



ACCADEMIA DEI ROZZI

Nota del Direttore

Nel lontano Dicembre 1994 chiudevo la presentazione del n.0 della rivista con un pensiero di Orazio (Ars Poetica) “molte parole che caddero in disuso rinasceranno, e ne cadranno molte altre che oggi sono in onore, se così vorrà l’uso, in balia del quale sono l’arbitrio e la legge e la norma del parlare”.

Questa riflessione del poeta si adatta bene non solo alla norma del parlare ma anche a quella del comportamento, perchè stile di vita, spirito di aggregazione, rispetto delle regole se cadute in disuso, possono rinascere vanificando i cattivi esempi e l’arroganza di coloro che credevano di poter fare tutto in nome della libertà, mistificandone il concetto tanto da farla apparire arbitrio.

Non può essere accettato il degrado perchè non sempre il tempo è galantuomo quando allontana anche il ricordo di valori assoluti come il decoro e la dignità personale; senza esempi di riferimento il malcostume, la volgarità, il blasfemo, la cialtroneria rischiano di venir giudicati come la normalità.

La nostra Accademia è sempre stata legata alle tradizioni che per secoli non sono mutate perchè seguono i Capitoli e il Regolamento che l’hanno guidata fin dalla fondazione. Pur tuttavia nelle stanze dell’Accademia talvolta capita di veder pavoneggiarsi alcuni “escamisados”, che seppur non possono intaccare il decoro della Istituzione che le deriva dalla sua storia plurisecolare, certamente offendono loro stessi che devono comunque essere tutelati per il solo fatto di farne parte.

Ma l’Accademia non ha la vocazione dell’Ordine Franciscano e non può perseguire la regola “perdona loro perchè non sanno quello che fanno” e quindi ha il dovere sacrosanto di far rispettare le tradizioni e di intervenire per evitare che costoro continuino a recarsi offesa.

Si potrebbe obiettare che i tempi sono cambiati e con il tempo i costumi, talchè anche il concetto di decoro e dignità assume un diverso significato, ma noi diciamo come il poeta “Est modus in rebus: C’è misura nelle cose” (Orazio Satire).

Giancarlo Campopiano



Cerchia del Vecchietta, Consegna della Balzana (Esztergom, Museo Cristiano)

Il dipinto, che è una delle opere senesi più note tra quelle conservate nei musei di Budapest ed Esztergom, costituisce un esempio di iconografia urbana tanto raro, quanto importante, perché capace di offrire una delle più antiche vedute realistiche di Siena oggi conosciute. Esso rappresenta, infatti, una rilevazione della piazza Tolomei dove la chiesa di San Cristoforo mostra l'originale architettura romanica con una sezione della facciata ripartita a quadri bianchi e neri: assetto che troviamo riproposto e dunque confermato da un'altra immagine della chiesa ripresa da Niccolò di Giovanni Ventura nel 1443 (Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms.A.IV5, c. 2v).

E.P.

E' un grande onore per ACCADEMIA DEI ROZZI ospitare con il saggio di Dóra Sallay - storica dell'arte e curatrice del Museo Cristiano di Esztergom, in Ungheria - la prima importante testimonianza in lingua italiana sulla straordinaria collezione di opere senesi che si conserva in questo paese.

Dipinti senesi in Ungheria: Vicende storiche e nuove ricerche

di DÓRA SALLAY (MUSEO CRISTIANO, ESZTERGOM)

Fra i paesi dell'Europa centro orientale, l'Ungheria vanta un eccezionale numero di dipinti senesi divisi tra le sue due collezioni di arte italiana antica: il Museo delle Belle Arti (Szépművészeti Múzeum) a Budapest e il Museo Cristiano (Keresztény Múzeum) a Esztergom.¹ Le circa 90 opere esistenti hanno una rilevante estensione cronologica, dal tardo Duecento alla prima metà del Seicento, ma la stragrande maggioranza dei dipinti sono primitivi, cioè dei secoli XIII-XV, grazie al precoce interesse per questo periodo del collezionista a cui dobbiamo 57 delle opere: l'erudito ecclesiastico e storico dell'arte Arnold Ipolyi (1823-1886).²

Ipolyi, ricco canonico di Eger fra il 1863 e il 1871, acquistò quasi tutte le sue opere senesi nel 1867 all'asta del lascito del ben noto collezionista, pittore, e restauratore di Colonia, Johann Anton Ramboux (1790-1866).³ Nel 1872, dopo la sua nomina a vescovo di Besztercebánya nell'Ungheria settentrionale (oggi Banská

Bystrica, Slovacchia), Ipolyi donò i suoi 60 migliori quadri alla Pinacoteca Nazionale di Pest (l'istituto precedente al Museo delle Belle Arti) per non esporli al rischio del trasporto nella sua nuova ma modesta sede. Nella sua lettera di donazione, intitolata "Offerta Patriottica", Ipolyi sottolineò che il movente principale del suo gesto era l'assoluta mancanza dei primitivi italiani nelle collezioni pubbliche ungheresi. Ipolyi tenne con sé fino alla morte il resto della sua grande collezione, che, dopo molte vicissitudini, sarebbe finita nel Museo Cristiano nel 1920.

La Pinacoteca Nazionale fu fondata poco prima della donazione di Ipolyi, nel 1870-71, grazie all'acquisto da parte dello stato dell'intera collezione della nobile famiglia Esterházy, che già comprendeva tre dipinti senesi documentati (le prime notizie relative a queste opere risalgono infatti agli anni 1810 e '20): *La sacra famiglia* di Francesco Vanni, la piccola *Annunciazione* firmata da Ventura Salimbeni, una volta

¹ Per Budapest, si vedano i cataloghi: A. PIGLER, *Katalog der Galerie Alter Meister I-II*, Budapest 1967; *Museum of Fine Arts - Budapest. Old Master's Gallery. A Summary Catalogue of Italian, French, Spanish, and Greek Paintings*, a cura di V. TÁTRAI, Budapest - Londra 1991. Per Esztergom, il catalogo parziale: *Christian Museum, Esztergom*, a cura di P. CSÉFALVAY, Budapest 1993 (schede a cura di M. PROKOPP e V. TÁTRAI). Brevi ma importanti contributi su molti dei quadri senesi in Ungheria si trovano in M. BOSKOVITS, *Early Italian Panel Paintings*, Budapest 1966 (anche in tedesco), e id., *Tuscan Paintings of the Early Renaissance*, Budapest 1968 (ed. tedesca nel

1969 e 2^a ed. tedesca nel 1978).

² Su Arnold Ipolyi, si veda *Ipolyi Arnold Emlékkönyv* [In memoria di Arnold Ipolyi], a cura di P. CSÉFALVAY - E. UGRIN, Budapest 1989.

³ Johann Anton Ramboux raccolse la sua enorme collezione soprattutto durante una permanenza in Italia fra 1832-42, quando passò molto tempo a Siena. Su Ramboux e la sua collezione: *Lust und Verlust II. Corpus-Band zu Kölner Gemäldesammlungen 1800-1860*, a cura di H. KIER e F. G. ZEHNDE, Colonia 1998, pp. 536-605, con precedente bibliografia.



Matteo di Giovanni, *San Bartolomeo*
(Budapest, Museo delle Belle Arti)

copertina di un libro, e il famoso *Tiberio Gracco* del Maestro di Griselda che il pubblico senese poté ammirare a Siena nel 1993 in occasione della mostra dedicata a Francesco di Giorgio e che recentemente, gli organizzatori della mostra di Londra sul Rinascimento a Siena, hanno riunito con le altre sette parti superstiti del ciclo di 'uomini illustri' eseguito verso il 1493-94 per la famiglia Spannocchi o per quella Piccolomini.⁴

Con l'arrivo dei quadri di Ipolyi nel 1872, la Pinacoteca si è arricchita di opere senesi di grande interesse, incluse cinque tavole di biccherna degli anni 1263, 1282, 1296, 1389, e 1414 (?), la duccesca *Predica di San Giovanni Battista* ancora di attribuzione discussa, una frammentaria *Incoronazione della Vergine* della bottega di Duccio, la monumentale *Madonna col Bambino* di

Ambrogio Lorenzetti, e *La preghiera di San Tommaso d'Aquino* del Sassetta. Molti sono i pittori rappresentati del secondo Trecento e del Quattrocento (Bartolo di Fredi, Niccolò di Buonaccorso, Benedetto di Bindo, Taddeo di Bartolo, Martino di Bartolomeo, Sano di Pietro, Giovanni di Paolo, Benvenuto di Giovanni, Matteo di Giovanni, Guidoccio Cozzarelli, Girolamo di Benvenuto e altri).

Fra il 1893 e il 1895, Károly Pulszky, l'allora direttore della Pinacoteca aggiunse altri dipinti senesi comprati sul mercato d'arte europeo, fra cui opere di Taddeo di Bartolo, Sano di Pietro e bottega, Girolamo del Pacchia, Sodoma e bottega.⁵ L'obiettivo di Pulszky era quello di arricchire il museo sistematicamente: è così, ironicamente, che giunse al museo lo straordinario *San Bartolomeo scorticato* di Matteo di Giovanni, al tempo però ritenuto opera del Pollaiuolo – un'interessante attribuzione che riflette la principale fonte d'ispirazione di Matteo.

La Pinacoteca Nazionale, ospitata inizialmente nell'Accademia delle Scienze, ricevette una nuova sede quando fu incorporata dal Museo delle Belle Arti, inaugurato nel 1906. Il Museo fu poi arricchito di numerosi dipinti senesi, fra cui meritano particolare menzione un'opera di Taddeo di Bartolo, ricomposta in forma di trittico nell'Ottocento con frammenti di un polittico dipinto nel 1395 per San Francesco a Pisa, due dipinti di Bernardino Fungai, la sensuale *Morte di Lucrezia* del Sodoma, forse eseguita per Papa Leone X Medici, e la *Salomé* di Francesco Rustici.

Le origini del Museo Cristiano ad Esztergom risalgono alla collezione privata di János Simor (1813-1891), vescovo di Győr (1857-67), poi principe primate e arcivescovo di Esztergom (1867-91), l'antica sede centrale della Chiesa Cattolica in Ungheria. Nella formazione della sua

⁴ L. SYSON et al., *Siena nel Rinascimento: arte per la città*, catalogo della mostra, ed. it., Cinisello Balsamo 2007, pp. 234-245; cf. anche la recensione di Gabriele Fattorini nel numero precedente di questa rivista: *Renaissance Siena: Art for a City. L'arte senese protagonista*

a Londra, "Accademia dei Rozzi", XIV, 27, 2007, pp. 66-70, in particolare, 68-69.

⁵ Su Pulszky e i suoi numerosissimi acquisti: *Pulszky Károly emlékének* [In memoriam Károly Pulszky], a cura di L. MRAVIK, Budapest 1988 (con riassunto in inglese).

collezione, iniziata già a Győr, Simor fu influenzato dal contemporaneo Ipolyi, soprattutto nel suo interesse per l'arte cristiana antica. Probabilmente durante i suoi viaggi in Italia il primate acquistò alcune opere senesi del Tre-Quattrocento (Maestro di Chianciano?, Andrea di Bartolo, Giovanni di Paolo). La sua acquisizione di maggior rilievo fu senz'altro quella dell'intera galleria privata del canonico romano Raffaele Bertinelli (1802-1878) nel 1878. Questa raccolta di circa 60 quadri, quasi tutti italiani del rinascimento, comprendeva anche cinque opere senesi, un *San Geremia* di altissima qualità della cerchia di Duccio, la ben nota *Assunzione della Vergine* di Pietro di Giovanni d'Ambrogio e *Madonne* di Neroccio de' Landi, Matteo di Giovanni, e Girolamo di Benvenuto.

Anche se nessuno di questi quadri fu riconosciuto al tempo come senese (Simor fu un appassionato collezionista e generoso mecenate, ma non un esperto d'arte come Ramboux e Ipolyi), l'apprezzamento del collezionista per i primitivi italiani e la fondazione di un museo che raccolse arte antica di tutte le scuole europee rappresentarono un momento di grande importanza. Similmente ad Ipolyi e ad altri ecclesiastici del suo tempo, Simor si dedicò all'idea di un *museum christianum*, che sarebbe servita all'educazione religiosa e estetica del pubblico. Perciò aprì le porte della sua collezione già nel 1875 e nel 1887 la lasciò legalmente alla Cattedrale di Esztergom, denominandola Museo Cristiano. Un altro suo movente per creare un museo pubblico a Esztergom fu il desiderio di ridare prosperità culturale alla città che era andata quasi interamente distrutta durante le guerre turche (sec. XVI-XVII).

Quello che era diventato il più grande museo ecclesiastico del paese fu in seguito arricchito in modo notevole solo sotto János Csernoch (1852-1927, arcivescovo dal 1913), già segretario di Simor, che riprese ad interessarsi dell'istituzione. In questo periodo furono aggiunti il *Lot e i due Angeli* di Rutilio Manetti e, nel 1920, l'intera collezione restante di Arnold Ipolyi. Dopo che i 60



Pietro di Giovanni d'Ambrogio, *La Vergine*
(Esztergom, Museo Cristiano)

migliori quadri furono regalati alla Pinacoteca di Pest, il resto del fondo Ipolyi attraversò un periodo di varie difficoltà. Nell'ultimo anno della sua vita, nel 1886, il prelato fu nominato vescovo di (Nagy) Várád (oggi Oradea, Romania) e lì si trasferì insieme alla sua collezione, ma morì pochi mesi dopo. La preziosa raccolta, che, oltre ai dipinti, conteneva sculture, oreficerie, tessuti e altri oggetti d'arte, fu depositata in vari luoghi di Várád, e in parte rubata. Solo dal 1896 fu esposta nel museo di un'associazione locale, e infine portata a Esztergom a seguito del testamento di Ipolyi, che voleva divenisse parte di un Museo Cristiano.

Come nel caso della Pinacoteca Nazionale, le opere donate da Ipolyi hanno colmato a Esztergom la quasi assoluta mancanza di quadri italiani dipinti prima della metà del Quattrocento ed hanno molto arricchito la collezione italiana, soprattutto nel campo dell'arte senese. Fra le opere più importanti di questa sezione troviamo un trittichetto di Niccolò di Segna, due pinnacoli di Bartolomeo Bulgarini, e il *Busto della Vergine* di Pietro di Giovanni d'Ambrogio, noto per la sua

inconsueta iconografia che raffigura Maria a mo' di ritratto.

Dopo il 1920, il museo di Esztergom acquistò un solo dipinto senese, l'ancora inedito *Giosué* di Bartolo di Fredi, che faceva parte di una serie di pinnacoli di cui altri tre sono già noti alla critica.⁶

A parte i molti studi specialistici, i dipinti senesi così giunti in Ungheria furono studiati in modo più o meno sistematico soprattutto da Tibor Gerevich, Andor Pigler, Gertrude Coor, Miklós Mojzer, Miklós Boskovits, Mária Prokopp e Vilmos Tátrai;⁷ manca però ancora un catalogo critico di entrambi i musei. Nel corso dei lavori preparatori per un auspicato catalogo critico del museo di Esztergom, la mia attenzione si è concentrata sulle opere senesi – soprattutto su quelle del Quattrocento e non solo. È stato subito chiaro che la comune origine della maggior parte dei quadri senesi dalla collezione Ramboux e poi da quella Ipolyi rendeva necessario studiare congiuntamente le opere conservate a Budapest e a Esztergom. Lo stato frammentario di molte di queste ha imposto la necessità di usare una metodologia basata su accurate osservazioni tecniche, che ha poi permesso di capire e ricostruire il contesto originale di molti dipinti. Nelle pagine seguenti, vorrei dare notizie preliminari su alcuni risultati raggiunti nel corso delle ricerche per la preparazione di un catalogo destinato a colmare la mancanza di uno studio organico sui dipinti senesi in musei dell'Ungheria.

