artista si assapora l'eternità. Come non condividere dinanzi a tali immagini queste riflessioni : “*Non domandavo, non si poteva, quel silenzio era troppo grave e solenne, imponeva maestosamente rispetto. Nell'aria aleggiava la soave lirica dell'anima e dei suoi profondi significati. L'immensità, raccogliendosi in quel luogo, in quella notte andava al suo appuntamento con gli uomini. Loro e solo loro potevano capire, questo l'ho sempre intuito*”¹⁵.

Il libro si articola intorno a varie sezioni con denominazioni pertinenti che suggeriscono la valenza simbolica del messaggio di volta in volta comunicato, ad esempio “Un paesaggio antico”, corredata dalla seguente didascalia: “*L'aspra giogaia di monte Labbro era già presente quando, su un suo fianco esplose il vulcano generando un nuovo monte, che in poco tempo si ricoprì di boschi rigogliosi: nacque così l'Amiata, vitale e fertile. Ma il paesaggio di monte Labbro è lì da sempre a ricordare e riaffermare, nell'immutabilità del tempo, la saggezza antica*”¹⁶.

Dalla sommità del monte Labbro si apre una vista sconfinata, nelle giornate limpide si ha sensazione di vedere tutto, in quelle meno trasparenti e luminose la lontananza rimane indefinita¹⁷, come la parola poetica che, nei suoi incerti confini, invita il lettore ad una integrazione di significato tramite il raccordo alle sue risonanze emotive.“*Solo alla fine del settecento...l'uomo comincia ad avere una residenza stabile nei Poggi di Monte Labbro. In seguito alle riforme Leopoldine che alienano le proprietà pubbliche ed ecclesiastiche, inizia una corsa alla colonizzazione ad opera soprattutto di piccoli proprietari: ...Quella classe che addomesticata fin dalla prima giovinezza ad una vita attiva...che ha un corpo dall'attività reso ferreo che le permette di togliere con mano callosa l'aratro e condurlo sotto i cocenti raggi solari. E poco importa che le sue vesti siano bagnate dalle freddi nevi che prevengono l'inverno, (essa) sorveglia con diligenza e raccoglie i frutti dell'amico castagno, riconduce l'ovile*”¹⁸: così inizia

¹⁴ Op. cit., p. 10.

¹⁵ Op. cit., p. 25.

¹⁶ Op. cit., p. 27.

¹⁷ Op. cit., p. 32-33.

¹⁸ Op. cit., p. 37.



Una cascata del fiume Albegna sul Monte Labbro, poco distante dalla sorgente.

la sezione intitolata “Gli spazi dell’uomo”. Con fine sensibilità, gli autori del libro, solo in due immagini, danno rilievo alla figura umana: per una sorta di sottile pudore, in pieno contrasto con lo sfacciato esibizionismo della nostra epoca, la presenza palese dell’uomo viene ridotta al minimo. Si preferisce manifestarne le tracce lasciate attraverso la sua operosità lavorativa resa esplicita tramite alcune suggestive testimonianze: “*ho vissuto 24 anni in un podere nei pressi di monte Labbro, una montagna freddissima e imperversata da venti nevi geli... quando pioveva o nevicava dal tetto entrava neve e acqua. Strade pessime specialmente d’inverno da non poterci andare... ma non mi sono mai sentita i desideri del piacere delle ricchezze, anzi mi sento di odiarle*”¹⁹. In effetti “*le costruzioni lasciano poco spazio alle comodità e all'estetica: è proprio da questa nuda e disarmante semplicità forse, che scaturisce il loro fascino segreto*”²⁰. In armonia con il paesaggio ed in aderenza alle sue peculiarità “*la presenza dell'uomo non è mai così invasiva, ma rispettosa del territorio circostante: da esso vengono ritagliati con parsimonia gli spazi essenziali per la casa, gli annessi, il fontanile, l'aia con i pagliai*”²¹. Anche la natura partecipa alla solitudine ed al silenzio che del monte Labbro restituiscono l’aura tipica e così raramente “*gli alberi formano veri e propri boschi. In genere si notano a piccoli gruppi o, ancora più spesso, si stagliano isolati*”²². Non casualmente nel libro vengono riportate immagini relative al periodo invernale: nella nudità essenziale del momento la riproduzione in bianco e nero giunge al massimo fastigio, alla sua compiuta valenza. Nelle brevi didascalie, mai una parola di troppo, si associa l’albero all’uomo ed agli animali che, in vario modo, ne usufruiscono: “*il biancospino... a volte assume le caratteristiche di un vero e proprio albero. Per la fragranza che sprigiona bruciandolo... era utilizzato nei forni per la cottura del pane*”²³, “*il*

pero selvatico è tra le piante più imponenti... le sue piccole e durissime pere, prodotte in grandi quantità, sono molto gradite alle pecore e agli ungulati in genere”²⁴. “*Quando meno te l'aspetti, sui Poggi di monte Labbro scende e ti sorprende la nebbia: è in quel momento che possono prendere corpo le suggestioni di un passato spesso indecifrabile*”²⁵.

Paradossalmente, quando ci sorprende la nebbia, si cessa di vedere ma, in tale sorta di cecità fisica, s’inizia a conoscere in maniera spirituale più profonda. Viene da pensare alla condizione diffusa degli uomini contemporanei che vedono tutto e non capiscono niente. La nebbia viene così ad assumere la funzione catartica nei riguardi di una visione fallace da cui occorre liberarsi al fine di accedere alla comprensione autentica della vita. Questo sembra essere il messaggio di un libro affascinante in cui il lettore viene invitato ad esperire l’infinito desiderio che abita nel cuore dell’uomo, senza esaurirne la valenza nella mera razionalità incapace di ascoltare il silenzio, ignara dei suoi limiti²⁶, senza attenzione nei riguardi del misterioso spettacolo dell’universo, ed incapace di mantenere lo sguardo rivolto al cielo per poter, al termine di un lungo cammino, “*più forte parlare alle stelle*”²⁷.

Post-scriptum

Sia consentito un ricordo personale. Ho avuto più volte occasione di salire al monte Labbro, riportandone sempre vive emozioni. In piena estate, in una giornata assolata e calda, giunto alla cima l’aria scintillava in vibrazioni misteriose e continue di panica ebbrezza: un falco quasi immobile, sovrastava la vetta. Nella trasparenza luminosa di una giornata invernale freddissima(già nel viaggio di avvicinamento si aprivano visioni inedite ed impensabili come il profilo di Siena sullo sfondo dell’Abetone candido di

¹⁹ *Op. cit.*, p. 39.

²⁰ *Op. cit.*, p. 44.

²¹ *Op. cit.*, p. 48.

²² *Op. cit.*, p. 53.