Un'opera ancora trecentesca, la



Luca di Tommè, *Decapitazione di San Paolo*
(Esztergom, Museo Cristiano)

Decapitazione di San Paolo di Luca di Tommè, è degna di interesse per la sua rara iconografia che mostra molti elementi leggendari relativi alla morte dell'apostolo: il collo tagliato che spruzza latte e sangue, gli occhi coperti col velo ricevuto in prestito dalla devota donna Plautilla, e la testa che rimbalza dalla terra e grida ogni volta "GESÙ" (scritto nel dipinto tre volte accanto alle pozze del sangue). Il polittico a cui appartennero questo e altri tre scomparti di predella con la storia di San Paolo – uno a Seattle e due nella Pinacoteca senese – si pensava perduto da molto tempo. È mia opinione che ad esso appartenessero i quattro laterali con santi della Galleria Bardini a Firenze, due dei quali, incluso quello con *San Paolo*, riscoperti solo recentemente.⁸

Fra le quattro opere di Sano di Pietro e aiuti, spicca il *Convito di Erode* (*La Danza di Salomè*), dipinto negli anni '40, nel periodo più felice del pittore. Insieme alla

⁶ Il frammento, comprato nel 1969 e scoperto da chi scrive nei depositi, era privo di attribuzione e senza definizione del soggetto; fu in seguito restaurato per rimuovere la ridipintura grossolana dello sfondo. È in preparazione un mio contributo sul soggetto; per i tre altri frammenti: G. FREULER, *Bartolo di Fredi Cini*, Disentis 1994, pp. 496-99.

⁷ Cf. nota 1 e T. GEREVICH, *Esztergomi műkincsek* [Opere d'arte a Esztergom], in *Prímás Album*, Budapest 1928, pp. 179-263; *idem*, a cura di, *Magyarország műemléki topográfiája* [La topografia di monumenti storici in Ungheria] Vol. 1, parte 1, Esztergom Műemlékei [Opere d'arte a Esztergom] Budapest 1948; G. COOR,

Ducento-Gemälde aus der Sammlung Ramboux, "Wallraf-Richartz Jahrbuch" XVI, 1954, pp. 77-86; ead., *Trecento-Gemälde aus der Sammlung Ramboux*, "Wallraf-Richartz Jahrbuch" XVIII, 1956, pp. 111-131; ead., *Quattrocento-Gemälde aus der Sammlung Ramboux*, "Wallraf-Richartz Jahrbuch" XXI, 1959, pp. 75-96. M. MOJZER, *Vier siene-sische Quattrocento-Tafeln des Christlichen Museums zu Esztergom*, "Pantheon", XXII/1, 1964, pp. 1-8; M. BOSKOVITS, M. MOJZER, A. MUCSI, *Az esztergomi Keresztény Múzeum képtára* [La Pinacoteca del Museo Cristiano a Esztergom], Budapest 1964.

⁸ Cf. I. TADDEI, schede in *Specchio del Tempo: l'uomo e il suo mondo in sei secoli d'arte italiana*, catalogo della



Sano di Pietro, Convito di Erode
(Budapest, Museo delle Belle Arti)

Decollazione del Battista (a Mosca) e ad altri pezzi, questo frammento appartiene alla predella del polittico n. 231 della Pinacoteca senese, che proviene dal monastero femminile agostiniano di San Giovanni all'Abbadia Nuova, dove è documentato il culto della decollazione del Battista fin dall'origine.⁹

Un frammento che per la sua iconografia ha suscitato grande interesse negli studiosi senesi rappresenta un evento di storia locale, la *Consegna della Balzana*, che si svolge davanti alla chiesa di San Cristoforo e fa parte di una serie con almeno altri quattro pannelli.¹⁰ Anche se spesso ritenuti scomparti di predella, questi sono in realtà frammenti di un oggetto profano, probabilmente un mobile, come indica non solo il soggetto politico ma pure la decorazione vegetale in pastiglia (tipica di cassoni e altri tipi di mobili ma non di predelle) rimasta attorno alla scena di Esztergom. Il soggetto delle scene è ancora sostanzialmente oscuro, se ne auspica quindi l'interpretazione da parte di uno studioso con una profonda conoscenza della storia di Siena.

Il *Sant'Ansano battezza i senesi* di Giovanni di Paolo fa parte, insieme alla *Decapitazione di Sant'Ansano* (al Bargello di Firenze), dell'unico ciclo dipinto nel Quattrocento conosciuto sulla vita del santo patrono di Siena. La struttura dei frammenti ha dimostrato che le due scene formavano parte – anziché di una predella, come si è sempre pensato – di una struttura verticale ancora da individuare,¹¹ databile negli anni '40 del Quattrocento per i confronti stilistici soprattutto con le miniature del codice *Communella dei Santi* del 1442 (Biblioteca Comunale degli Intronati, Siena, G.I.8). Nella scena del battesimo, la figura che si piega in avanti per togliersi il soprabito in preparazione del sacramento è una citazione della figura prototipica della proselita spesso raffigurata in scene del Battesimo di Cristo, per esempio, anche nel distrutto affresco di Gentile da Fabriano già in San Giovanni a Laterano.

La monumentale *Adorazione del Bambino* di Giovanni di Paolo (fig. a pag. 12), un'opera di alta qualità dell'attività tarda del pittore (circa 1470), è stata da tempo identificata come pannello centrale di un altare i cui laterali (*S. Vittore* e *S. Ansano*?) si trovano ad Avignone e probabili frammenti di pilastri nel Metropolitan Museum e nella coll. Salini. Un esame dei terghi delle tavole principali ha rivelato i segni di giunture, confermando l'ipotesi della loro comune origine e favorendo la ricostruzione visuale dell'insieme.

L'artista rappresentato dal maggior numero di opere è Matteo di Giovanni. Il *San Girolamo* e il suo *pendant* raffigurante *San Nicola di Bari* nel Lindenau-Museum ad

mostra a cura di M. SCALINI, Pechino 2006, pp. 284-86. Sia i laterali che gli scomparti di predella a Siena hanno una larghezza di 42,5 cm, mentre i pezzi a Esztergom e Seattle sono un po' ridotti (larghezza di circa 39 cm).

⁹ W. LOSERIES e D. SALLAY, *La predella di Sano di Pietro per il polittico di San Giovanni Battista all'Abbadia Nuova: ricostruzione e iconografia*, "Prospettiva", 126-127, 2007, pp. 92-104, integrando uno studio approfondito sul monastero di Gabriele Fattorini.

¹⁰ G. FREULER, scheda in *'Manifestatori delle Cose Miracolose': Arte italiana del '300 e '400 da collezioni in Svizzera e nel Liechtenstein*, catalogo della mostra, Lugano-Castagnola 1991, pp. 98-100.

¹¹ La venatura verticale del legno con crepe che sembrano collegate fra i due frammenti rende molto probabile che queste due scene, il cui formato quadrato è originale, fossero collocate una sopra l'altra.

Altenburg si sono rivelate essere insolitamente grandi basi di pilastri (altezza ca. 43 cm), che dovevano appartenere ad un altare davvero monumentale, individuabile forse nel trittico già in Sant'Agostino ad Asciano e datato 1474 (?), la cui parte centrale con la *Madonna della Cintola* (ora alla National Gallery di Londra) è alta 331,4 cm.¹²

La *Crocifissione di San Pietro*, che figurava nella mostra 'Siena e Roma' tenutasi a Siena nel 2006, è interessante per la novità iconografica che fa vedere il martirio dell'apostolo lontano da Roma, con la veduta della città sullo sfondo. Sulla base dei resti di strisce decorative fra le scene, questo frammento di predella è ormai definitivamente collegato con altri tre: il *San Bernardino risuscita un bambino*, il *Convito di Erode*, entrambi in coll. privata, e la *Crocifissione* a Manchester, ma purtroppo nulla si sa ancora del registro principale dell'altare.¹³

Nelle teste di *Due angeli* è stato possibile individuare il frammento di una grande lunetta raffigurante il *Battesimo di Cristo*, la cui parte centrale è nel Museo Puskin di Mosca. Questi due pezzi, a lungo ignorati dagli studiosi, hanno un'attribuzione discussa, ma sembra giusta la recente proposta di Alessandro Angelini di assegnarli a Matteo di Giovanni invece che a Guidoccio Cozzarelli o al giovane Pietro Orioli, come proposto dalla critica precedente.¹⁴

La squisita *Madonna col Bambino e due angeli* è da tempo nota come il frammento centrale della lunetta dell'altare degli Innocenti, dipinto nel 1482 per S. Agostino a Siena.¹⁵ Un'altra Madonna di Matteo di

Giovanni, recentemente restaurata, è invece meno conosciuta dalla critica:¹⁶ si tratta di una versione tarda (ca. 1485-95) della Madonna dello stesso pittore, anch'essa quasi ignota agli studiosi di arte senese, oggi nello Staatliches Museum a Schwerin (ca. 1480-85).

Una Madonna di Neroccio de' Landi¹⁷ riferibile al nono decennio del Quattrocento è stata purtroppo danneggiata da un vecchio e radicale intervento di restauro, per cui la critica ne ha talvolta messo in dubbio l'autografia. La riflettografia ad infrarossi però ha rivelato un vigoroso disegno preparatorio eseguito con un *ductus* degno di Neroccio. Due altre opere del pittore, i medaglioni con *San Francesco d'Assisi* e *San Giovanni Dolente* sono frammenti di una predella, di cui Ramboux possedeva altri due elementi, la *Crocifissione* e *S. Antonio da Padova* (ora di ubicazione ignota), e si può ipotizzare pure l'esistenza di un ormai perduto, quinto frammento con la *Vergine dolente* che faceva *pendant* con il *San Giovanni*. Attribuiti in precedenza a Francesco di Giorgio, Andrea di Niccolò e Giovanni Boccati, i due santi sono stati giustamente restituiti a Neroccio (a cui li attribuì già Ramboux) da Andrea De Marchi.¹⁸ Quest'opinione è pienamente condivisibile non solo per l'alta qualità – soprattutto nel sensibile modellato e nella sicura resa dello spazio – che caratterizza le opere, ma pure per l'identificazione in entrambi frammenti di un raro punzone usato solo da Neroccio negli anni '70. I frammenti sono databili intorno al 1475-80 sulla base di un confronto col trittico datato 1476 nella Pinacoteca di Siena. In effetti, guardando la predella che raffigura i due santi francescani più venerati, ci si chiede

¹² Come avviene di solito per le basi di pilastri, il *San Girolamo* e il *San Nicola* sono dorati sui lati interni e dipinti di rosso sui lati esterni. Per l'altare, si veda da ultimo SYSON et al., *Siena..* cit. (cf. nota 4), pp. 124-131.

¹³ D. SALLAY, in *Siena e Roma: Raffaello, Caravaggio e i protagonisti di un legame antico*, catalogo della mostra, Siena 2005, pp. 72-75.

¹⁴ D. SALLAY, *A Proposal for a Baptism of Christ-Lunette by Guidoccio Cozzarelli*, "Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts", 98, 2003, pp. 31-48; M. BOSKOVITS, A. BLIZNUKOV, R. MAFFEIS, *Studi recenti sulla pittura italiana in Russia: il nuovo catalogo del Museo Puskin*, "Arte cristiana", 92, 2004, pp. 111-122, in part. p. 115; A. ANGELINI, *Matteo di Giovanni: percorso esem-*

plare di un quattrocentista senese, in *Matteo di Giovanni: Cronaca di una strage dipinta*, catalogo della mostra a cura di C. ALESSI and A. BAGNOLI, Asciano 2006, pp. 14-29, in part. p. 22.

¹⁵ D. SALLAY, in *Matteo di Giovanni: Cronaca...* cit. (cf. nota 14), pp. 157-163, con letteratura.

¹⁶ Cf. V. TÁTRAI, in *Christian Museum, Esztergom* cit. (cf. nota 1), p. 127 (repr. a colori), p. 239.

¹⁷ Cf. V. TÁTRAI, in *Christian Museum, Esztergom* cit. (cf. nota 1), p. 130 (repr. a colori), pp. 240-41.

¹⁸ Cf. M. MACCHERINI, in *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena, 1450-1500*, catalogo della mostra a cura di L. BELLOSI, Milano 1993, p. 322.



Matteo di Giovanni, Due angeli (Budapest, Museo delle Belle Arti)



Girolamo di Benvenuto, La Vergine appare a San Bernardino da Siena (Budapest, Museo delle Belle Arti)



Giovanni di Paolo, *Sant'Ansano battezza i senesi* (Esztergom, Museo Cristiano) e *Decapitazione di Sant'Ansano* (Museo del Bargello, Firenze)

se una così stretta parentela stilistica sia l'indice dell'appartenenza al trittico in cui compare, in figura intera, San Bernardino da Siena. Questa predella di Neroccio, mostrando santi entro un finto oculo di marmo rosso davanti ad un fondo oro, fu ispirata da quella del Vecchietta per la Cattedrale di Pienza (ca. 1461-62), dipinta mentre il giovane Neroccio era probabilmente nella bottega dell'artista più anziano.

Predelle decorate con medaglioni ritraenti santi a figura non intera erano comuni nel Quattrocento senese. Ne è un altro esempio quella attribuita a Benvenuto di Giovanni, i cui frammenti noti rappresentano il *Vir Dolorum* (perso ma documentato nella coll. Ramboux); *San Girolamo* oggi a 's

Heerenberg (Olanda), il domenicano *San Vincenzo Ferreri* e un altro santo a Boston, nonché un santo finora identificato come San Pietro martire a Budapest. Sulla base dell'identificazione dei santi, la letteratura ha



Neroccio de' Landi, *San Francesco d'Assisi* (Esztergom, Museo Cristiano)

collegato questa predella smembrata con una commissione domenicana, ma in realtà sia il santo ignoto conservato a Boston che quello di Budapest sono vestiti da Carmelitani. Infatti, quest'ultimo rappresentato con un grande

coltello nella testa e la palma del martirio nella mano è identificabile con

Sant'Angelo di Sicilia (o *di Licata*), e la predella è senz'altro da

ritenere una commissione carmelitana. In più, ora si può aggiungere alla serie un sesto, inedito frammento che raffigura *San Sigismondo*: fatto che sembra suggerire la provenienza dei frammenti da San Niccolò al Carmine, dove è attestato un rinnovato culto di questo santo all'inizio del Cinquecento, quando la predella in questione fu dipinta.

Fra i maestri minori troviamo Pellegrino di

Mariano, la cui attività come pittore è stata oggetto di un approfondito studio all'interno della ricerca di cui riferisco.¹⁹ A Pellegrino può essere ora assegnata una *Madonna col Bambino* e i santi *Giovanni Battista* e *Antonio Abate*,

¹⁹ I risultati furono presentati nella conferenza "Pellegrino di Mariano: The Panel Paintings Revisited," *Papa Pio II Piccolomini* (Siena, Palazzo Pubblico -

Archivio di Stato, 5-7 May, 2005) e sono in corso di pubblicazione.



Matteo di Giovanni, *San Girolamo*
(Esztergom, Museo Cristiano)

finora priva di attribuzione. Un'altra opera del pittore è la *S. Caterina da Siena*, frammento di un'ulteriore predella a medaglioni, di cui un altro pezzo con il *S. Nicola Tolentino* è stato recentemente ritrovato nella collezione Van Heek a 's Heerenberg.

Bernardino Fungai è rappresentato da due dipinti, una deliziosa *Madonna col Bambino* databile nel decennio dal 1480 al 1490, che è fra le opere migliori del pittore, e una troppo trascurata pala quadrata a fondo oro, raffigurante la *Madonna col Bambino, angeli, S. Francesco d'Assisi e un altro santo francescano*,²⁰ dipinta negli anni '90, come rivelano, fra l'altro, i forti influssi stilistici di Pietro Orioli.

La rara iconografia del dipinto

²⁰ Cf. V. TÁTRAI, *Un oeuvre inconnue de Bernardino Fungai*, "Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts" 53, 1979, pp. 81-88.



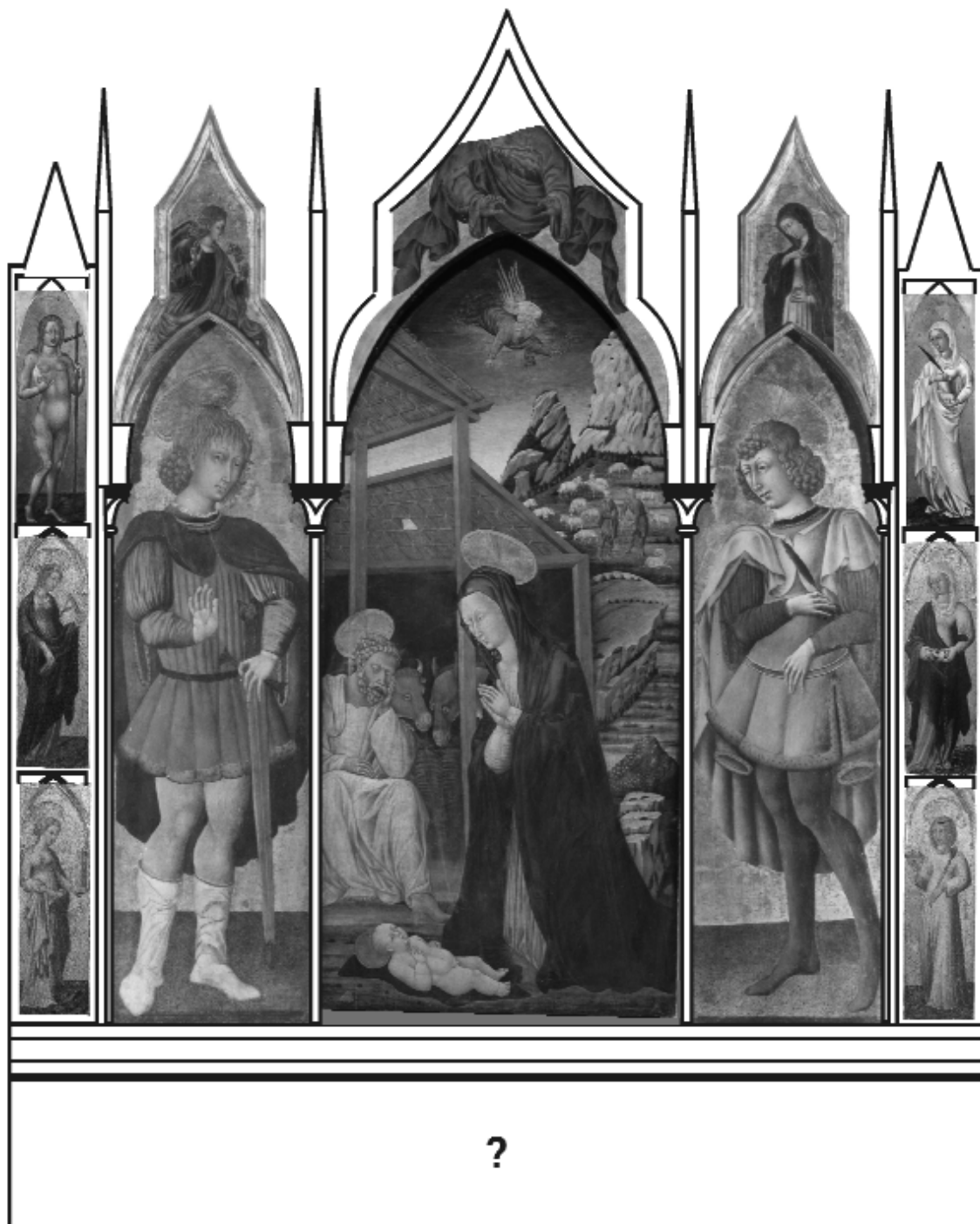
Benvenuto di Giovanni, *San'Angelo di Licata*
(Budapest, Museo delle Belle Arti)

raffigurante *La Vergine appare a San Bernardino da Siena* di Girolamo di Benvenuto (fig. a pag. 9) è probabilmente da spiegare con l'origine miracolosa della preghiera francescana detta la 'Corona Francescana dei Sette Gaudi di Maria' che, secondo la tradizione, sarebbe stata insegnata dalla Vergine stessa ad un novizio francescano. La Madonna sarebbe poi apparsa anche a San Bernardino proprio mentre era intento a recitare questa preghiera. Lo scomparto di predella è stato già riunito con altri tre, tutti in collezione privata, raffiguranti *S. Luigi di Tolosa*, *S. Elisabetta di Ungheria*, e la *Presentazione della Vergine nel Tempio*.²¹ La presenza dei tre santi francescani indica senza dubbio una provenienza da un edificio appartenuto ai frati minori; e, a mio parere, la predella doveva appartenere all'*Assunzione della Vergine* nel museo di Montalcino, in cui compaiono inginocchiati ai lati i santi Francesco d'Assisi e Antonio da Padova. La pala e la ricostruita predella concordano perfettamente in dimensioni, datazione (verso il 1510) e iconografia. Sotto ognuno dei santi Francesco e Antonio si possono collocare due santi francescani (di

²¹ F. MORO, *Due pannelli di Gerolamo di Benvenuto*, "Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts", 77, 1992, pp. 33-39.

cui uno è andato perduto) e sotto l'Assunta due scene mariane. Di queste ultime, una (pure persa) forse raffigurò la Nascita della Vergine – la provenienza della pala è infatti la

chiesa della Natività della Vergine dell'Osservanza a Montalcino – e l'altra la *Presentazione*.





Ricostruzione della Pala dell'Assunta di Girolamo di Benvenuto dalla Chiesa della Natività all'Osservanza di Montalcino. L'Assunzione della Vergine di Girolamo di Benvenuto si pubblica su concessione del Ministero per i Beni e le attività culturali. Foto: Soprintendenza PS&E di Siena e Grosseto.

Elenco dei dipinti senesi in Ungheria:

*Alcune delle attribuzioni sono provvisorie e riflettono quelle attuali presso i musei. A meno di diversa indicazione, tutte le opere sono dipinte su tavola.

Museo delle Belle Arti, Budapest:

- Pittore senese: Copertina di biccherna, 1263, inv. 1 (coll. Ramboux, no. 334; coll. Ipolyi, 1872)
- Pittore senese (Diotisalvi di Speme?): Copertina di biccherna, 1282, inv. 2 (coll. Ramboux, no. 340, coll. Ipolyi, 1872)
- Pittore senese dell'ultimo quarto del duecento (?): *Crocifissione*, inv. 31 (coll. Ramboux, no. 21; coll. Ipolyi, 1872)
- Pittore senese del tardo duecento: Trittico, inv. 11 (Ramboux, no. 285; coll. Ipolyi, 1872)
- Pittore senese: Copertina di biccherna, 1296, inv. 3 (coll. Ramboux, no. 341; coll. Ipolyi, 1872)
- Attr. a Duccio di Buoninsegna: *La predica di san Giovanni Battista*, scomparto di predella (?), inv. 6 (coll. Ramboux, no. 70; coll. Ipolyi, 1872)
- Bottega di Duccio di Buoninsegna: *Incoronazione della Vergine*, frammento, inv. 16 (coll. Ramboux, no. 92; coll. Ipolyi, 1872)
- Segna di Bonaventura (?): *Santa Lucia*, laterale di polittico, inv. 14 (coll. Ramboux, no. 41; coll. Ipolyi, 1872)
- Pittore senese del primo trecento: *Madonna col Bambino*, inv. 51.2985 (dal Castello Festetich in Toponár, 1951)
- Ambrogio Lorenzetti: *Madonna col Bambino*, frammento, inv. 22 (coll. Ramboux, no. 49; coll. Ipolyi, 1872)
- Naddo Ceccarelli: *Madonna col Bambino*, inv. 9 (coll. Ramboux, no. 63; coll. Ipolyi, 1872)
- Pittore senese del secondo trecento (?): *Madonna col Bambino, sei santi e due angeli*, inv. 13 (coll. Ramboux, no. 294; coll. Ipolyi, 1872)
- Luca di Tommè o cerchia (Maestro della Leggenda della Maddalena): *San Lorenzo*, laterale di altare (?), inv. 15. (coll. Ramboux, no. 95; coll. Ipolyi, 1872)
- Luca di Tommè o cerchia (Maestro della Leggenda della Maddalena): *Communione della Maddalena*, frammento, inv. 28 (coll. Ramboux, no. 77; coll. Ipolyi, 1872)
- Pittore senese: Copertina di biccherna, 1398, inv. 4 (coll. Ramboux, no. 357; coll. Ipolyi, 1872)
- Niccolò di Buonaccorso: *Crocifissione*, scomparto centrale di predella, inv. 17 (coll. Ramboux, no. 60; coll. Ipolyi, 1872)
- Bartolo di Fredi: *Arcangelo Gabriele, Vergine Annunziata*, pinnacoli di altare, inv. 25 (coll. Ramboux, no. 297 e 298; coll. Ipolyi, 1872)
- Pittore senese: Copertina di biccherna, 1414 (?), inv. 5 (coll. Ramboux, no. 360; coll. Ipolyi, 1872)
- Benedetto di Bindo: *Crocifissione*, scomparto centrale di predella, inv. 18 (coll. Ramboux, no. 61; coll. Ipolyi, 1872)
- Martino di Bartolomeo: *Madonna col Bambino e santi*, trittico portatile, inv. 8 (coll. Ramboux, no. 427; coll. Ipolyi, 1872)
- Martino di Bartolomeo: *Madonna col Bambino e quattro santi*, inv. 73.6 (acquisto da Sándor Devich, 1973)
- Taddeo di Bartolo: *Madonna col Bambino* (comprato da Luigi Resimini a Venezia, 1893)
- Taddeo di Bartolo: *Madonna col Bambino, San Giovanni Battista e Sant'Andrea*, 1395 (dalla Galleria Municipale di Budapest, 1953)
- Taddeo di Bartolo: *San Giovanni Battista*, frammento, laterale di altare, inv. 51.2986 (dal Castello Festetich in Toponár, trasferito dall'Ufficio Centrale dei Musei e Monumenti, 1951)
- Taddeo di Bartolo: *San Giovanni Evangelista*, medaglione, frammento di predella, inv. 27 (coll. Ramboux, no. 76; coll. Ipolyi, 1872)
- Il Sassetta: *S. Tommaso d'Aquino in preghiera*, scomparto di predella, inv. 32 (coll. Ramboux, no. 103; coll. Ipolyi, 1872)
- Sano di Pietro: *Convito di Erode*, scomparto di predella, inv. 23 (coll. Ramboux, no. 136; coll. Ipolyi, 1872)
- Sano di Pietro e bottega: *Madonna col Bambino, S. Girolamo, S. Bernardino e due angeli*, inv. 1210 (comprato da Emilio Costantini, Firenze, 1895)
- Bottega di Sano di Pietro: *S. Bernardino*, inv. 39 (coll. Ramboux, no. 143; coll. Ipolyi, 1872)
- Giovanni di Paolo: *S. Matteo*, inv. 21 (coll. Ramboux, no. 124; coll. Ipolyi, 1872)
- Benvenuto di Giovanni (e bottega?): *S. Angelo di Licata*, frammento di predella, inv. 29 (coll. Ramboux, no. 208; coll. Ipolyi, 1872)
- Cerchia di Benvenuto di Giovanni: *Natività*, inv. 24 (coll. Ramboux, no. 112; coll. Ipolyi, 1872)

1872)
 Seguace di Francesco di Giorgio Martini: *Adorazione del Bambino con due angeli*, frammento, inv. 42 coll. Ramboux, no. 172; coll. Ipolyi, 1872)
 Matteo di Giovanni: *S. Bartolomeo*, inv. 1211 (comprato da Emilio Costantini, Firenze, 1895)
 Matteo di Giovanni: *Due angeli*, frammento, probabilmente di una lunetta, inv. 19 (coll. Ramboux, no. 144; coll. Ipolyi, 1872)
 Guidoccio Cozzarelli: *Madonna col Bambino, S. Margherita e S. Caterina d'Alessandria*, pala d'altare, inv. 43 (coll. Ramboux, no. 148; coll. Ipolyi, 1872)
 Bernardino Fungai: *Madonna col Bambino*, inv. 4209 (lascito Conte János Pálffy, 1912)
 Bernardino Fungai: *Madonna col Bambino, quattro angeli, S. Francesco e un santo francescano*, pala d'altare (acquisto dalla Sig.ra Szilárd Markovich, 1976)
 Maestro di Griselda: *Tiberio Gracco*, spalliera, inv. 64 (coll. Esterházy, 1871)
 Girolamo di Benvenuto: *L'apparizione della Vergine a S. Bernardino*, scomparto di predella, inv. 38 (coll. Ramboux, no. 191; coll. Ipolyi, 1872)
 Pittore vicino a Bernardino Fungai, da Pinturicchio: *Cristo Fanciullo e San Giovannino*, inv. 40 (coll. Ramboux, no. 187; coll. Ipolyi, 1872)
 Giacomo Pacchiarotti: *Ercole al bivio*, spalliera (?), inv. 71.6 (trasferito dal Palazzo di Giustizia della Contea di Pest, 1971)
 Girolamo del Pacchia: *Tiberio Gracco* (?), spalliera, inv. 1376 (comprato da J. P. Richter, Londra, 1896)
 Pittore senese dei primi del sec. XVI: *Sacra Famiglia con San Girolamo*, tondo, inv. 1216 (comprato da Emilio Costantini, Firenze, 1895)
 Giovanni Antonio Bazzi, detto Il Sodoma: *La Morte di Lucrezia*, inv. 77.16 (acquisto da Huba Csete, 1977)
 Giovanni Antonio Bazzi, detto Il Sodoma e bottega: *La cattura di Cristo*, inv. 1230 (comprato da Luigi Resimini, Venezia, 1894), *Flagellazione di Cristo*, inv. 1161, *Andata al Calvario*, inv. 1231 (entrambi comprati da Emilio Costantini, Firenze, 1895), scomparti di predella
 Francesco Vanni: *La Sacra Famiglia*, tela, inv. 473 (coll. Esterházy, 1871)
 Ventura Salimbeni: *Annunciazione*, copertina di libro, inv. 509 (coll. Esterházy, 1871)
 Francesco Rustici: *Salome con la testa di S. Giovanni*

Battista, tela, inv. 83.1 (dono A. Adams, 1983)

Museo Cristiano, Esztergom:

Cerchia di Duccio di Buoninsegna: *Profeta Geremia*, inv. 55.134 (coll. Bertinelli, 1878)
 Pittore senese del primo trecento: *Profeta Isaia*, inv. 55.135 (coll. Ramboux, no. 106; coll. Ipolyi, 1920)
 Niccolò di Segna: *S. Giovanni Battista, Crocifissione, Stimate di S. Francesco*, trittico portatile, inv. 55.145. (coll. Ramboux, no. 30; coll. Ipolyi, 1920)
 Pittore senese vicino a Niccolò di Segna: *Madonna della Misericordia con S. Margherita; Crocifissione*, inv. 55.146. (coll. Ramboux, elencato erroneamente due volte come no. 64 e 299; coll. Ipolyi, 1920)
 Pittore senese del trecento (Maestro di Chianciano?): *S. Andrea* (?), laterale di polittico (?), inv. 55.157 (coll. Simor, prima del 1878)
 Bartolomeo Bulgarini: *Mosé, Daniele*, pinnacoli d'altare, inv. 55.142 e 55.143 (coll. Ramboux, no. 71 e 72; coll. Ipolyi, 1920)
 Meo di Pero e Cristoforo di Bindoccio (attr.): *Adorazione dei Magi*, dittico trasformato in una tavola unita, inv. 55.147 (coll. Ramboux, no. 107; coll. Ipolyi, 1920)
 Luca di Tommè: *Decapitazione di San Paolo*, scomparto di predella, inv. 55. 156 (coll. Ramboux, no. 146; coll. Ipolyi, 1920)
 Pittore senese del trecento: *Madonna col Bambino, S. Caterina d'Alessandria e un'altra santa*, inv. 55.141 (coll. Ramboux, no. 326; coll. Ipolyi, 1920)
 Bartolo di Fredi: *Giosuè*, frammento di un pinnacolo d'altare, inv. 69.1069 (comprato dal negozio statale di merci in commissione BÁV, 1969)
 Bottega di Paolo di Giovanni Fei: *Madonna con santi*, trittico portatile, inv. 55.151 (coll. Ramboux, no. 315; coll. Ipolyi, 1920)
 Andrea di Bartolo: *Gioacchino lascia la città per il deserto*, inv. 55.148 (coll. Simor, prima del 1878)
 Pietro di Giovanni d'Ambrogio: *Assunzione della Vergine*, inv. 55.185 (coll. Bertinelli, 1878)
 Pietro di Giovanni d'Ambrogio: *Busto della Vergine*, inv. 55.186 (coll. Ramboux, no. 149; coll. Ipolyi, 1920)
 Bottega di Sano di Pietro: *Madonna col Bambino, S. Girolamo e S. Bernardino*, 55.180 (coll. Ramboux, no. 133; coll. Ipolyi, 1920)