²³ *Op. cit.*, p. 54.

²⁴ *Op. cit.*, p. 56.

²⁵ *Op. cit.*, p. 81.

²⁶ *Op. cit.*, p. 82.

²⁷ *Op. cit.*, p. 9.

neve) giunti alla sommità del monte Labbro, in una visione totale ed avvolgente appariva il panorama sterminato di tutta l'Italia centrale. Di tali momenti di felicità rimane la nostalgia ed il desiderio struggente. Ho cercato in questa poesia, dedicata a David Lazzaretti, di trasmettere le mie emozioni con la speranza di estenderle a chi ama questi luoghi o, ignorandoli, sia invogliato a farne conoscenza.

ASCESA AL MONTE LABBRO

Tra massi informi e rocce dilavate
s'apre la via aspra di chi osa,
nel tremolio dell'aria luminosa,
rinnovare lo sguardo trasparente

e l'ingenuo stupore della vita,
con il silenzio che si fa parola,
non suono fuggitivo che s'involà
nel tempo, ogni aura smarrita.

S'apre la vista lontano all'infinito
dal mare di Maremma al Casentino,
verde-azzurro nel nitido orizzonte,

che immobile rimane quasi ponte
tra eternità e tempo, nel declino
della luce e del giorno all'infinito.

Alfredo Franchi

Monte Labbro

la poesia delle pietre



Alfiero Rosi
Nello Nanni

Il frontespizio del bel volume di Nello Nanni e di Alfiero Rosi, dal quale sono tratte le fotografie che corredano l'articolo: solo un piccolo saggio dell'amore per il Monte Labbro che ha ispirato Alfiero Rosi nel tradurre "la poesia delle pietre" in immagini fotografiche, dove le mille sfumature del grigio richiamano con coerente rigore i sassosi scenari della montagna giurisdavidica. Purtroppo il volume, uscito nel 2002 dai torchi dell'editore romano Maurizio Paciletti non è di facile reperibilità.

*Patologo di fama internazionale e apprezzato Professore universitario,
Mario Comporti, ha arricchito il suo percorso nella ricerca scientifica
con meditate escursioni poetiche nelle vie misteriose dell'animo umano.
Moderno seguace dell'anelito culturale che, in pieno Rinascimento,
aveva spinto i primi Rozzi a congregarsi,
ha onorato l'Accademia con la sua colta e solerte adesione.*



Mario Comporti alla premiazione di un suo libro di poesie.

In ricordo di Mario Comporti

Pensare la finitezza

di ROBERTO BARZANTI

Ricordare Mario Comporti significa per me – è questo il tema che propongo primo alla comune riflessione – ripensare la sua passione per la poesia. Per Mario distillare versi, incastonare parole, dar loro un ritmo e condurle ad una sigla finale era attività sofferta, continua, intima e segreta. Finché si decise – e fu un passo compiuto con pudico timore – a render pubblici, con *Deriva d'orizzonti* (1985), i raggiungimenti di un inclassificabile lavorio. Me l'annunciò con un moto di ritroso imbarazzo: «Sai: ho deciso di mettermi a nudo», di dare alle stampe un raccolta di mie poesie. Sapeva, Mario, che in esse si rivelava, obbedendo ad una tensione lirica di antico conio.

Perché – vien da domandarsi – un uomo di scienza sentiva così forte e così necessaria la spinta all'esercizio poetico? Riprendo passaggi del colloquio che intrecciammo al Gabinetto Viesseux con l'indimenticata Maria Luisa Spaziani, il 2 ottobre 2009. Che rapporto sussiste tra il linguaggio della ricerca scientifica e la lingua della poesia? Apparentemente la distinzione parrebbe facile. Una delle spiegazioni più note appartiene a Samuel Taylor Coleridge: «La poesia è quel genere di composizione che si contrappone diametralmente all'opera scientifica in quanto si propone come fine immediato il piacere, e non la verità». E secondo Roman Jakobson il poetico «designa quel tipo di messaggio che assume come oggetto la propria forma, e non i propri contenuti». Ricordammo – ed era anche l'omaggio ad una persona che molto ci ha insegnato – una considerazione del causidico Eftimio di Cesare Brandi, che in *Celso o della poesia* si sbilancia: «È nel concetto stesso di realtà che si deve impegnare la ricerca sull'essenza della poesia, sicché la distinzione non sia per caso questa: che mentre la espressione prosastica si riferisce sempre ad una realtà che sta fuori di lei, a cui fa capo e da cui dipende, quella poetica non crei essa stessa una realtà, sia essa stessa realtà senza man-

dati e senza rappresentanza: qualcosa che, senza blasfema, si avvicini al *Verbum caro factum est*. Dunque nella parola poetica si sostanzia una rivelazione che possiede una sua autonomia, e non rimanda ad alcunché che non sia essa stessa. Giacomo Leopardi sposta il discorso, mettendo in relazione la poesia con la filosofia, cioè non i risultati della ricerca scientifica in quanto tali ma le conclusioni o le impressioni o le emozioni che se ne traggono. E scopre una affinità che dapprima aveva escluso, proclamando tra i due ambiti, poesia e filosofia, «una nemicità giurata e mortale» e successivamente, invece, un legame sorprendente: «È tanto mirabile quanto vero, che alla poesia che cerca p. sua natura e proprietà il bello, e la filosofia ch'essenzialmente ricerca il vero, cioè la cosa più contraria al bello; sieno le facoltà le più affini tra loro, tanto che il vero poeta è sommamente disposto ad esser gran filosofo, e il vero filosofo ad essere gran poeta, anzi né l'uno né l'altro non può esser nel gener suo né perfetto né grande, s'ei non partecipa più che mediocremente dell'altro genere, quanto all'indole primitiva dell'ingegno, alla disposizione naturale, alla forza dell'immaginazione». (Zib. 3382-3, 8 settembre Natalizio di Maria Vergine Santissima 1823). Il far poesia, anzi, dal movimento speculativo può ricavare vigore e perfino entusiasmo: è il «pensiero poetante» che Martin Heidegger ravvisa in Hölderlin. È la poesia pensante [*denkende Dichtung*] che domina il nostro tempo della povertà, privo ormai di miti e di dei. Sicché le drastiche e pregiudiziali separazioni idealistiche sono da attenuare o da superare: «Prima si pensava – ha osservato Aldo Giorgio Gargani, un amico che mi è caro rammentare – che la poesia dovesse occuparsi dei sentimenti e degli affetti, e la scienza trattare della verità. Si scopre che la scienza non procede solo per osservazioni sperimentali, calcoli, ragionamenti, e che la poesia non si compone unicamente con il sentimento e con