- Cerchia del Vecchietta: *La consegna della Balzana*, frammento di un mobile (?), inv. 55.161 (coll. Ramboux, no. 111; coll. Ipolyi, 1920)
- Giovanni di Paolo: *S. Ansano battezza i senesi*, inv. 55.181 (coll. Ramboux, no. 238; coll. Ipolyi, 1920)
- Giovanni di Paolo (e bottega?): *Madonna col Bambino, S. Ansano, S. Antonio Abate, S. Bernardino e S. Francesco*, trittico portatile, inv. 55.182 (coll. Ramboux, no. 319; coll. Ipolyi, 1920)
- Giovanni di Paolo: *Adorazione del Bambino*, tavola centrale di un trittico, inv. 55.183 (coll. Simor, prima del 1878)
- Neruccio de' Landi: *San Francesco d'Assisi, S. Giovanni Evangelista*, frammenti di una predella, inv. 55.171 e 55.172 (coll. Ramboux, no. 162 e 161; coll. Ipolyi, 1920)
- Neruccio de' Landi: *Madonna col Bambino, S. Sebastiano e S. Caterina d'Alessandria*, inv. 55.200 (coll. Bertinelli, 1878)
- Matteo di Giovanni: *San Girolamo*, base di pilastro di un altare, inv. 55.177 (coll. Ramboux, no. 169; coll. Ipolyi, 1920)
- Matteo di Giovanni: *Madonna col Bambino e due angeli*, 1482, frammento di una lunetta, inv. 55.175 (coll. Ipolyi, 1920)
- Matteo di Giovanni: *Crocifissione di San Pietro*, scomparto di predella, inv. 55.167 (coll. Ramboux, no. 145; coll. Ipolyi, 1920)
- Matteo di Giovanni: *Madonna col Bambino e due angeli*, inv. 55.176 (coll. Bertinelli, 1878)
- Pellegrino di Mariano: *Madonna col Bambino, S. Giovanni Battista e S. Antonio Abate*, inv. 55.179 (probabilmente coll. Ipolyi, 1920)
- Pellegrino di Mariano: *S. Caterina da Siena*, frammento di una predella, inv. 55.173 (coll. Ramboux, no. 165; coll. Ipolyi, 1920)
- Girolamo di Benvenuto: *Madonna col Bambino e San Giovannino*, inv. 55.210 (coll. Bertinelli, 1878)
- "Monache di Santa Marta": *Natività e quattro santi*, predella, inv. 55.198 (coll. Ramboux, no. 224; coll. Ipolyi, 1920)
- "Monache di Santa Marta": *L'incontro di S. Lorenzo con Papa Sisto II*, frammento di pilastrino, inv. 55.159 (coll. Ramboux, no. 237; coll. Ipolyi, 1920)
- Pittore senese, da Beccafumi: *S. Caterina da Siena riceve le stimmate*, inv. 55.199 (coll. Ramboux, no. 158; coll. Ipolyi, 1920)
- Seguace del Beccafumi: *S. Caterina da Siena*, inv. 55.158 (coll. Ramboux, no. 215; coll. Ipolyi, 1920)
- Pittore senese della prima metà del sec. XVI: *S. Giovanni Battista, S. Maria Maddalena* (?), forse basi di pilastri, inv. 55.201 e 55.202 (coll. Ipolyi, 1920)
- Rutilio Manetti: *Lot e i due angeli*, tela, inv. 55.370 (acquisto al tempo dell'Arcivescovo János Csernoch, 1913-27)

Collezione privata:

- Pittore senese del trecento: *San Giovanni evangelista dolente*, frammento di una croce dipinta (?)
- Rutilio Manetti: *Martirio delle Sante Fede, Carità e Speranza figlie di Santa Sabina*, tela

L'Archeodromo di Belverde a Cetona: un viaggio nella più antica storia dell'uomo

di MARIA TERESA CUDÀ* e NICOLETTA VOLANTE

La Fondazione Musei Senesi, dal luglio 2007, si è arricchita di una nuova struttura che completa il "polo preistorico" del sistema provinciale: l'Archeodromo di Belverde, un percorso didattico-cognitivo creato per integrare la visita al Museo Civico per la Preistoria del Monte Cetona e al collegato Parco Archeologico Naturalistico.

L'Archeodromo di fatto coincide con gli elementi fisici - ricostruzioni, itinerari, pannelli esplicativi, ecc. - che lo compongono, ma nello stesso tempo, e probabilmente in maggior misura, si caratterizza per un certo tratto di immaterialità che deriva dall'insieme di attività e di "attori" necessari per il suo corretto e pieno funzionamento. Le ambientazioni, le strutture e i manufatti

riprodotti, ispirati alle due fasi della preistoria meglio documentate nel territorio del Cetona, rimarrebbero infatti delle pure espressioni di capacità progettuale e sapienza operativa se non fossero animati dalla presenza delle persone - è forse limitativo chiamarli solo visitatori - interessate a condurre un'esperienza di apprendimento che abbini ai metodi più tradizionali di trasmissione delle informazioni, la possibilità di interagire con categorie di oggetti, piccoli o grandi, umili o preziosi, "venuti dal passato", anche ripercorrendo azioni, trovando soluzioni, adottando tecniche che sono alla base della creazione di quegli oggetti stessi. Triturare il frumento o l'orzo con macine a mano, modellare un vaso con il sistema del



Uno scavo archeologico

“colombino”, immanicare un’ascia di bronzo o di pietra, filare la lana con un fuso a volano, torcere un tendine di capra per farne una cordicella, completare la costruzione di una capanna di legno e terra, sono alcune delle attività che possono essere svolte, con l’aiuto di operatori qualificati, negli spazi dell’Archeodromo. Ma anche sperimentare le metodologie di scavo archeologico, in un’area appositamente sistemata per tale tipo di esperienza.

Sul pianoro del Bianchetto sono stati ricostruiti una parte di un villaggio dell’età del bronzo (II millennio avanti Cristo) con capanne a grandezza naturale, e un abitato in grotta del paleolitico medio (circa 50000 anni fa). I due settori sono collegati da un itinerario nel bosco e lungo la balza di travertino sovrastante le cavità di Belverde, la “scogliera”, da cui si gode un ampio panorama sulla Valdichiana.

La scelta è stata focalizzata su queste due fasi della preistoria per poter attingere a fonti archeologiche locali il più ampie e ricche possibile. Nonostante ciò, specie per la ricostruzione delle strutture abitative dell’età del bronzo, si è reso necessario ricorrere a modelli esterni all’area; le finalità essenzialmente didattiche del progetto - coerenti alla linea che ha distinto sia la nascita, sia l’attività del Museo Civico di Cetona -

hanno infatti determinato l’opportunità di adottare alcune soluzioni di integrazione dei dati e di mediazione tra le evidenze di Belverde e quelle di coeve realtà archeologiche italiane.

Un’altra scelta che ha ispirato la progettazione e la realizzazione del percorso è stata quella di improntarlo a criteri di massima accessibilità possibile: ad eccezione della grotta, l’itinerario è interamente percorribile dai disabili.

Presso il Centro Servizi, la struttura di accoglienza per i visitatori del Parco in funzione dal 1998, sono stati inoltre allestiti degli ambienti per consentire lo svolgimento di attività didattiche per scuole e gruppi anche nei mesi invernali.

L’Archeodromo di Belverde, come tutte le realizzazioni analoghe, in Italia e all’estero, deve molto nei motivi ispiratori, oltre che, naturalmente, nei suoi aspetti pratici, all’archeologia sperimentale e all’interesse che questa disciplina sta suscitando negli ultimi decenni presso un pubblico sempre più vasto.

La pratica sperimentale ha permesso di ricostruire processi tecnici e funzionali riscoprendo un antico “fare”: è questa una ricostruzione storica fatta non di eventi per forza eccezionali o di grande portata, bensì di scelte apparentemente silenziose o di



Ricostruzione di un villaggio dell’età del bronzo

poco impatto ma che hanno costituito per interi gruppi umani il proprio vivere quotidiano. Ogni reperto, inteso come manufatto, anche il più insignificante, diventa di cruciale importanza in questa nuova metodologia della ricostruzione storica. Il modello metodologico basato sul ricostruire la storia “facendola” consente all’archeologia sperimentale di farsi carico della trasmissione su larga scala delle acquisizioni raggiunte dalla ricerca scientifica. I luoghi dove è possibile questa trasmissione di dati sono la scuola, i musei e i parchi archeologici. Qui, attraverso dimostrazioni, simulazioni e imitazioni, l’archeologia sperimentale può fare didattica della storia e divulgare il sapere scientifico, rendendo visibile ciò che spesso, osservando un reperto archeologico, può essere immaginato solo da chi “è del mestiere”. Trovarsi nella penombra di un’abitazione preistorica, avvolti dagli odori dei materiali da costruzione, degli animali, del fumo dei focolari; osservare un ambiente dove oggetti talvolta “strani” sono disposti secondo l’ordine imposto dalla pratica quotidiana di certe attività e pronti per essere usati, proprio come se gli antichi abitanti della capanna si fossero assentati un attimo, tutto questo ed altro ancora può produrre nel visitatore una sorta di magia... la magia di muovere l’emozione. Nessun libro, nessun pannello esplicativo, nessuna spiegazione verbale sono in grado, da soli, di produrre lo stesso effetto. L’emozione scatena interesse e insieme facilita i normali processi di apprendimento e di memorizzazione del dato. La partecipazione ad un evento e magari l’esserne stati autori, fanno sì che il dato trasmesso impressioni e catturi la memoria in maniera stabile, conducendo alla piena “comprensione” del dato stesso. In questo senso il potenziale dell’archeologia sperimentale è di forte rilievo, tanto da poter considerare questa disciplina il punto di partenza per una nuova didattica che proceda dal “sapere pratico” per risvegliare, non solo nelle nuove generazioni, la voglia di conoscere il nostro passato.

L’abitato dell’età del bronzo

L’antica e la media età del bronzo rap-

presentano periodi salienti per la frequentazione umana delle pendici del Monte Cetona. La presenza di una fiorente comunità è testimoniata dai numerosi ritrovamenti archeologici effettuati in grotta e all’aperto. La prima tipologia di rinvenimenti documenta quasi esclusivamente aspetti funerari e rituali della vita degli antichi abitanti della montagna; i ritrovamenti all’aperto sono invece riconducibili ad aree di insediamento e ci testimoniano aspetti inerenti la vita quotidiana. La ricostruzione di un abitato sul pianoro del Bianchetto ha proprio l’intento di mostrare i caratteri essenziali della vita quotidiana, riferibili al periodo di tempo compreso tra gli inizi e la metà circa del II millennio a.C.

Da un punto di vista ambientale la ricostruzione ricalca fedelmente le scelte degli abitanti dell’età del bronzo, insediatasi sotto la volta alberata di Belverde. Per quanto riguarda invece le architetture, visto che le evidenze archeologiche al momento note non permettono di procedere ad una esaustiva interpretazione delle soluzioni tecniche e formali adottate localmente, le ricostruzioni hanno dovuto liberamente ispirarsi ai pochi modelli conosciuti nell’Italia centrale tirrenica, per i periodi compresi tra il Bronzo antico e il Bronzo medio, nelle regioni tra l’Appennino tosco-emiliano e la Campania. Sono state riprodotte due tipologie abitative diversificate nella planimetria ma non nella struttura in alzato, in modo da riportare quelle che sembrano essere state le tipologie ad oggi documentate.

All’interno dell’abitato la presenza di molti strumenti e suppellettili costituisce un richiamo alle funzioni che si svolgevano quotidianamente in un villaggio dell’età del bronzo, alla produzione artigianale e ai regimi economici dell’epoca: fabbricazione di recipienti ceramici, dalla foggatura alla cottura, possibile grazie al grande forno costruito all’esterno delle capanne; fabbricazione di utensili in pietra scheggiata e levigata e loro immanicatura; attività metallurgica; intreccio dei vegetali; lavorazione delle fibre vegetali e animali per creare filati e corde; tessitura; taglio del legno con



asce in pietra; attività agricole e cura degli animali; trasformazione delle derrate alimentari, in particolare macinatura dei cereali, impasto della farina e cottura.

L'abitato paleolitico

Alcune delle cavità che si aprono sul fianco orientale del Monte Cetona presentano resti di frequentazione umana risalenti al Paleolitico medio: l'Uomo di Neandertal, nella sua diffusione lungo la penisola italiana, visse forse saltuariamente in questo territorio, lasciando come traccia del suo passaggio gli strumenti litici e i resti della fauna cacciata che costituiscono i complessi archeologici delle grotte di Gosto, di S. Francesco e Lattaia. L'abitato paleolitico, ambientato in una grotta affac-

ciata sulla balza rocciosa di Belverde, ripropone le modalità di occupazione dello spazio e le principali attività di sussistenza di un gruppo di neandertaliani all'interno del proprio rifugio.

All'interno della cavità, in prossimità della grande imboccatura, è subito presente un focolare di forma subcircolare, strutturato con pietre sul perimetro; nella zona centrale, sulla superficie del terreno sono sparsi nuclei e schegge di selce e diaspro, strumenti e rifiuti di lavorazione, insieme a varie altre pietre e a ciottoli usati come percussore. Ossa di animali - bove, capriolo, cinghiale - sono anch'essi sparsi un po' ovunque sul suolo, ma soprattutto concentrati lungo le pareti della grotta; in un settore laterale, una sorta di delimitazione for-

mata da un basso muretto di pietre contiene un accumulo particolarmente abbondante di ossami. Sul fondo della cavità uno strato di frasche, ricoperto da una pelle, individua la zona del giaciglio. Macellazione degli animali cacciati, preparazione del cibo, accensione del fuoco, lavorazione della pietra, del legno e della pelle sono le funzioni prevalenti che si è inteso riprodurre, tutte legate alla sussistenza del gruppo insediatosi nella grotta. Ma una singolare “struttura” vuole testimoniare l’esistenza di attività di tipo simbolico o rituale che l’Uomo di Neandertal, forse per primo, cominciò a praticare: sotto una piccola nicchia formata dall’aggetto della roccia, è stato collocato un grosso frammento di stalagmite con sembianze vagamente antropomorfe, accanto ad alcuni crani di capriolo, muniti di corna, in un’area sgombra da altri materiali.

L’area per la simulazione di scavi archeologici

In un settore riservato del piazzale antistante il Centro Servizi del Parco di Belverde, è stata allestita un’area per lo svolgimento di laboratori didattici che hanno come tema le metodologie di indagine archeologica. È stata creata una stratigrafia artificiale, composta da due livelli sovrapposti, che occupa una superficie complessiva di dodici metri quadrati. L’esperienza prevede, in via preliminare, la visita ad uno dei siti di Belverde oggetto di recenti ricerche e una breve lezione introduttiva sulle modalità di intervento che verranno seguite. L’attività pratica si basa sullo scavo stratigrafico, con relativa documentazione grafica, recupero dei reperti e primo intervento di restauro sui materiali portati alla luce.

La finalità del laboratorio è quella di avvicinare il pubblico dei più giovani alla comprensione delle tecniche e dei processi interpretativi propri della ricerca archeologica, presentandone quegli aspetti di maggiore rigore scientifico e metodologico che, sovente, nella visione comune restano in ombra rispetto ad altri più “eclatanti” o “avventurosi”. L’Archeodromo, nato per volontà

dell’Amministrazione Comunale di Cetona che si è potuta avvalere della collaborazione e disponibilità della Comunità Montana del Cetona, della Fondazione Musei Senesi, della Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana e dell’Università di Siena, è stato realizzato con il concorso finanziario della Fondazione Monte dei Paschi di Siena, dell’Amministrazione Provinciale di Siena e della Regione Toscana, grazie ai fondi comunitari Docup, Obiettivo 2, 2000-2006. Il progetto è stato curato dagli Architetti Massimo Marini, Claudio Mancianti e Marcella Carbone; la riproduzione delle strutture abitative e gli allestimenti si devono a Floriano Cavanna, Teresa Cavallo e Riccardo Chessa (Associazione Arké).

Le immagini che illustrano l’articolo sono particolari dei disegni ricostruttivi realizzati da Alessandro Mangione per i pannelli dell’Archeodromo.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Analisi informatizzata e trattamento dati delle strutture di abitato di età preistorica e protostorica in Italia, a cura di C. PERETTO, Progetti, Serie della Collana Origines, 1, Istituto Italiano di Preistoria e Protostoria, 2002, Firenze

Archeologie sperimentali. Metodologie ed esperienze tra verifica, riproduzione, comunicazione e simulazione, Atti del Convegno, Comano Terme – Fiavè (Trento), Settembre 2001, a cura di P. BELLINTANI e L. MOSER, 2003, Trento

M.T. CUDA, N. VOLANTE, Cetona. Archeodromo di Belverde, Fondazione Musei Senesi, Guide / 2, 2007, Milano

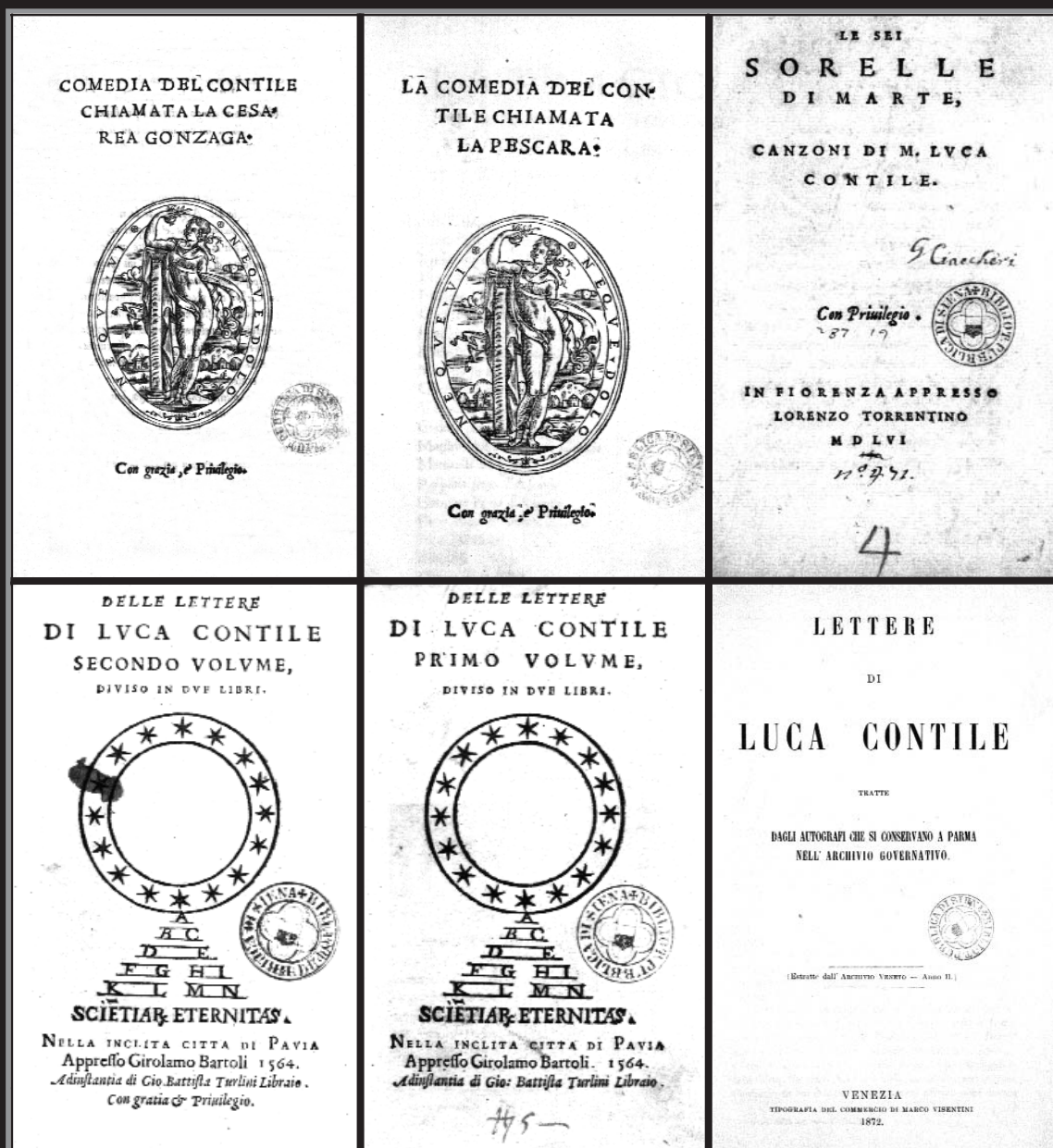
La preistoria del Monte Cetona, a cura di F. MARTINI e L. SARTI, 1990, Firenze

T. MANNONI, E. GIANNICCHEDDA, Archeologia della produzione, 1996, Torino

Musei e Parchi archeologici, IX Ciclo di Lezioni sulla Ricerca applicata in Archeologia, Certosa di Pontignano (Siena), Dicembre 1997, a cura di RICCARDO FRANCOVICH e ANDREA ZIFFERERO, Quaderni

Parco archeologico naturalistico di Belverde, a cura di M.T. CUDA, 1998, Siena

**Alla dr.ssa Maria Teresa Cuda, archeologa e studiosa della preistoria, è affidata la direzione dei Musei e degli scavi di Cetona nell’ambito del sistema museale provinciale.*



Frontespizi delle opere di Luca Contile.

Luca Contile Cetonese cittadino d'Europa

di MARIA MADDALENA ORIOLI

Con garbo e buon gusto l'Amministrazione Comunale di Cetona ha promosso, durante l'anno 2007, numerose manifestazioni per celebrare degnamente il quinto centenario della nascita dell'illustre concittadino Luca Contile, letterato e segretario di corte quale egli fu nella grande stagione culturale del Rinascimento. Il programma dei festeggiamenti (che si è andato via via arricchendo con iniziative spontanee) è culminato nel Seminario di studi curato dal prof. Amedeo Quondam del Dipartimento di Italianistica e Spettacolo dell'Università la Sapienza di Roma, i cui atti saranno presto pubblicati.

La gigantografia con l'effigie del perso-

naggio campeggia ancora oggi appoggiata alla torre del Rivellino e domina la grande piazza di Cetona a voler significare che il suo figlio, pellegrino in gran parte d'Italia e d'Europa durante la vita, ha fatto infine ritorno.

I turisti che sempre numerosi si arrampicano per le strette e ripide viuzze del centro storico, ammirati di trovarsi in un borgo così bello, potranno, all'aprirsi di una piazzetta e riprendendo fiato, leggere una targa che ben definisce il personaggio e ne ricorda l'attaccamento a Cetona, dove nacque, appunto, cinquecento anni fa.

Quale l'anno di nascita? I testi ufficiali lo indicano nel 1505 ricavandolo anche





Frontespizio del Ragionamento sopra la proprietà delle imprese.

dalla iscrizione latina che gli eredi posero sulla tomba nella Chiesa di S. Gervaso in Pavia, dalla quale si apprende che quando morì nel 1574 Contile aveva sessantanove anni.

Così ritenne tra gli altri il prof. Salza che al Contile ha dedicato un ampio lavoro uscito in Firenze nel 1903. *“Luca Contile uomo di lettere e di negozi del secolo XVI”*.

Ma dall'epistolario, pubblicato nel 1564 presso Girolamo Bartoli in Pavia - Contile vivente - saltano fuori due lettere, una del 14 gennaio 1560 nella quale l'autore scriveva di aver cinquantatre anni e l'altra del 28 aprile 1560 in cui si legge: *“...sicuro dalle infermità e dalla vecchiaia che se mi è venuta addosso col peso di cinquantatre anni, non è però tale che mi abbia mutata l'effigie...”*. Questa doppia testimonianza ha rafforzato la convinzione che la data di nascita del Contile debba essere collocata nell'anno 1507, come ritennero quei notabili cetonesi quando nel 1907 organizzarono i festeggiamenti per il quarto centenario: ne avevano avuto conferma anche dalla targa dell'obelisco che nel 1857 (a 350 anni dalla nascita) i nobili Terrosi avevano

eretto nel parco della loro villa in Cetona a ricordo dell'illustre letterato.

Al tempo di Luca Contile Cetona era terra fortificata e apparteneva, come baluardo di confine, alla libera Repubblica di Siena che l'aveva comprata nel 1418 da Braccio da Montone, Signore di Perugia, per novemila fiorini d'oro. Per centocinquanta anni Cetona era rimasta legata a Siena con rigorosa fedeltà, nonostante gli assedi, gli incendi, gli assalti subiti da parte dei signori della guerra al servizio di re e imperatori; fino a quando cioè, all'interno dell'immane conflitto che per quasi quarant'anni aveva visti i Francesi di Francesco I e gli imperiali spagnoli di Carlo V contendersi gli stati italiani, Cosimo dei Medici aveva potuto incorporare nel proprio ducato la Repubblica di Siena che gli Spagnoli stringevano d'assedio da più di un anno. Anche Cetona, elevata a marchesato, passava a far parte dello Stato Mediceo. Era l'anno 1557.

In questo contesto storico italiano ed europeo si snoda la vita operosissima di Luca Contile, discendente dalla antica nobile famiglia degli Ildobrandini, ahimè decaduta perché il padre, ultimo della casata *“discadè dalla nobiltà non per opere di mala vita o per infamia, ma per esercizio non convenevole agli antenati suoi”*; nobiltà spesso rivendicata dal Nostro e assai necessaria alla sua carriera di gentiluomo cortigiano.

Alla madre riconosceva grandi meriti; egli, che era l'ingegno di famiglia, l'amava teneramente e, da lontano, la raccomandava ai fratelli rimasti a Cetona perché non le facessero mancare affetto e cure, pronto a vendere parte dei propri beni affinché ella non dovesse penare.

A dieci anni viene mandato a studiare a Siena e vi rimane per circa tredici anni fervidi, appassionati, quando la città, lontana ancora dall'estrema rovina della sua libertà repubblicana, organizzava giocosamente intrattenimenti e vivaci dispute sulla questione della lingua, sul teatro e sulla poesia intorno all'Accademia degli Intronati fondata, secondo il Tiraboschi, dal Vignali, dal Tolomei, dal Contile, dal Piccolomini. Qui si forma la sua istruzione umanistica per la quale diviene esperto in latino, grammatica,

musica, filosofia e retorica. Qui contrae importanti amicizie che rimarranno salde per tutta la sua esistenza, come quella con Claudio Tolomei il quale ci ha lasciato un affettuoso ritratto del Contile: "...uomo dabbene, ripieno di varie dottrine, colmo di gentili e virtuosì costumi [...] dolcissimo in conversazioni d'ogni sorta..."

Perfeziona la preparazione a Bologna dove per sette anni frequenta l'Università diventando dottissimo, conteso dalle corti dei più illustri aristocratici e prelati d'Italia.

Pronto ormai per iniziare la carriera di letterato e segretario di corte, si pone al servizio del cardinale Agostino Trivulzio col quale si trasferisce a Roma essendo pontefice Paolo III Farnese, protettore di letterati e di artisti. La città lo affascina e lo entusiasma e quando gli impegni diplomatici e i compiti di segretario glielo consentono, incontra gentildonne poetesse e illustri letterati con i quali si intrattiene in dispute dotte all'interno delle accademie di cui Roma si orna.

Per il Cardinale Trivulzio organizza e guida nel 1541 la spedizione della corte pontificia a Lucca, dove il Papa si sarebbe incontrato con l'Imperatore Carlo V per discutere sulla sorte degli stati italiani. Il Cardinale è uomo dispotico, irascibile e difficilissimo, così il Contile si licenzia per impegnarsi presso la corte milanese del Marchese Alfonso D'Avalos, valoroso uomo d'armi, che, deposta la spada, ama circondarsi dei più illustri letterati e conversare d'arte e di poesia. Contile segue il Marchese nella sua azione politica e militare in Germania, dove incontra i principi tedeschi, l'Imperatore e Martin Lutero. Dopo la morte del D'Avalos, ferito gravemente in battaglia, Contile rimane alla sua corte al servizio della vedova Maria D'Aragona e a far da maestro al piccolo Ferdinando D'Avalos. Con loro visita Pavia, Napoli, Ischia e conosce Giovanna D'Aragona, la gentildonna di Castel dell'Ovo, alla cui soave bellezza dedica cinquanta sonetti espressi nei modi più squisiti della poesia platonica e petrarchesca.

Suo terzo signore sarà Ferrando Gonzaga, governatore imperiale di Milano

per il quale presta la sua opera di infaticabile cortigiano in Polonia, a Mantova e di nuovo a Milano.

Trova poi, il Contile, un nuovo padrone nel Cardinale Cristoforo Madruzzo a Trento che lo impegna in ambascerie ad Augusta in Germania, a Vienna e a Roma.

Così, seguendo la bizzarra ventura che lo sbalestra da un padrone all'altro, dall'una all'altra città, eccolo a Piacenza presso il Duca Ottavio Farnese, partigiano di Francia, lui che è di assoluta fede imperiale. Eppure il Contile, senza nascondere il suo credo politico, si lega al Farnese con sentimenti sinceri e questi lo ricompensa con una rendita annua di duecento scudi derivanti dalla riscossione del pedaggio sul porto di Trebbia.

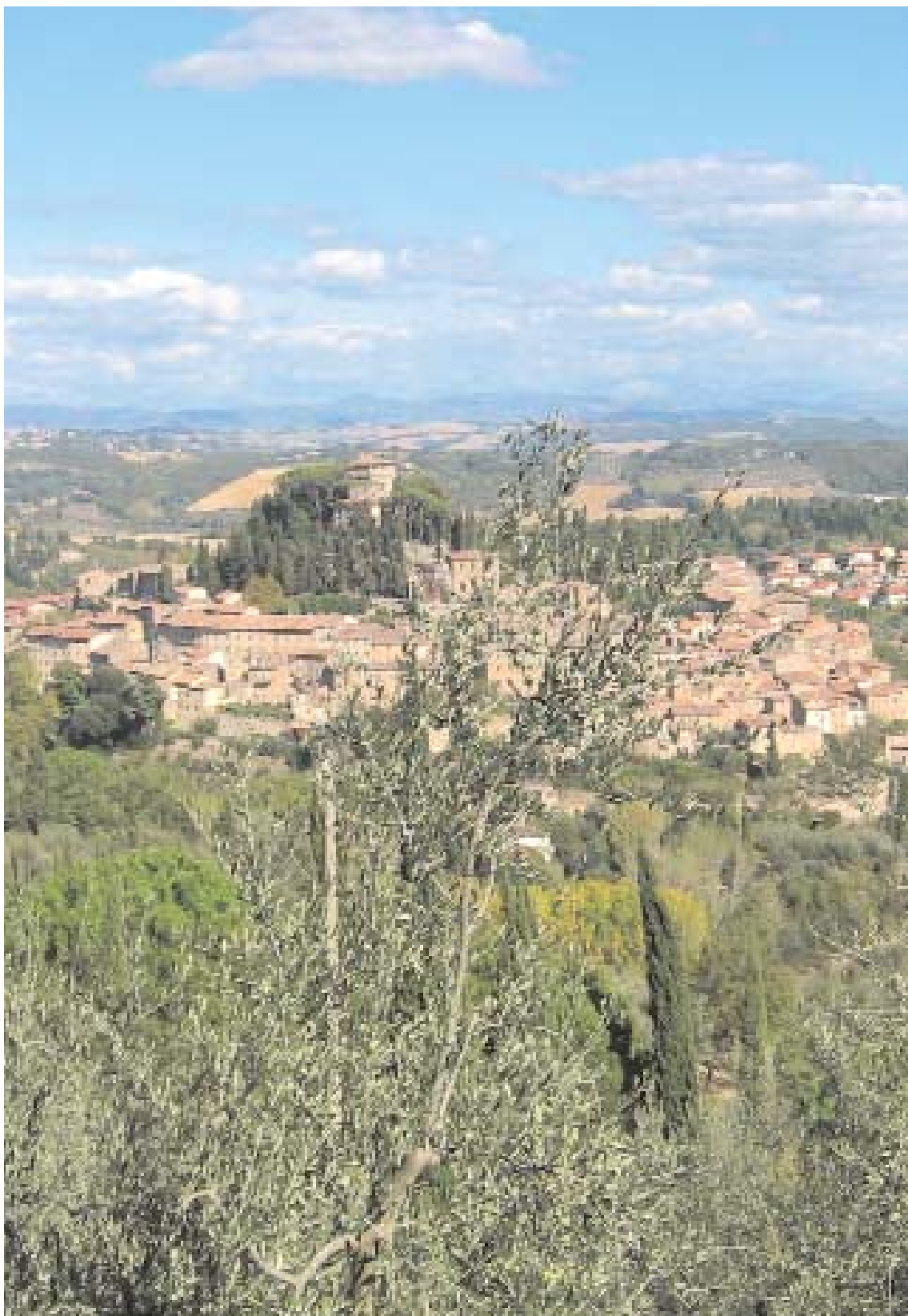
L'insistente richiesta del signor Sforza Pallavicino strappa il Nostro al Farnese per impiegarlo come negoziatore a Venezia. Qui, al di fuori dei compiti professionali, Contile coltiva l'amicizia sincera di Bernardo Tasso e di Francesco Patrizi che incontra all'Accademia della Fama dove riceve sconfinata ammirazione.