le immagini, ma che, piuttosto, tanto l'una quanto l'altra appartengono al campo delle *descrizioni dense*, le *thick descriptions* di tanta filosofia americana, in cui cioè sentimenti, pensiero, riflessioni, emozioni, affettività sono egualmente compresenti in ambedue gli ambiti». «La poesia – è lecito affermare – deve essere capace di riscoprire meraviglia e stupore rispetto a una cultura come la nostra, attraverso uno sguardo nuovo e fresco e può risorgere anche nei luoghi della standardizzazione». Anche nei luoghi della inquieta e inquietante epistemologia che sorge dall'inappagata ricerca del vero. Non sembra questa premessa un evasivo divagare. Ho accennato, riprendendo frammenti di frequentati autori, a questioni che sempre affioravano nei rari colloqui intessuti con Mario, e costituiscono il fondamento stesso della sua passione per la poesia. Perché fu così ostinata, ricorrente, necessaria appunto? La risposta è semplice: era l'approdo, incerto, del cammino verso la verità. Era il prolungamento della ricerca, una sosta durante la quale porsi gli interrogativi ai quali la scienza medica non dava – non poteva dare – soluzione. In questo senso il lavorio di Mario testimonia, come gli scrisse Mario Luzi, la «costanza di una vocazione»: autentica e per nulla aggiuntiva o incidentale.

Il nostro viaggio nell'anima – nell'animo – di Mario consistrà in un'antologia non arbitraria. Infatti scegliemmo insieme ad Antonio e a Paola i testi da leggere e commentare nella serata di presentazione della silloge alla quale aveva affidato il senso complessivo del suo far poesia. Quasi in un'estrema, consapevole volontà testamentaria. All'inizio non poteva non eccellere il luogo più amato, la culla dei sogni delle infanzie e delle meditazioni ultime. Una contemplazione non idillica: ma tormentata, vertiginosa, solitaria.

«Ogni sasso ho calcato delle prode, / ogni anelito ho tratto su dai borri / ogni pianta è cresciuta al crescer mio, / ogni angolo ho carpito qui di dentro». Questo paesaggio vissuto in ogni angolo suggerisce replicati quesiti. *Galignano* è stato il piccolo colle da cui come da un personalissimo osservatorio Mario ha indagato il mistero. E lo ha trasmesso, in uno stile forgiato da un gusto classico, da una netta propensione per le forme chiuse. Ed ecco il polisindeto affettuoso, la gioia enumerativa, l'uso sapiente dell'anafora come insistenza e come

implorazione. E un lessico che alterna la nomenclatura degli oggetti agricoli con voci “peregrine” secondo una lezione che aveva appreso dall'amato Leopardi: la «stanza medicata», la «parata», la «logora dispensa» stanno accanto a espressioni dilatate con parole astratte e concettose che sfumano nell'indefinito, nell'indeterminabile: «il soverchiare puro di nostranza», «l'identità l'ardore la vivenza».

La prosodia punta su una musicalità malinconica, serbando spesso per intero le unità endecassillabiche: «le grandi stése a pérdifiato vérdi». E l'endecasillabo preferito è puntualmente quello più solido ed equilibrato accentato in quarta, sesta, decima.

L'armonia cosmica contrasta se non irridete, la finitezza dell'uomo: «...l' armonia / dell'attonita quiete....».

I mutamenti sono apparenti. Si direbbe abbarbicato, Mario, ad un'eredità parmenidea: «Ecco, la nostra essenza è un ritmo fermo» (da *Notti delle grandi stelle*): è questa una formula che forse contiene, nel calcolato ossimoro, la contraddizione avvertita come una morsa, una prigione che chiede espansiva libertà, limite che vuol cancellare il limite. Solo da un luogo si percepisce la misura del tempo: «Poiché la temporalità [Temporalität] dell'essere-nel-mondo effettivo – è ancora Heidegger – rende originariamente possibile l'apertura dello spazio, e poiché l'Esserci spaziale si è sempre assegnato un 'qui' esistenziale in base alla scoperta di un 'là', il tempo di cui l'Esserci si prende cura nella sua temporalità [Zeitlichkeit] è sempre legato, quanto alla sua databilità, a un luogo dell'Esserci» [*Essere e tempo*, tr. it Pietro Chiodi e Franco Volpi, § 80]. E Lucrezio: «Tempus item per se non est, sed rebus ab ipsis / consequitur sensus, transactum quid sit in aevo, / tum quae res instet, quid porro deinde sequatur» (*De rerum natura*, I, 459-461): «Parimenti il tempo di per sé non esiste, ma dalle cose stesse / deriva il senso di ciò ch'è trascorso nei secoli, / e di ciò che incombe, e seguirà poi in futuro». Inevitabile citare Agostino: «In te, anime meus, tempora metior [...] affectionem, quam res praeterentes in te faciunt et, cum illae praeterierint, manet, ipsam metior praesentem, non ea quae praeterierunt, ut fieret; ipsam metior, cum tempora metior, ergo aut ipsa sunt tempora, aut non tempora metior» [*Confessionum libri XIII*, XI, 27]: «In te anima mia misuro il tempo [...] l'impressione

lasciata in te dalle cose mentre passano e che dura anche quando sono passate, quella io misuro come presente, non le cose che, passando, ve la lasciarono: è essa che io misuro quando misuro il tempo, e allora: o questo è il tempo, o io non misuro il tempo».

Circola nei limati versi di Mario un leopardismo scettico, tenuto su un registro elegiaco, manierato e allusivo nel senso che Giorgio Pasquali dava al termine: «Le reminiscenze possono essere inconsapevoli; le imitazioni, il poeta può desiderare che sfuggano al pubblico, le illusioni non producono l'effetto voluto se non su un lettore che si ricordi chiaramente del testo cui si riferiscono». Mario si divertiva a leggere le sue poesie agli amici, a chi era in grado di partecipare ad una liturgia comunitaria. E certe immagini o rimandi hanno il timbro di giaculatorie d'un condiviso lamento: «intatto mistero», «infinito arcano», «il supinare delle incerte penombre». Malgrado l'in-



consistenza della cacciagione l'uomo come il non biblico picchio deve affermare la sua dignità continuando a scavare: «Ma scava e scava ancora, non cessare». Il «rovello» interrogativo fa sgorgare le parole «...qual sangue dallo stilo».

In *Estrema dissolvenza* è dichiarato un nichilistico assillo, che bandisce ogni consolatoria metafisica:

«Ora saluto la stella
ch'era al mio zenit estremo
al mio partire verso dove non so,
era un cammino impervio di marosi,
forse verso l'estrema dissolvenza».

«La vera arte è riconoscibile quanto più mette in luce l'autoannientamento dell'illusione del tempo e dello spazio», ha detto L. E. J. Brouwer, il grande matematico, ventiquattrenne, in una conferenza che a Mario sarebbe – ne sono convinto – piaciuta.

Vorrei snocciolare una mirata campionatura di prelievi che documentano bene quanto il vocabolario di Comporti rifletta della sua visione della vita, e come anzi ne sia depositata vibrazione: «fremenze», «essenza», «essenze», «parvenze», «virenza». E «virenza» transita dalla paleontologia alla lirica come sovente capita. Suffissi che talvolta metton capo a neologismi ricalcati sui latini -antia o -entia, frequenti nella lirica francese (il «suffissame transalpino» bollato da Gianfranco Contini). Non si deve credere che il debito verso il bagaglio di nozioni metriche che Mario aveva accumulato al Piccolomini lo paralizzasse e ne impedisse ardimenti sperimentalistici. Alla Spaziani piaceva molto un distico, da *Silenzio del fosso*, che metaforizza in termini geometrici la coscienza di uno squilibrio, il dolore dello sfinimento e della consunzione:

«Ora che ho perso un'asta al mio compasso / ho perso anche il mio cerchio a tutto tondo».

E quante varianti sul tema: «le grandi fiabe in sfissi firmamenti». O in *Non c'è più tempo*:

«Non c'è più tempo che si possa ardiremo chiedere ai divini e agli astri immoti,
ma una favilla forse od un abbaglio,
forse un attimo solo od un istante
che il nostro eterno qui tutto si prenda».

Ancora:

«Ora è un sussulto di spazi,
il tempo sfonde ogni umana costanza,
sbianca le stelle, orbite rallenta.

E pace al mio commiato, altro non resta». (da *Dove fu breve giovinezza*)

«Questa notte di bruma è l'incostanza
di tragitti inespressi, asma racchiusa
d'isometrico spasmo e smanie tese
in aspetti deformi e cori e grida,
sensi intentati, tetania d'affetti».

(da *E non sarà con me*)

«È qui, nell'equilibrio del cristallo
è forse la sostanza del creato
la massima tensione e la barriera
di forze opposte e il bilico che accolma;
la verità di quanto è manifesto
la legge dei viventi e delle cose
e la bellezza estrema e la costanza
e la perfetta fissità dei corpi;
e la pulsione che nel cielo è d'astri
s'affina al tempo della trasognanza
sparge i segnali agli atomi e agli spazi
contra e trattiene quanto a noi s'eterna».

(da *Nell'equilibrio del cristallo*)

Ho voluto ricordare (inadeguatamente e per squarci e appunti) Mario Comporti – ci ha lasciato il 3 ottobre 2014, settantanovenne – per il “secondo mestiere”, al quale si dedicava con assiduo diletto. A ben vedere non era neppure, quello di poeta, un “secondo mestiere”. Mario seguiva con fedeltà incoercibile un impulso connaturato al suo carattere. Altrove gli è stato reso omaggio per le qualità di illustre docente universitario e di patologo di fama internazionale. Di lui Ferruccio Ulivi disse che «la poesia personale dell'uomo s'incontra con la nostra emozione e ci guida a sua volta nel percorso di uno spirito concreto, temprato alla speculazione scientifica fuori da ogni insinuazione contingente, inflessibile, coerente e pacato». È un giudizio da sottoscrivere, riascoltando mentalmente la dizione sommessa con la quale sillabava versi levigati con cura. Suonavano invito a pensare la finitezza, l'incessante vanire di esistenze e stagioni.



Mario Comporti, professore universitario e scienziato di levatura internazionale, è stato ricordato nell'aula magna dell'Accademia dei Fisiocritici dalla Presidente Sara Ferri e dal Professore Angiolo Benedetti, suo collega e amico, che ne ha illustrato l'importante percorso professionale con una rassegna dei principali lavori scientifici, scandita da rari reperti fotografici. Prima del saluto finale di Rodolfo Bracci, hanno testimoniato il loro ricordo di Mario allievi, collaboratori, estimatori, compagni di università. Mauro Barni ha sottolineato con commosse parole la non comune personalità di Mario Comporti: il Professore e il Poeta, ma anche il colto e appassionato Accademico, non dobbiamo dimenticarlo, che ha onorato con la sua adesione i due antichi sodalizi senesi dei Fisiocritici e dei Rozzi.

leader for CHEMIST

ISSN: 1122-4967

Anno V - Mensile - N° 5/94 CeSIL - Via Olmetto, 5 - MI - Iscr. Trib. Roma N° 571/89 del 13/10/89 - Sped. Abb. Post. /50% cmpz Rosario

RADICALI LIBERI
E PEROSSIDAZIONE
LIPIDICA

*Free radicals
and lipidic
peroxidation*

Mario Comporti

ALIMENTAZIONE
CORRETTA
E OBESITÀ

*Correct feeding
and overweighting*

Adolfo Puxeddu

INA-ASSITALIA
“CON L’ITALIA CHE VA”
...SOTTO INCHIESTA
INA - Assitalia
“With Italy that is going”
...in judgement
Gianni Tecchi

La copertina di una importante rivista scientifica dedicata al patologo Mario Comporti



ACCADEMIA DEI ROZZI

DA FATTORI A MODIGLIANI

grandi Maestri – grandi Allievi

(dalla collezione Carlo Pepi)



14 - 24 SETTEMBRE 2015

Salotti da conversazione

Via di Città, 36 - Siena

Orario mostra: ore 10 - 12 ore 17 - 19

Ingresso libero

Da Fattori a Modigliani

Grandi Maestri e Grandi Allievi

Accademia dei Rozzi

14-27 settembre 2015

di LELIO GROSSI - GIUSTINIANO GUARNIERI

Prima di parlare della mostra desideriamo ringraziare il dr. Carlo Pepi che accettando una nostra richiesta ha esposto parte della sua quadreria nei locali dell'Accademia. Il dr. Carlo Pepi è un toscano, legato a Siena ed alla sua provincia ove ha fatto parte dei suoi studi, che negli anni, attraverso una lungimirante politica di acquisti, ha collezionato un rilevante numero di opere di pittori toscani di fine '800 e del secolo scorso diventando nel contempo un competente critico d'arte (è stato il primo a contestare l'autenticità delle teste trovate nel 1984 nei canali di Livorno ed attribuite al Modigliani dai massimi esperti mondiali).

La mostra rientra nelle iniziative culturali che l'Accademia, come la conferenza di Daverio svoltasi nell'aprile c.a., intende offrire non solo ai suoi soci, ma alla città ed ai suoi ospiti; l'ingresso era infatti a titolo gratuito. La stessa, nonostante sia stata la prima esperienza espositiva in Accademia, ha ottenuto un indubbio successo per il numero dei visitatori e per i più che positivi giudizi ricevuti (raccolti in apposito volume) culminato con gli apprezzamenti del noto critico d'arte Vittorio Sgarbi che, congratolandosi, ha voluto precisare che le mostre sui "macchiaioli" da lui viste negli ultimi decenni non presentavano una pari presenza di autori e che pertanto avrebbe meritato un periodo di esposizione molto più lungo ed una campagna di informazione ben oltre la città di Siena.