Da Venezia di nuovo a Milano, presso quel Ferdinando Francesco D'Avalos di cui era stato affettuoso maestro e dove si trattiene più come ospite che come cortigiano. Qui si dà da fare per la fondazione dell'Accademia dei Fenici, dottissimo ambiente letterario in cui gode di grande stima "*tra i più famosi e saggi spiriti*".

Gli impegni pressanti e onerosi, i lunghi e scomodi viaggi non lasciano spazio per un ritorno, se pur breve, a Cetona, ma tanto più il pensiero del figlio corre al paese natale, il nido antico amato e desiderato. Scrive allora a Giuseppe Betussi, letterato e segretario del Marchese di Cetona, raccomandandogli le sorti del paese "...che fu sì grato alle stelle [...] e del quale non si poteva, nel distretto senese, trovare migliore..." nella speranza di ritornarci un giorno a riposare.

Ma la nomina a Commissario di S.M. Cattolica per gli estimi civili e rurali lo porta a Pavia, ultima tappa della sua faticosa esistenza e ultimo porto.

A sollevarlo dalle fatiche e a sgombrargli la mente dalle preoccupazioni ci pensa la



gioconda e dotta compagnia degli Accademici Affidati, accademia fondata proprio nell'anno del suo arrivo il 1562 e di cui farà parte col nome di Guidato.

Per questa accademia il Contile si adopera attivamente e mette mano ad un'opera interessantissima *"Il ragionamento sopra la proprietà dell'impresa"*, che fornisce notizie storiche e biografiche di principi e letterati del secolo XVI, a commento di insegne, motti, sentenze, simboli da loro scelti per distinguersi all'interno dell'accademia. L'opera contiene centoquindici incisioni di queste imprese, la pagina 83 riporta le notizie sul Nostro e la sua impresa. Al centro sono due colonne, culminanti l'una col fuoco, l'altra col fumo. Al di sopra il motto: *ALTERA UTRA MONSTRATUR ITER*; in basso al centro in un cartiglio: *IL GUIDATO*.

Il Contile stesso ci spiega che le colonne sono ad imitazione di quelle che Dio diede per scorta al popolo di Israele che percorreva il deserto. Quella col fuoco indicava la via di notte; quella col fumo riparava dall'abbagliante luce del sole di giorno e permetteva il cammino.

Da questi simboli il Contile deriva la somiglianza con le sue convinzioni: la vita umana è un percorso ombroso, oscuro, tenebroso, dove la via si smarrisce (come canta Dante) se non soccorre a guidare il tragitto la divina Grazia la quale altro non è che un inestinguibile fuoco. Da qui il nome di Guidato.

Contile segretario di principi ed accademico. La sua intensa vita si svolge nelle corti dove avvengono le esperienze culturali più rilevanti e le dispute più dotte; e nelle accademie, presenti in quasi tutte le città, nelle quali si elaborano i movimenti letterari più significativi. Il Contile ne è protagonista con lo stesso peso dei suoi compagni quali il Molza, il Quinzio, Il Giovio, Vittoria Colonna, Ludovico Dolce e molti altri che più sopra abbiamo nominato.

Scrivono il Salza: "quale miniera di notizie per la storia delle lettere e della società del secolo XVI sono le opere del Contile".

Sì, perché egli è stato un infaticabile poligrafo sensibile e attento a cogliere i

molteplici stimoli e le suggestioni del suo tempo.

Ricco è l'elenco delle sue opere:

- *"Dialoghi spirituali"* (Roma, Cartolari, 1543), a cui è legato il nome di Vittoria Colonna

- Tre Commedie: *"La Trinozzia"*, *"La Pescara"*, *"La Cesarea Gonzaga"* (Milano, Marchesino, 1550), recitate nelle accademie e nelle corti

- Tre egloghe di argomento mitologico allegorico: la *"Nice"* (Milano, Valerio e Girolamo fratelli da Meda, 1551), l'*"Aglia"* (Milano, da Meda, 1552), la *"Filli"* (del 1552, andata smarrita)

- *"Sei sorelle di Marte"* (Firenze, Tormentino, 1556), canzoni politiche indirizzate ai principi italiani, nelle quali è invocato un grande impero spagnolo a difesa dell'Europa dai Turchi

- *"Le Rime"* (Venezia, Sansovino, 1570), di cui furono celebratissimi i cinquanta sonetti dedicati alla bellezza di Giovanna D'Aragona

- *"Le Lettere"* (Pavia, Batoli, 1564), fonte ricchissima di ragguagli sull'autore e sui moltissimi personaggi con i quali egli era stato in relazione

- *"Istoria de' fatti di Cesare Maggi da Napoli"* (Pavia, Batoli, 1564), documento storico delle guerre del '500

- *"Ragionamento sopra la proprietà delle imprese"* (Pavia, Batoli, 1574)

per non tenere conto di operette minori e di altre andate smarrite.

Che dire poi del rigore morale con il quale aveva svolto il suo compito di cortigiano? Non era mai caduto nel servilismo o nell'adulazione, aveva mantenuto intatta la sua dignità badando ad acquistare merito soprattutto con le opere sue.

Mai lapide sepolcrale fu più vera. Essa

così recita: *Grande conoscitore della toscana e latina lingua esertissimo nelle arti liberali assai noto per le numerose opere pubblicate impegnato a lungo presso il sommo pontefice e i principi in incarichi pubblici e ambascerie aveva attirato su di sé l'ammirazione di tutti per l'acume dell'ingegno per la vasta esperienza per l'ammirevole limpida onestà di vita.*

NOTA BIBLIOGRAFICA

M. BEZZINI, Cetona. Profilo storico fino al 1557, Siena, 2003

C. CORTICELLI, Notizie e documenti sulla storia

di Cetona, Firenze, 1926

M. FRANCI, 4000 anni di storia per Cetona, Cetona, s.d.

C. GIAMBLANCO, Il teatro di Luca Contile, Tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, 1975

P. GRASSINI, Cetona e il suo ambiente, Roma, III edizione, 1986

Nel IV centenario di Luca Contile, Numero unico, Cetona, 1907

A. SALZA, Luca Contile uomo di lettere e di negozi del secolo XVI, Firenze, 1903



Un villano-satiro che parla senese e una zingara che parla badengo

di MENOTTI STANGHELLINI

Dei due personaggi, protagonisti della commedia intitolata *Contenzione di un villano e una zingara*, scritta da Bastiano di Francesco da Siena, detto il Linaiuolo, non viene dato il nome. È un'altra commedia molto interessante, anche dal punto di vista linguistico, fra quelle pubblicate in *Commedie rusticali senesi del Cinquecento* dall'Università per Stranieri di Siena, a cura di Bianca Persiani, che per questa si è servita come testo-base di una rara edizione del 1518 conservata presso la Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana di Roma. Il testo a stampa si è rivelato di forte interesse, precedendo di ben quindici anni l'edizione finora considerata più antica.

Il villano balza prepotentemente in scena davanti a un pubblico di "belle stiat-tone" che subito ne eccitano l'irrefrenabile desiderio, manifestato senza mezzi termini. Interviene una zingara che viene a contrasto con lui, predice l'avvenire a una delle giovani, poi fa altrettanto col villano, cui preannuncia sciagure e morte. L'uomo si arrabbia, non le dà il compenso pattuito e, dopo che la zingara si è allontanata, recita alle donne un capitolo con cui, lamentandosi per il proprio desiderio rimasto insoddisfatto, prende congedo da loro per andare fuori a sfogarsi in solitudine.

vv.13-14: *Se ben n'avesse intorno settecento,
i' rastiarei come un bel paladino;*

Su *rastiarei* annota la Persiani: "sta per me la svignerei (GDLI, s.v. *raschiare*, 16), ma il villano fa confusione con resterei". Qui *rastiare* vale "godere", come del resto anche al v. 238 (*I' vo' rastiare prima che s'abbui*), dove viene spiegato con "voglio svignarme-

la". Per esempio il Campani nell' *Egloga del Danno* (v.246) usa *rastiar* col significato di "svignarsela" e nell' *Egloga del Porcello* con quello di "godere" (v.135).

v.18: *sarà la mia ventura, me lo 'ndivino.*

Per la ipermetria sarà da leggere *ventur*.

vv. 35-38:

*Mi disse tanto Pasquina del Bruno:
"vienne, che 'l latte m'esce per le rene".
Et io le dissi: "se ti torna il latte,
or va' e fatti mognar dalle gatte".*

Qui ci sono due problemi interpretativi: il primo è costituito da *tanto*, il secondo da *ti torna il latte*.

Più facile è spiegare in questa stessa composizione al v. 198:

Tanto aves'tu del fiato!

"Hai parlato davvero tanto [=troppo]!" (Persiani). Al v. 35 penso che *tanto* voglia dire semplicemente "questo" oppure che rafforzi *disse*. Pasquina del Bruno una volta insisté molto nell'offrirsi al villano: sosteneva che in lei il desiderio era tanto forte, che il latte le usciva dalle reni. E l'uomo di rimando: "se ti torna il latte (preferirei leggere *'l latte*, come al verso precedente), va' a farti mungere dalle gatte!". La filologa afferma che questo "nonsense vale genericamente vai al diavolo". Però non si capirebbe perché, se non ci fosse *ti torna 'l latte*: Pasquina è vecchia e non accende l'uomo come invece quelle *belle stiat-tone* che lui ora si trova davanti. Attraverso gli strambotti il villano eccitato sessualmente (*L'amor mi tira come un pa' di buoi e so' com'un favaio a solatio*) racconta le sue esperienze amorose. La prima, come abbiamo visto, è quella con la vecchia infoiata Pasquina. La seconda è quella con

Betta di Pasquino, sorpresa da lui nell'ombra di un fresco fossato: bastarono l'occholino e poche parole perché i due passassero subito ai fatti. Il racconto mira a eccitare le donne presenti, cui il villano vuole assicurare che il suo *onore* è irrepreensibile.

vv. 55-62

*Ogni cosa è in amor di questo mese:
e sonno in succhio tutte le ficaie.*

*Ogni animale ha le bandiere tese,
e so' sturate tutte le callaie.*

*Et chi può appicarsi per le spese,
gli è buon ruspar per le cocomaraie.*

*Or sì, v'ho dette troppe gran palore.
Pigliate sicurtà del mio onore.*

“A primavera tutto è in amore, dagli alberi (ma intenzionalmente dice *le ficaie*) agli esseri viventi che hanno i membri ritti (*le bandiere tese*) e i viottoli aperti (gli organi sessuali femminili). E chi può accoppiarsi per soddisfare il desiderio è bene che razzoli per i campi di cocomeri. Ora forse ho un po' ecceduto nel parlare, ma riguardo al mio onore potete stare sicure”.

Ho spiegato il tutto in base alle note della Persiani, che si rifà al GDLI. Ma qui c'è qualcosa che non torna. Sarebbe molto più logico che il senso fosse questo: “...uomini e donne sono fortemente eccitati. Chi non può sostenere le spese che l'amore comporta (oppure, chi non è in grado di reggere all'accoppiamento) è bene che razzoli per i campi di cocomeri (si dia agli amori omosessuali). È vero, forse ho detto qualche parola eccessiva, ma state sicure che a me il membro funziona”. Se ho ragione, il v.59 risulta corrotto e andrebbe letto così:

Et chi <non> può appicarsi le spese,

Il *per* va bene nel verso seguente, non in questo e il *non* risulta necessario.

“Arriva poi una zingara che, in strofette di settenari, esprimendosi in un dialetto improbabile, chiede la carità alle donne presenti e legge la mano all'una e all'altra” (Persiani, p.139). Poi la zingara e il villano finiscono per litigare e alla fine la donna si allontana. A questo punto il villano recita

un *capitolo* in terzine “col quale rimprovera le donne di non averlo accettato come amante, lasciandolo più *infiammato* e insoddisfatto di quando giunse” (Persiani, p.139).

Il dialetto *improbabile*, come lo definisce la filologa, è quello di un paese dell'Amiata che si chiama Abbadia San Salvatore. I senesi oggi giorno lo conoscono bene per le caratteristiche particolari che ne fanno un dialetto ben diverso da tutti quelli del territorio circostante, e dovevano conoscerlo anche nel '500, in base a questa commedia del Linaiuolo. Le finali in *u* sono le sue peculiarità più evidenti, su cui soprattutto insiste l'autore, che non trovò niente di meglio, per la loquela poco comprensibile della zingara, che mescolare il dialetto senese con quello badengo.

Dice la donna ai vv. 63-64 rivolgendosi alle spettatrici:

*Diu vi cutenti tutte,
le belle papparutte!*

La commentatrice farebbe derivare *papparutte* dal tosc. *papparotta*, poltiglia, da *pappara*, voce dell'area lucchese. Ho qualche dubbio su questo. Nel *vocabolario amiantino* del Fatini trovo *pàpara*, *papala*, che indica il fiore del rosolaccio. Poco prima il villano ha detto: *O mi par esser gionto in un rosaio* (v.7). Forse il Linaiuolo non aveva una conoscenza tanto precisa di questo dialetto.

Non escluderei che la parola voglia dire semplicemente “paperottole”. Il villano fin dalle prime battute non capisce la parlata e dice ai vv. 76-79:

*Che cicala questa scotta?
Non ho anco inteso straccio,
o e' l'à el brutto mostaccio!
La mi par la scarparia!*

Per la metrica degli ottonari sarebbe bene leggere *'nteso* e *'l brutto*, al fine di evitare qualche sinalefe un po' dura. Quanto a *scarparia*, da *carpire* o *scarpire*, vale “ladra”, come si legge in nota. Tuttora nella zona di Monteroni d'Arbia e di Buonconvento è in uso il soprannome Scarpone, ma se andate a chiederne il significato a qualcuno così

chiamato, come feci io anni indietro, vi daranno risposte molto vaghe e un po' elusive: i piedi non c'entrano, c'entra il furto dei prodotti agricoli.

vv. 107-109 *Ti darù il fiascu pegnu.*
Per questu veru signu,
dirù la veritate:

Dice la zingara a una delle giovani cui vuol leggere la mano: "... che paura hai? Dammi la mano. Giurando su questo segno vero, la croce, ti darò il fiasco pieno, ti dirò tutta la verità sul tuo futuro". La filologa, annotando che il senso non appare chiaro e la locuzione non è registrata, propone di correggere *fiascu pegnu* (pieno). Per la rima mi limiterei a cambiare *pegnu* in *pignu*, pieno.

vv. 138-141
Z. Per la fé che mi avanza,
se' truppa badiala!
V. Un manico di pala
a te su per le schene!