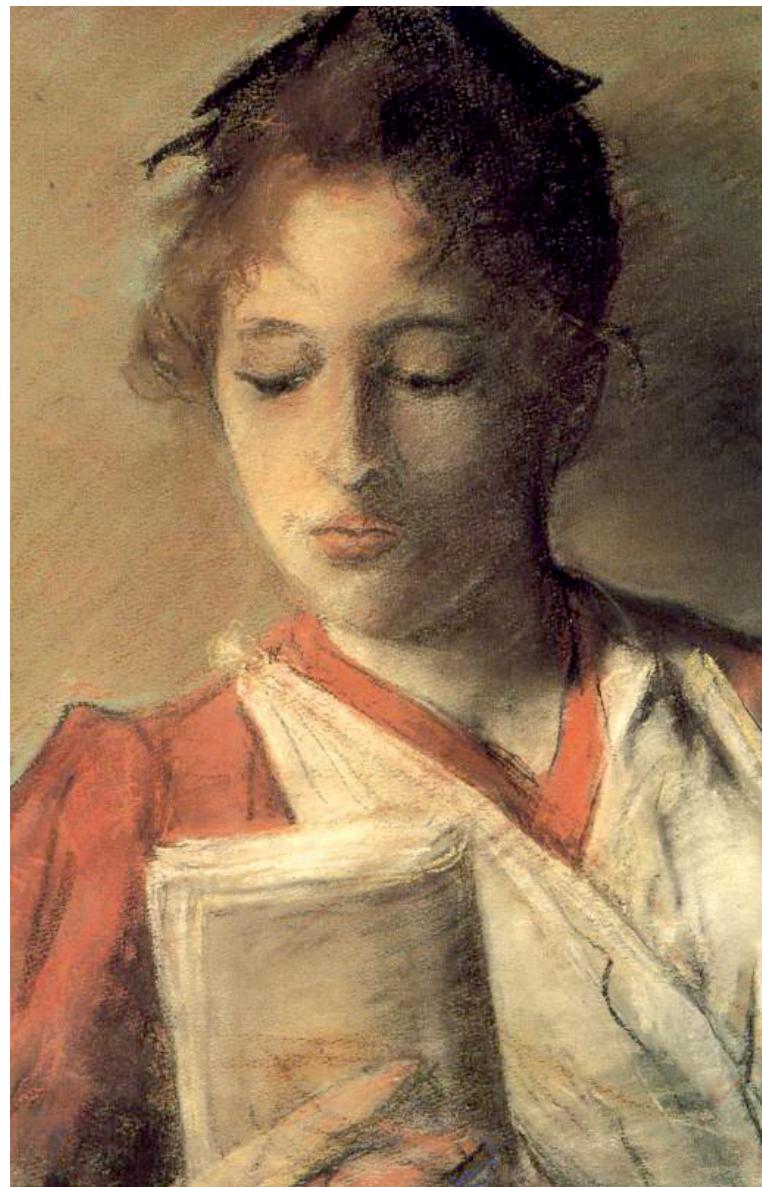
La mostra è stata caratterizzata dall'esposizione di 107 opere, con molti inediti, per la maggior parte non conosciute dal pubblico, eseguite dai maestri macchiaioli e dai loro principali allievi evidenziando, in quanto provenienti da un'unica raccolta, un senso

di omogeneità difficilmente riscontrabile in altre mostre del genere.

L'esposizione ha consentito di ripercorrere quanto è accaduto nel campo pittorico in Toscana dalla rivoluzione "macchiaiola" che, con un linguaggio nuovo, trovò, nella incontaminata natura di Castiglioncello e nel paesaggio toscano uno spiccato senso di poeticità rappresentando la novità e l'avanguardia in campo artistico della nostra regione dagli anni 50/60 dell'800 fino agli anni del 900' con Modigliani. L'altra caratteristica è stata quella di presentare un cospicuo numero di disegni di altissimo livello. Il disegno è poco seguito e difficilmente, a torto, compare nelle mostre. I disegni infatti costituiscono la prima idea genuina dell'artista a cui seguirà uno studio ed il quadro.

In visione era presente un dipinto astratto di Fattori di inconfondibile attribuzione dato che proviene dal Malesci che è stato l'erede universale dell'autore. La medesima provenienza hanno le cartoline litografiche del Fattori, esposizione quest'ultima unica al mondo per poterle visionare tutte insieme. Sono stati inoltre esposti degli splendidi disegni di Lega, Signorini, De Tivoli ed altri. Ben rappresentati anche con degli acquarelli tutti i principali allievi da Bartolini a Natali fino a due rarissimi Modigliani, uno eseguito a Livorno intorno al 900', l'altro a Parigi nel 1916.

A chiusura dell'iter espositivo, infine, sono stati collocati in una bacheca dei preziosi taccuini in cui Fattori seppe far vivere con pochi segni di penna persone ed animali dimostrando istinto creativo poetico e la completa padronanza dell'anatomia umana ed animale.



Paola Bandini - Pastello su cartoncino 50x33



Adolfo Belimbau - *Ritratto di gentildonna* Olio su tela 46x60

90



Amedeo Modigliani - *Donna seduta* (1916) Matita su carta 42,5x30,5



Una delle sale accademiche dedicate all'esposizione (in alto)

L'Arcirozzo, dott. Carlo Ricci, presenta la pregevole iniziativa accademica: alla sua destra il collezionista pisano dott. Carlo Pepi, prestatore delle opere, con i due Accademici Giustiniano Guarneri e Lelio Grossi (sopra), lungimiranti organizzatori dell'iniziativa che ha consolidato il prestigio culturale dell'Accademia.

Molti i visitatori, anche non soci, che hanno espresso parole di apprezzamento; tra questi Vittorio Sgarbi, che passando da Siena, non ha perso l'occasione di vedere la mostra ed ha sottoscritto una nota di elogio (foto a lato) che qui riportiamo:

Sempre emozioni e turbamenti dai raffinati Rozzi e Siena è nel cuore del mondo, Vittorio Sgarbi, 27 settembre 2015.

(la foto di Sgarbi mentre scrive il suo apprezzamento è stata cortesemente concessa da Duccio Benocci)

*Sempre emozioni
 e turbamenti
 dai raffinati
 Rozzi,
 e Siena è nel
 cuore del mondo*

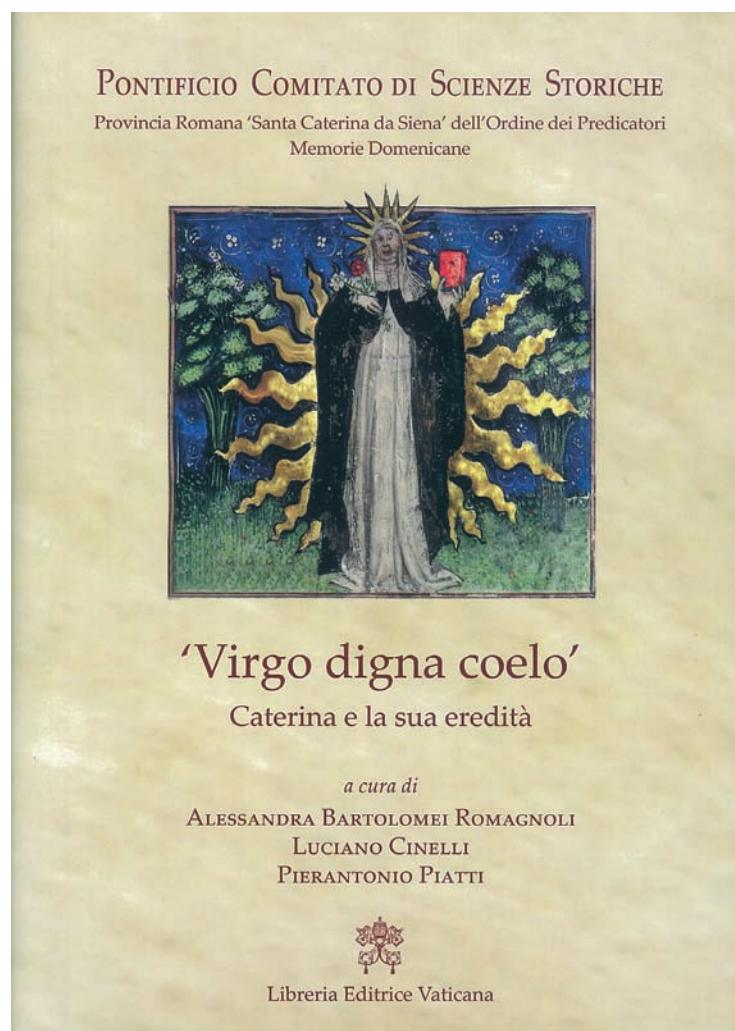
*Vittorio Sgarbi
 27 settembre 2015*

Le recensioni che seguono vanno ben oltre il pur meritorio compito della segnalazione di due volumi apparsi subito fondamentali agli effetti di un moderno inquadramento biografico e critico di Santa Caterina da Siena.

Innanzitutto offrono un segno tangibile del fermento intellettuale che ancora accompagna la figura della Santa senese e non solo a Siena, dove spesso, colpevolmente, ci si dimentica della sua importanza. Un fermento vivace già al tempo di Pio II ed oggi ulteriormente valorizzato non solo dall'alto livello degli autori che hanno redatto i due volumi presentati, ma anche dai loro recensori per "Accademia dei Rozzi": il Professore Don Manlio Sodi, Preside Emerito della Pontificia Università Salesiana e il Professore Enzo Mecacci, Presidente Vicario della Società Bibliografica Toscana; nonchè dagli stessi loro editori: il Pontificio Comitato di Scienze Storiche della Città del Vaticano e la SISMEL "Edizioni del Galluzzo" di Firenze, primaria casa nell'editoria medievista italiana.

La bibliografia cateriniana è enorme, costantemente arricchita da pubblicazioni anche straniere, ma le opere qui recensite ne costituiscono un imprescindibile punto d'arrivo: il più meditato approfondimento e la più attuale analisi della complessa personalità di Caterina, del significato religioso e terreno dell'eredità che la Santa ha lasciata a Siena e al mondo. Ma l'ideale accostamento dei due volumi non consente solo all'alto pregio dei saggi che li corredano; essendo pure testimonianza di un messaggio dello spirito destinato a trascendere il contesto locale e, nello stesso tempo, a connotare la vocazione della cultura senese ad oltrepassare le mura della città per affermarsi in ben più ampi contesti.

Una conferma, se mai ce n'era bisogno, che Siena è una capitale culturale da sempre per la ricchezza del suo antico patrimonio storico e intellettuale, a prescindere da concorsi tanto costosamente strombazzati, quanto infruttuosamente gestiti.



BARTOLOMEI ROMAGNOLI Alessandra – CINELLI Luciano – PIATTI Pierantonio (edd.), *“Virgo digna Coelo”. Caterina e la sua eredità*. Raccolta di studi in occasione del 550° anniversario della canonizzazione di santa Caterina da Siena (1461-2011) = Pontificio Comitato di Scienze Storiche – Atti e Documenti 35, Lev, Città del Vaticano 2013, pp. 768, ISBN 978-88-209-9279-8.

Sono tanti i modi per onorare personaggi di rilievo. Quando poi ci si trova di fronte a personalità di grande spessore allora non ci meravigliamo se in occasione di particolari ricorrenze emergono “documenti” che offrono un autentico contributo culturale. E la presente opera rientra a pieno titolo in questa prospettiva. Né si poteva dubitare di ciò dal momento che tutto si è mosso sotto l’egida del Pontificio Comitato di Scienze Storiche!

L’abbondante numero delle pagine testimonia una ricchezza di materiali che – frutto del convegno tenuto nell’ottobre 2011 – meritano un’adeguata presentazione. Le varie parti dell’opera – cinque le sezioni riportate – sono introdotte, come spesso capita in simili circostanze, da vari interventi che danno qualità e importanza alla parte introduttiva. Si va dalla “premessa” di B. ARDURA, presidente del Pontificio Comitato, ai “saluti” del card. T. BERTONE, segretario di Stato; e agli interventi di B. CADORÉ, maestro dell’Ordine dei Frati Predicatori; di A. BUONCRISTIANI, arcivescovo di Siena; di D. GIUNTA, presidente del Centro internazionale di studi catariniani. Segue il discorso inaugurale del card. A. AMATO, prefetto della Congregazione per le cause dei Santi e finalmente la prolusione di G. ZARRI, sotto il titolo: *Caterina Benincasa tra Siena e l’Europa*.