La Persiani spiegherebbe *badiala* con "arcigna" (GDLI, s.v. "badiale", 2), e aggiunge che un altro significato dell'aggettivo potrebbe essere "grande" in base a *Strasc.*, v.75. Se si spiegasse con "generosa", si potrebbe pensare che il villano, sempre a bocca asciutta, si arrabbi e minacci di colpirlo con un manico di pala, forse anche per la somiglianza di "badiale" con "badile".

vv. 198-209:
V. Tanto aves'tu del fiato!
Per Dio, tu m'infinochi!
Or va', lecati gli ochi,
non vo' più tue novelle:
scuopri le macatelle!
Z. Uh mustra 'l quattrinettu!
V. Un porro bello e netto!
Ti venga l'anticuore,
tira via, vanne fuore!
Z. Abi mattu da bastune!
V. Vuo' far niente, pecorone?
Z. Tu se' un villan riu!

La lunga lettura della mano del villano

fatta dalla zingara è catastrofica: l'uomo, cui vengono prospettate sciagure di ogni genere, alla fine si arrabbia e le dice che non vuole più saperne delle sue predizioni, perché ha parlato troppo solo per ingannarlo.

Inoltre la invita a levarsi il belletto dagli occhi per vedere meglio nel futuro e per mostrare meglio i suoi trucchi e camuffamenti ingannevoli: si rifiuta di darle il quattrino promesso, la maledice e la manda al diavolo. La zingara gli dà del matto scatenato e del villano malvagio. Ritengo che anche il v. 208 sia da assegnare alla donna, espungendo *far* per la metrica del settenario e correggendo *pecorone* in *pecorune* per la rima con *bastune*:

Vuo' niente, pecorune?

"Vuoi nient'altro, pezzo di stupido?"

La parola "pecorone" non può essere rivolta a una donna.

vv. 216-223
V. Or va', che t'acompagni un can mordace!
O l'à fatto una longa ciarraria,
la incanterebbe ben le pastinache!
E' l'era bellinella, in fede mia!
Lassano ell'orma (come le lumache)
a du' le vanno! O cancar: el borsello!
Pure, o i' non mel sento intu le brache!
Orsù, gli è me' non star più a cardello.

La zingara finalmente si è allontanata, dopo aver ciarlato tanto, che avrebbe operato un sortilegio perfino sulle pastinache, radici con proprietà soporifere e forse anche allucinogene, come si direbbe oggi.

Indicativo al riguardo è un passo del *Don Picchione* del Legacci (vv. 438-440): il frate, mettendo una *barba* simile nel giubbone di Scalzanibbio, il marito della donna che Don Picchione vuole possedere, lo fa dormire per più di due ore. La lezione *incanterebbe* è giusta. Aggiunge il villano che le zingare, dovunque passano, lasciano il segno come le lumache e subito si mette affannosamente a cercare il borsello, dicendo al v. 222:

Pure, o i' non mel sento intu le brache!

Poi, per non stare più sulle spine (*star a cardello* non vuol dire “indugiare”), con quelle donne che non intendono concederglisi, decide di chiedere loro congedo. Il verso appare corrotto, perchè se l’uomo non si trovasse addosso il borsello, la sua reazione sarebbe diversa. Eppoi anche l’ipermetria dice che qualcosa non torna.

Propongo di correggerlo così, dopo aver espunto *non*: *Pure, o i’ me l’ sento ‘ntu le brache!*

“Eppure... Meno male, me lo sento dentro i calzoni!”. E c’è anche un doppio senso osceno. Nel *Capitolo* finale, che il villano recita davanti alle spettatrici, viene fuori un problema testuale e un paio di punti da interpretare meglio.

vv.229-231:

*Vo’ mi terrestre tutta sera in baia
e mentre non volete panni adosso
la farà poco frutto la loccaia.*

In nota si legge che *loccaia* non è registrato nei dizionari e che il passo, oscuro, fa pensare a un’allusione oscena. La parola compare nel *Bruscello di Codera et Bruco* (v.108) e nella *Mascherata della Sposa* (v.529), entrambe di Ansano Mengari detto Falotico: il significato è “corteggiamento, richiamo d’amore”. Ma anche così non viene fuori niente di sensato, perchè il passo è corrotto. Come si può vedere, anche le prime edizioni, che pure dovrebbero avere avute le cure dell’autore, non sono esenti da numerosi guasti, dovuti a fraintendimenti dello stampatore e a insufficiente correzione delle bozze.

Propongo di correggere *non volete panni adosso* in *non volete pania adosso*.

Spiego: “Se non me ne andassi, voi mi terrestre tutta la sera qui per prendermi in giro, e dal momento che non volete la pania addosso, non volete farvi prendere, il mio corteggiamento darà poco frutto”. E aggiunge: “Almeno sarei contento se trovaste scuse plausibili come ‘non posso’, ‘è freddo’, ‘è notte’, ‘ho da fare’, ‘è male fare a andare su e giù’. Eppoi ve l’ho già detto e pare che lo abbiate capito tutte: ‘Non è affatto possibile accontentarlo? Devo stare per forza a bocca asciutta?’.

Voglio godere prima che faccia buio e, prima che la brocca (il membro turgido) trabocchi oscillando, voglio andare a sfogarmi altrove”. Con quest’ultima parte della parafrasi ho cercato di spiegare i vv. 238-240, un po’ oscuri per la Persiani:

*I’ vo’ rastiare in prima che s’abbui
e innanzi che la brocca più tentenni,
i’ vogl’ire a sfogar l’amor altrui.*

Il villano ha tentato con loro molti approcci, ma tutto è stato inutile. Ora è arrabbiato nero e avrebbe voglia di far nascere una zuffa. Per evitare questo, decide di andare a calmarsi masturbandosi.

Tornerà fra loro quando sarà guarito.

NOTA BIBLIOGRAFICA

S. BATTAGLIA, Grande dizionario della lingua italiana, Torino 1961 sgg.

N. CAMPANI, Egloga del danno. Egloga del porcello, a c. di M. Stanghellini, Siena 2006.

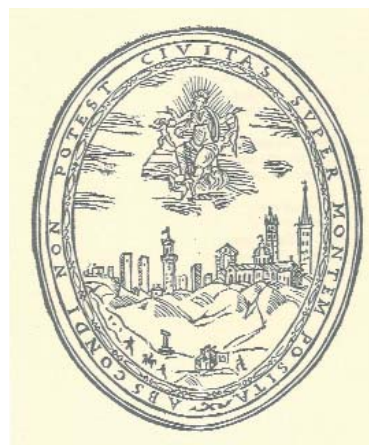
G. FATINI, Vocabolario amiatino, Firenze 1953.

P.A. LEGACCI, Don Picchione, a c. di M. Stanghellini, Siena 2006.

A. MENGARI, Il bruscello di Codera e Bruco, a c. di M. Stanghellini, Siena 1999.

Mascherata della sposa, a c. di M. Stanghellini, Siena 2005.

B. PERSIANI, Commedie rusticali senesi del Cinquecento, Siena 2004.



Didier Boisseuil, Maître de conférences en Histoire Medievale, ha insegnato storia medievale all'Università di Avignone e poi alla François Rabelais di Tours, dove si è formato. Collabora alla prestigiosa rivista "Medievals", fondata da Odile Redon. Da anni studia il fenomeno del termalismo antico, con particolare attenzione ai numerosi casi toscani. In questo ambito ha prodotto saggi di notevole spessore critico, tra i quali, edito dalla Ecole Française de Rome, Le thermalisme en Toscane à la fin du moyen âge (Roma, 2002).

Thermae e balnea senesi nel quadro del termalismo italiano alla fine del Medioevo

di DIDIER BOISSEUIL

L'uso delle acque termali – è cosa risaputa – è attestato fin dalla notte dei tempi: fra i tratti più caratteristici della civiltà romana è spesso annoverato l'intenso sfruttamento delle acque calde e minerali a fini terapeutici o ricreativi. Queste pratiche termali sono state spesso accostate a quelle, ancor più comuni, delle *thermae* o dei *balnea* che abbondavano nelle città antiche e che furono considerate segni inequivocabili della urbanitas. Una abbondante letteratura ha largamente contribuito a familiarizzare gli storici con queste infrastrutture antiche e con le raffinate forme sociali di cui sono testimonianza.

Queste ricerche non hanno equivalenti per l'età medievale, anche se si constata talora che gli uomini del medioevo prendevano bagni o che le acque termali erano note e reputate. Tale stato di fatto deriva da un insieme di ragioni sulle quali non è mia intenzione dilungarmi, sembrandomi sufficiente accennare brevemente, da un lato, all'abbandono delle pratiche antiche all'inizio del Medioevo e all'influenza del cristianesimo, in cui a lungo ha prevalso il disprezzo del corpo proclamato dagli asceti, e d'altro lato, allo scarso interesse degli storici per usi pressoché abbandonati e condannati dalla Chiesa. A tutto questo si aggiunge l'assenza di resti archeologici abbastanza rilevanti da rammentare ai ricercatori l'esistenza di pratiche balnearie sia terapeutiche, sia igieniche. La società cristiana, al contrario di quella musulmana, non ha riservato un'attenzione significativa alle costruzioni dedicate alla cura del

corpo e ai bagni: non troviamo nell'Occidente cristiano dei prestigiosi *hammam*, ma degli ambienti termali ridotti e talora sordidi, che gli scavi recenti cominciano a malapena ad identificare.

Occorre quindi felicitarsi per la comparsa delle ricerche pionieristiche e relativamente recenti degli studiosi che hanno messo in luce l'esistenza di pratiche termali (di bagni terapeutici) e soprattutto di un termalismo vero e proprio nella penisola italiana alla fine del Medioevo. Non citerò che i nomi di Federico Melis e di Giovanni Cherubini, dal momento che vi sono più familiari e che i loro contributi sono stati importanti, per non dire determinanti, per la comprensione del termalismo toscano.

Quel che emerge da questi studi è infatti l'esistenza di un autentico termalismo, vale a dire di una volontà di sfruttare le acque termali in modo coerente, basandosi su conoscenze talora scientifiche e, soprattutto, organizzando e strutturando i siti in cui sgorgano le sorgenti. Il mio proposito è di mettere in luce le principali caratteristiche e i connotati sociali di questo sviluppo termale d'età medievale e di mostrarvi come tale sviluppo abbia attinenza con campi di studio più tradizionalmente codificati come la storia della medicina, la storia dell'insediamento e del popolamento, dell'architettura, dell'occupazione dello spazio; come esso si trovi all'incrocio di questi diversi campi di ricerca e come, lungi dal ridursi all'aneddotica, la storia del termalismo permetta d'osservare in

costruito delle villae lungo tutto il litorale, come è stato recentemente dimostrato da Xavier Lafon . Malgrado le invasioni e la caduta dell'Impero, le acque continuarono ad essere utilizzate nell'alto medioevo e ancor più in seguito: i papi e i principi vi fecero frequenti visite, come l'imperatore Federico II nel 1227, costretto a venirvi a curarsi allorché si apprestava a partire da Brindisi per la crociata. Le fonti erano tanto rinomate nell'entourage dello Svevo che uno dei poeti della corte, Pietro da Eboli, redasse un'opera esclusivamente consacrata ai bagni, il *de balneis Terrae Laboris*, più spesso chiamato *de balneis Puteolanis*. L'opera venne probabilmente redatta tra il 1212 e il 1221 e conobbe una immensa fortuna, dal momento che non meno di una trentina di manoscritti ne sono stati fino ad oggi identificati in Europa e che sono state tramandate varie versioni in volgare (in italiano come in francese) di questo poema . La rinomanza di questi testi dipende dal fatto che sono per la maggior parte miniati e dunque contengono le rare immagini dei bagni che ci sono pervenute. L'archetipo di questi manoscritti è l'esemplare della biblioteca Angelica di Roma, che risale agli anni 1260-1270; si tratta della copia più prestigiosa e sontuosa, di cui si sono fatte numerose riproduzioni. Il poema del *de balneis* è un inventario ragionato dei bagni, che enumera le qualità, i malanni per la cui cura è rinomato, i modi di utilizzazione di ciascuno di essi.

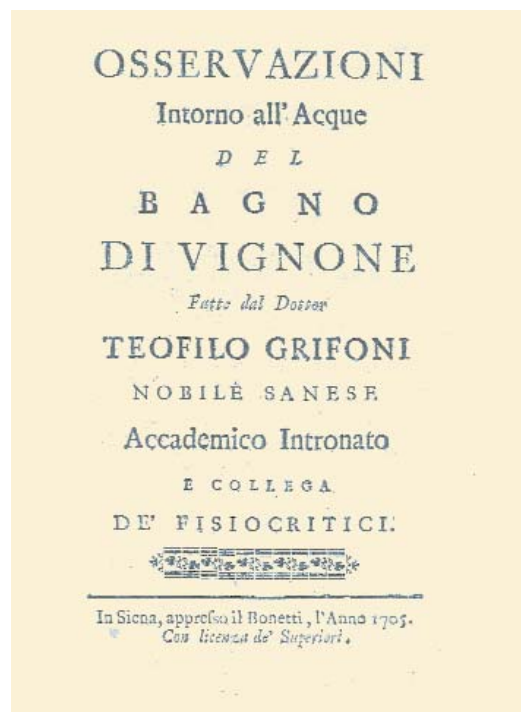
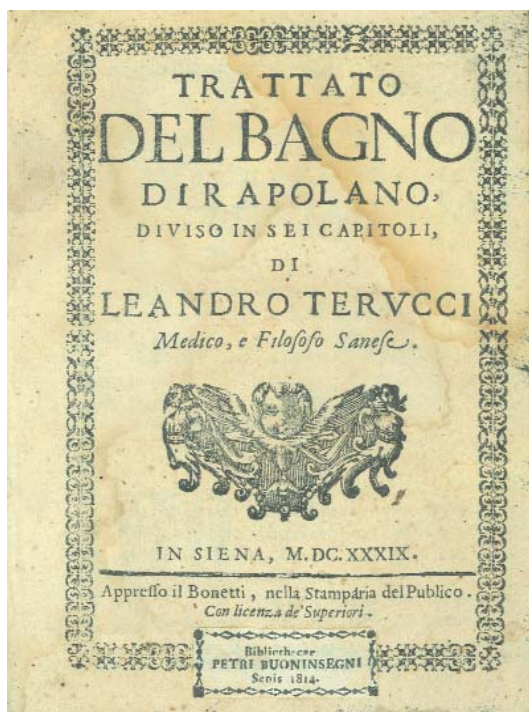
Nel nord e nel centro d'Italia le sorgenti termali non sono meno numerose e le località in cui sgorgano delle fonti sono menzionate nei fondi d'archivio a partire dalla metà del XIII° secolo sino a tutta la fine del Medioevo. Sono fortemente concentrati in Toscana e in particolare nel territorio di Siena (v. cartina): nella regione se ne contano quasi una trentina. I più celebri nel Quattrocento sono quelli di Bagno di Petriolo e Bagno di Macereto sulla strada che porta a Grosseto; di Bagno Vignoni e Bagno di San Filippo sulla via francigena; di Bagno di Corsena (antennato di Bagni di Lucca) e Bagno a Morbo vicino a Volterra, di Bagno di Romagna e Bagno di Porretta (quest'ultimo ai confini della Toscana). Fuori della Toscana, vale la pena peraltro di segnalare anche i siti nella regione di Padova, di Viterbo od Acqui, tutti sorti, su resti di strutture antiche, in zone prossime

alle città, o nella loro periferia. Non è questo, invece, il caso per la Toscana dove la maggior parte dei siti termali ha in comune – e mi preme insistere su questo punto – il fatto di essere lontani da centri urbani importanti o da insediamenti accentrati e di essere, al contrario, cresciuti attorno ad un complesso di infrastrutture termali.

Queste infrastrutture consistevano essenzialmente in bacini chiamati "bagni", termine che, in Toscana, ha dato nome agli stessi siti termali: si parla così di "Bagno di Macereto", eccetera. Dal momento che queste infrastrutture non sono mai state oggetto di studi archeologici specifici, se ne conosce male la forma. Prenderò ad ogni modo come esempi – che ci sono geograficamente vicini e che forse vi sono familiari – in primo luogo lo stabilimento termale di Bagno di Petriolo: una galleria aperta sulla Farma in tre arcate a tutto sesto che ospitano tre piscine quadrangolari di una cinquantina di centimetri di profondità; in secondo luogo, poi, la vasta piscina termale di Bagno Vignoni, di numerose centinaia di metri quadrati di superficie e attualmente di circa un metro di profondità. Entrambi gli edifici hanno subito importanti modifiche dopo il Medioevo e la loro datazione rimane problematica, per quanto alcuni abbiano affermato che il primo risalga al XIII° secolo.