Le cinque sezioni che scansionano l’ingente materiale offrono opportunità per approfondire, secondo un’ottica diacronica e interdisciplinare, l’eredità storica e spirituale di Caterina da Siena. Vari sono i linguaggi attivati: segno eloquentissimo dell’incidenza della santa nel culto, nella letteratura, nelle vicende della storia civile e religiosa, nell’arte, nella teologia, nella spiritualità... in una parola nella cultura! E nell’usare il termine “cultura” il pensiero va subito al grande papa umanista Pio II Piccolomini che svolse il gratissimo ministero della canonizzazione di Caterina nel 1461, e che volle poi raffigurata nella pala d’altare di Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta – capolavoro

della cattedrale di Pienza –, che presenta la Vergine Maria assunta nella gloria dei cieli. Messaggera di pace in una società sconvolta da tante rivalità, Caterina sorregge il giglio della verginità e tiene in mano un libro color rosso, che rinvia ai suoi scritti in cui eccezionalmente sapienza e carità, nella spiritualità e nella mistica del Sangue di Cristo. Da qui la decisione di Paolo VI di proclamarla dottore della Chiesa il 3 ottobre 1970; e quella di Giovanni Paolo II di dichiararla compatriota d’Europa il 1° ottobre 1999.

Tre le sottolineature che G. ZARRI evidenzia nella sua *prolusione*: una santa europea; il modello e il culto; l’eredità. Pagine dense e ricche di documentazione, che aprono il percorso vero e proprio. Seguiamone le singole sezioni; il solo elenco dei titoli (e sottotitoli quando ci sono) contribuisce a cogliere lo spessore delle riflessioni.

Caterina tra mistica e profetia è il titolo della prima sezione. Questi i contributi: S. BOESCH GAJANO, *Caterina nella storiografia* (C. scrittrice italiana; l’esperienza religiosa fra ricerca e apologetica; la biografia: un percorso accidentato nelle fonti; la stagione delle edizioni critiche; cultura e mistica; nuove prospettive: la storia delle donne); A. PARAVICINI BAGLIANI, *Caterina da Siena e il Papato*; F. SANTI, *L’innovazione teologica di Caterina da Siena* (la novità di C.; Ockham e l’affermazione della singolarità; la rottura della soluzione di Tommaso; una vocazione intellettuale; il dramma del *singolare* come privo di essere; conoscenza del niente *condita* dal desiderio infinito; una teologia trinitaria; nella Trinità la radice della Chiesa).

La seconda sezione ha come titolo *Caterina santa*. Questi i contributi: G. BARONE, *Modelli di santità femminile nei processi di canonizzazione fra tre e quattrocento* (origini sociali e scelte religiose; tre sante autrici [Brigida, Caterina e Francesca Romana]; i processi di canonizzazione e le loro differenze); S. NOCENTINI, *La Legenda maior di Raimondo da Capua: una eredità condivisa* (la *Legenda maior*: gestazione; il testo lasciato da Raimondo; Tommaso d’Antonio da Sie-

na, detto Caffarini, e l'ambiente spirituale veneziano; Stefano Maconi e i movimenti riformatori europei); L. CINELLI, *La canonizzazione di Caterina da Siena: la santa nello specchio dei Frati Predicatori*; C. BIANCA, *Pio II e santa Caterina*; E. MONTANARI, *L'Ufficio liturgico domenicano di santa Caterina da Siena* (la canonizzazione; la recezione nella liturgia domenicana; il giorno della ricorrenza della celebrazione e le successive modifiche; l'autore dell'ufficio; la questione delle stimmate e l'ufficio di santa C.; Tommaso Schifaldo nella tempesta della questione delle stimmate; aspetti assodati e questioni aperte; gli uffici 'concorrenti e illegittimi').

La terza sezione accosta *Caterina nella stagione delle Osservanze*. Questi i contributi: P. NARDI, *Santa Caterina e Siena*; E. BRIZIO, *Santa Caterina e la società del Trecento italiano*; M. SENSI, *Caterina da Siena e gli eremiti dell'Italia centrale* (C. e il terz'Ordine domenicano; la missione profetica; una nuova stagione eremitica; Alfonso Pecha; una indulgenza *in mortis articulo* per C.; lettere agli eremiti); E. MARIANI, *Monte Oliveto e la tradizione cateriniana* (le lettere; la devozione a santa C. in ambito olivetano in epoca moderna; l'iconografia di santa C. presso gli Olivetani; C. nella storiografia olivetana contemporanea); C. DELCORSO, *Santa Caterina nella predicazione degli ordini mendicanti*; I. GAGLIARDI, *Caterina e l'Osservanza domenicana*; P. PIATTI, *All'ombra dei Padri. La 'memoria di C.' e il processo di istituzionalizzazione delle sorores de poenitentia sancti Dominici fra tre e quattrocento*; A. BARTOLOMEI ROMAGNOLI, *La disputa sulle stimmate* (C. secondo Raimondo; Tommaso da Siena teologo delle stimmate; san Bernardino: un modello alternativo; la risposta domenicana; il percorso delle immagini).

La memoria di Caterina in età moderna è il titolo della quarta sezione, con questi contributi: G. FESTA, *Il modello cateriniano nell'agiografia femminile domenicana tra quattro e cinquecento*; F. ARICI, *Una Vita fortunata. Lancellotto Politi, detto Ambrosio Catarino, traduttore della Legenda maior cateriniana* (indomito polemista; traduttore su commissione; C. tra Savonarola e Controriforma); A. ASSONITIS, *Eredità cateriniana negli ambienti piagnoni a Roma nel primo cinquecento*; E. LURGO, *L'eredità di Caterina da Siena nel ducato sabaudo tra XVI e XVIII secolo*; A. SCATTIGNO, *Suggerimenti cateriniani negli epistolari femminili tra quattro e cinquecento* ("un flusso continuo

di frasi e di parole": tra dettatura e scrittura; dalla stampa alle carte d'archivio; "scripte de sua mano"; "a consolatione de una vixitazione spirituale"; "io non ho dottrina e non so leggere"; "mi trovo la vostra gratissima"; "io indegna ancilla dell'humano Verbo").

Finalmente la quinta sezione il cui titolo *Caterina nell'arte* apre ulteriori e interessanti percorsi: D. GIUNTA, *Iconografia cateriniana: committenza, aree di diffusione, tipologie* (committenza; Venezia e l'azione di Tommaso da Siena "Caffarini"; l'apporto di Stefano Maconi; Roma; Siena; il contributo di fra Giovanni da Fiesole, detto "il beato Angelico"; aree di diffusione; tipologie; ambito senese; ambito romano; ambito caffariniano; ambito maconiano; l'apporto del beato Angelico; frater Henricus); R. ARGENZIANO, *Suor Domenica da Paradiso: l'eredità figurativa cateriniana nell'iconografia di una mistica di primo cinquecento*; M. BOITEUX, *L'immagine di Caterina da Siena nell'iconografia moderna* (le immagini prima della canonizzazione del 1461; sviluppo del modello estatico a partire dal XVI secolo; da Siena all'eternità dell'universo); B. CIRULLI, *Memorie disgiunte. Gli affreschi antonazzeschi della camera di santa Caterina da Siena alla Minerva*; V. TIBERIA, *Santa Maria sopra Minerva e il sepolcro di santa Caterina ovvero l'apoteosi figurativa del carisma domenicano a Roma*.

Le brevi *Conclusioni* di A. BENVENUTI sono completate dall'*indice* dei manoscritti, dei nomi e dei toponimi, e degli studiosi.

In conclusione. Il lettore-studioso si trova di fronte ad un'opera poderosa che invita a prendere atto dei diversi contributi. Molti di questi facilitano la lettura con sottotitoli; altri non offrono questa opportunità e talora diventa arduo seguire la pesantezza dello studio. In ogni modo la documentazione offerta in modo dettagliatissimo e le numerose pagine a colori che riproducono opere d'arte riguardanti Caterina permettono una consultazione adeguata. Se è lecito formulare un'attesa "disattesa" (ben consapevole che non si può trattare di tutto) questa potrebbe focalizzarsi nel bisogno di una "pagina" di spiritualità cateriniana incentrata attorno alla mistica del Sangue di Cristo; poteva essere questa pagina un'eco e una garanzia per il titolo dell'opera: *Virgo digna Coelo!* E questo per cogliere ancora più in profondità quanto promesso nel sottotitolo: *Caterina e la sua eredità*.

MANLIO SODI

RAIMONDO DA CAPUA, *Legenda maior sive legenda admirabilis virginis Catherine de Senis*, edizione critica a cura di SILVIA NOCENTINI, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2013 (Edizione Nazionale dei Testi Mediolatini d'Italia, 31), pp. XII, 451.

Santa Caterina da Siena è una di quelle figure che hanno attraversato i secoli senza perdere la propria attualità nel mondo della spiritualità; questo è indubbiamente il motivo principale per il quale si continua a studiare e scrivere su di lei. Solo per ricordare le iniziative più recenti che la riguardano si può parlare delle mostre, organizzate dalla società Bibliografica Toscana, *I caratteri di Caterina. Libri e incisioni (secoli XV-XVIII)*, che si è tenuta nel 2011, prima a Montepulciano (21 maggio – 12 giugno) e poi a Pienza (25 giugno – 4 settembre), *Caterina. Libri, immagini, reliquie*, allestita presso la Confraternita di Misericordia di Rapolano (8 dicembre 2011 – 7 gennaio 2012) e *Da Siena a Pavia. Caterina nei libri tra XV e XIX secolo*, tenutasi dal 21 aprile al 15 maggio 2013 presso il Collegio Universitario S. Caterina di Pavia. Di grande rilievo è anche la recentissima pubblicazione *Virgo digna coelo. Caterina e la sua eredità*. Raccolta di studi in occasione del 550° anniversario della canonizzazione di santa Caterina da Siena (1461-2011), a cura di ALESSANDRA BARTOLOMEI ROMAGNOLI, LUCIANO CINELLI, PIERANTONIO PIATTI, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2013, fra i cui saggi se ne trova anche uno della curatrice del presente volume, Silvia Nocentini (*La Legenda Maior di Raimondo da Capua: una eredità condivisa*, pp. 103-118), nel quale descrive questo testo, che è la prima agiografia di Caterina da Siena e ricopre un ruolo di fondamentale importanza per lo studio della spiritualità medievale, oltre che per la conoscenza della vita di Caterina. Raimondo da Capua, confessore della santa, la scrisse dopo la sua morte, nel decennio 1385 - 95, e vi riportò, con gran ricchezza di particolari, avvenimenti di cui lui stesso era stato testimone, o che aveva appreso da chi era stato vicino a Caterina.

La *Legenda* venne pubblicata da Daniel

Papebroch negli *Acta Sanctorum* nel 1675, esemplandola sull'*editio princeps* di Colonia 1553 (prima era stata stampata la traduzione italiana, nel 1477 a Firenze), collazionata su di un manoscritto della Certosa di Liegi, e, recentemente, è stata riproposta da Jörg Jungmayr nel 2004, come trascrizione del codice conservato nella Stadtsbibliotek di Norimberga, con la traduzione tedesca a fronte. Questa della Nocentini, però, è la prima edizione critica del testo ed è il frutto di una ricerca iniziata quasi 20 anni fa, nel 1997, quando Claudio Leonardi le affidò, quale tesi di Dottorato, l'analisi di tutta la tradizione manoscritta della *Legenda*.

L'A. fa precedere all'edizione del testo dei *Prolegomena*, nei quali passa in esame la storia della composizione dell'opera, su richiesta dei discepoli di Caterina, da parte di padre Raimondo, che vi lavorò, come ho detto, fra interruzioni e riprese, dal 1385 al 1395 ed analizza la sua successiva diffusione. La ricerca di un manoscritto autografo, effettuata nei vari conventi in cui soggiornò Raimondo, non ha dato esiti e non sembra neppure che l'autore vi abbia curato la trascrizione della sua opera. La diffusione della *Legenda* fu affidata al convento dei santi Giovanni e Paolo di Venezia, al quale portò il suo testo appena terminato e dove si curava la riproduzione delle storie delle sante O. P., sotto la direzione di Tommaso da Siena, che inviò nel 1396 la *Legenda* al certosino Stefano Maconi, del quale si riscontrano annotazioni marginali in alcuni codici, che vengono analizzate particolareggiatamente dalla Nocentini per contestualizzare gli interventi compiuti dal monaco. Così si ebbero due canali di diffusione della Vita della Santa: i conventi domenicani ed i monasteri certosini. Un capitolo di questa parte è dedicato all'analisi del lavoro di Tommaso da Siena e dello *scriptorium* del convento veneziano. Segue una lunga

e particolareggiata analisi della tradizione manoscritta, con la descrizione di tutti i testimoni e la ricostruzione, filologicamente corretta, delle varie famiglie in cui può essere diviso lo *stemma*. I criteri di edizione e la bibliografia concludono questa parte del volume, che è molto importante non solo come introduzione al testo proposto, ma anche da un punto di vista metodologico, costituendo un esempio di come si debba procedere nell'affrontare lo studio e l'edi-

zione critica di un testo mediolatino. Quindi, per concludere, bisogna osservare che il valore dell'opera della Nocentini è duplice; da una parte la grande importanza di aver, per la prima volta, proposto un testo critico corretto della *Legenda maior*, dall'altra la proposta di un modello di lavoro per coloro che si debbano cimentare nella ricostruzione filologica di un testo.

ENZO MECACCI



RAIMONDO DA CAPUA

Legenda maior

Edizione critica
a cura di
Silvia Nocentini



FIRENZE
EDIZIONI DEL GALLUZZO
2013