Seguiremo quindi testi medievali, che suggeriscono l'esistenza di bacini dai muri sopraelevati, talora coperti, dotati di sedili sui bordi o di lanterne per bagnarsi la notte. Questi testi documentano con chiarezza la pratica il bagno, vale a dire l'immersione completa o parziale del corpo nell'acqua calda e minerale. Non si tratta delle sole infrastrutture superstiti: nella prima metà del XV secolo a Bagno di Petriolo e a Bagno di San Filippo sono realizzati nuovi edifici destinati alla doccia, una nuova terapia che consisteva nel versare sulla testa del paziente vari litri d'acqua per stordirlo, in certo qual modo, e per spingere gli umori verso il basso. Il papa Pio II nei suoi *Commentarii* ce ne descrive gli effetti:

«Il papa fu sottoposto per venti giorni a una cura di acqua calda versata attraverso certi canali sul capo; a detta dei medici, ciò avrebbe dovuto fargli bene, poiché il suo cervello era troppo ricco di umori » .



Frontespizi di antichi trattati relativi a importanti stazioni termali del territorio senese.

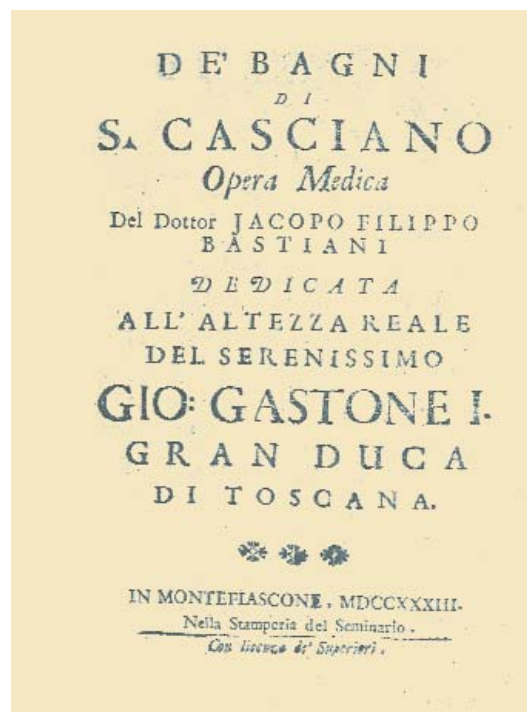
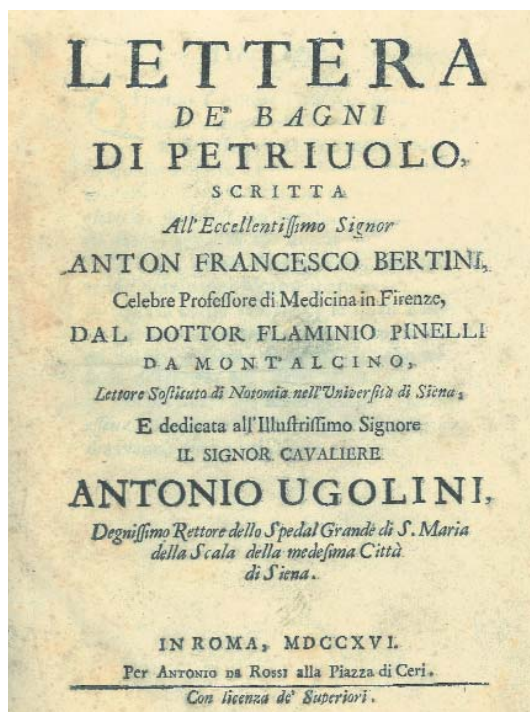
Attorno a queste singole infrastrutture comparve un insieme di edifici destinati all'accoglienza dei pazienti; si tratta di case più o meno vaste, costituite da stanze affittate ai visitatori per la notte o per la durata dell'intero soggiorno. Nel XIII° secolo è loro attribuito il nome di "stazioni" (in italiano) a Bagno di Petriolo e Bagno di Macereto, di "chiusi" a Bagno di Corsena, e sono gestiti da personale competente, i cui membri sono chiamati generalmente "stazionerii". Nei secoli XIV e XV questi edifici di accoglienza furono progressivamente trasformati in alberghi, la cui importanza nel luogo termale è già stata sottolineata, almeno per il territorio senese, dai lavori di Maurizio Tulliani. Questi edifici appartenevano a proprietari che nella maggior parte dei casi non risiedevano sul posto e che affittavano agli *stazionerii* i loro locali durante la stagione termale, per uno o più anni. In alcuni siti, questi edifici erano prossimi ad ospedali fondati nel XIII secolo e collegati nel corso dei secoli XIV e XV a grandi istituzioni assistenziali urbane come l'Ospedale di Santa Maria della Scala nel senese o l'Ospedale della Misericordia di Lucca.

In alcuni luoghi poi, l'importanza del complesso sorto attorno alla sorgente era tale

da dare origine a vere e proprie "stazioni termali", vale a dire a borghi più o meno vasti e popolati, talora fortificati, che ospitavano persino dei mercati: è in particolare il caso di Bagno di Petriolo, Bagno a Corsena, Bagno di Romagna, Bagno di Monte Pisano; centri che assomigliano a delle vere villenueve create nello spazio di qualche decennio. È in questo contesto, in questi siti, in queste stazioni, che si dispiegò il soggiorno termale ed ebbe modo di organizzarsi la società termale.

La società termale

Quella che possiamo chiamare la società termale comprende al tempo stesso gli abitanti dei bagni, che risiedevano temporaneamente o stabilmente nei siti e nelle stazioni, ed i pazienti (*curistes*) che si recavano ai bagni per divertirsi o per curarsi. Se siamo talora a conoscenza dei connotati dei residenti – si tratta degli *stazionerii*, degli albergatori e dei negozianti che si sono stabiliti negli edifici di cui abbiamo parlato – ignoriamo al contrario assai spesso i caratteri della frequentazione termale. Non vi sono infatti dati quantitativi – costruiti su indagini e fonti specifiche – che permettano di valutare la natura e le proporzioni della frequenza dei visitatori dei siti ter-



mali: solo l'importanza e il numero di tali siti suggeriscono l'ampiezza del fenomeno. Seguendo Federigo Melis, è comunque possibile valutarla di proporzioni massicce tanto gli *insediamenti* termali paiono numerosi (seguiremo dunque la sua opinione, pur tenendo conto – è il caso di ripeterlo – che l'assenza di qualunque indagine specifica toglie ogni speranza di trarre considerazioni davvero conclusive in merito). Occorre prestare attenzione alla diversità e alla varietà di questa popolazione. Per quanto una documentazione incoerente e dispersa permetta di stabilire, si tratta essenzialmente di pazienti di provenienza cittadina. Ricerche più o meno recenti hanno enfatizzato la presenza aristocratica in queste stazioni, che si traduce nell'emergere di alcune fra loro: la principale in Toscana è, a mio avviso incontestabilmente, quella di Bagno di Petriuolo, che vide sfilare lungo i secoli XIV e XV un grande numero di aristocratici, principi laici ed ecclesiastici. Gli altri siti sembrano più popolari – per quanto questo termine possa ritenersi improprio in questo contesto – ma restano per il momento un'incognita: erano frequentati dalla popolazione rurale o da ceti urbani più modesti? Incontestabilmente, almeno in Toscana, il soggiorno ai bagni appariva una pratica comune, largamente diffusa, di cui la letteratura, in particolare la novellistica, reca abbondanti tracce. Non farò che accennare alla

scelta, sintomatica a mio avviso, di Gentile Sermini, che prende a pretesto della sua raccolta di novelle il soggiorno ai bagni di Petriuolo del fratello, pretesto che risulta abbastanza credibile da giustificare il succedersi delle novelle e che presenta tutti i vantaggi di quello scelto dal suo illustre predecessore, Boccaccio: un luogo, un tempo, un gruppo di persone.

Le modalità del soggiorno termale restano ancora più incerte e in mancanza di ricerche analitiche in proposito, il microcosmo costituito dalla stazione termale ci sfugge ancora in buona parte. Lo svolgimento della cura, i rapporti che si sviluppano fra i diversi protagonisti allorché si recano ai bagni, i rituali del bagno, le cure e le malattie, in breve tutta l'antropologia del bagno e l'analisi specifica della società termale rimangono *terra incognita*. Ciò nonostante, ci sono due questioni fondamentali che riguardano i secoli XIV e XV sulle quali siamo meglio informati e di cui vorrei parlare: d'un lato la "medicalizzazione" della cura, e dall'altro quello che definirei la nascita di una villeggiatura balneare.

La medicalizzazione della cura

Durante i due ultimi secoli del Medioevo possiamo infatti osservare nelle stazioni termali la presenza di un numero crescente di medici, sia che vi si rechino temporaneamente

–accompagnando principi potenti come Ugolino da Montecatini, con Pietro Gambacorta a Monte Pisano – sia che vi si stabiliscano in permanenza. Alla fine del XV secolo Lucca installa a Bagno di Corsena un medico che paga e controlla direttamente, un poco come i comuni piemontesi che disponevano di medici condotti. Qualche anno più tardi, uno dei più importanti medici del suo tempo, Bartolo di Tura Bandini (immortalato da Domenico di Bartolo sui muri dell'ospedale di Santa Maria della Scala) decideva di stabilirsi a Bagno di Petriolo e di costruirvi un appartamento sopra le docce delle donne (può trattarsi della struttura trasformata in cappella sopra l'edificio attualmente visibile). La presenza dei medici è chiaramente legata alle esigenze dei pazienti, al loro ricorso più sistematico ai medici durante il loro soggiorno, in breve alla trasformazione in senso medico della cura termale.

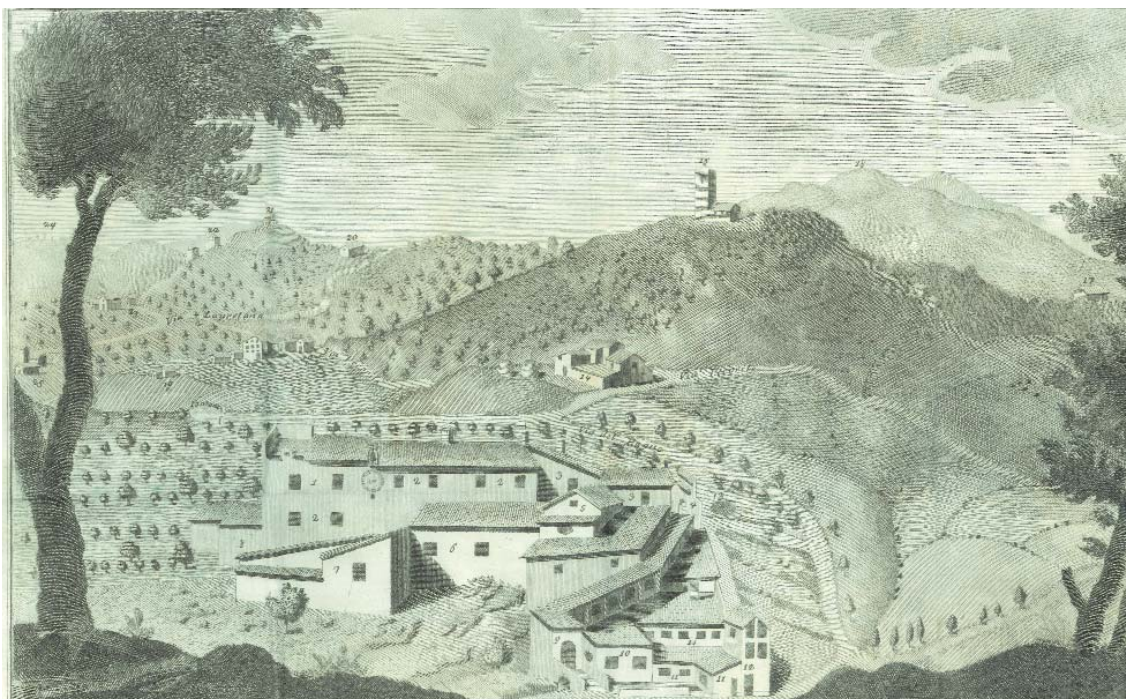
L'esistenza di una vera e propria letteratura medica sulle acque termali conferma ampiamente questo sviluppo. A partire dal 1350 molti autori hanno infatti redatto dei trattati e soprattutto dei *consilia* intitolati per lo più *de balneis*. Questi testi sono stati riuniti nel XVI secolo in una vasta raccolta sotto il titolo di *de balneis quae omnia expand apud Graecos, Latinos, Arabos...* dall'editore veneziano Lucantonio Giunta. Queste opere sono attribuite a medici celebri – il gotha della medicina – come Gentile da Foligno, Ugolino da Montecatini, Michele Savonarola per non citarne che alcuni. Gli autori enumerano i bagni di diversi siti o stazioni – alcuni cercando persino di costruirne un inventario completo – e precisano le patologie cui sembrano associati: essenzialmente le malattie della pelle e i reumatismi. Per elaborare il proprio giudizio, gli autori si basano sull'esperienza (ed uso questo termine di proposito): l'osservazione dei malati guariti, l'analisi, dopo la riduzione in un alambicco, delle componenti minerali delle acque, tanto che alcuni storici, seguendo Katherine Park, hanno sottolineato l'interesse di questa letteratura per la fondazione della medicina moderna. Tuttavia, questa tendenza a sottoporre sempre più le cure balneari al controllo medico, tendenza di cui molto è ancora da indagare, non deve impedire di notare come, nel frattempo, il soggiorno termale continui ad essere o divenga alla fine del Medioevo un luogo di riposo e di

divertimento, il quadro di nuove forme di sociabilità.

Un luogo di divertimento

Alla fine del Medioevo il soggiorno termale diviene più dichiaratamente l'occasione di divertimenti ed incontri. Si può dire, a mio avviso, che acquisisca una dimensione nuova. I medici, nei loro stessi trattati, insistevano sulla necessità di cacciare la noia e di distrarsi, ma l'importanza degli svaghi in certe stazioni superava chiaramente queste sole esigenze. I divertimenti cui si potevano dedicare i visitatori e i pazienti erano di diversi tipi. Oltre al piacere dell'acqua, del bagno, prima di tutto c'erano i giochi. Nella maggior parte delle stazioni termali del suo territorio, ad esempio, Siena autorizzava un certo numero di giochi da tavolo (ma non d'azzardo), pur controllandone strettamente l'uso. C'erano poi tutte le manifestazioni tenute in occasione della venuta di principi e ricchi aristocratici: i banchetti, i concerti, i balli, le giostre e i giochi di destrezza. A Bagno di Petriolo l'organizzazione dei festeggiamenti era affidata a un "signore dei bagni", replica parodistica dall'ufficiale che vegliava sul mantenimento dell'ordine pubblico, il podestà. Nel 1455 la funzione venne affidata al giovane Lorenzo de' Medici che accompagnava il padre, Piero il Gottoso. C'erano infine i piaceri della conversazione (il paragone), della lettura e forse anche i piaceri più intimi dell'amore, fosse esso cortese, adulterino o venale. Quest'ultimo è l'aspetto dei soggiorni balneari senza dubbio meno noto, ma sul quale più si è fantasticato. Infatti, nulla attesta con sicurezza, salvo che a Viterbo, la presenza di prostitute nel "piano dei bagni", ma ciononostante tutto porta a credere che esse vi conducessero un'esistenza discreta. Giovanni Sercambi nella novella 52 mette in scena due prostitute in viaggio per Bagno a Corsena.

L'attrazione esercitata dal lato epicureo del soggiorno era tale da collegare ad essa con ogni probabilità la venuta regolare e la permanenza, talora prolungata o ripetuta, di potenti personaggi alle terme. I principi e gli aristocratici durante il XV secolo si facevano edificare residenze nella loro stazione termale preferita nella stessa misura in cui si facevano costruire ville in campagna: è il caso di Lucrezia Tornabuoni a Bagno a Morbo e della moglie del signore di



La veduta generale dei bagni di Montalceto ripresa in una stampa del Settecento.

Piombino. Il medico Ugolino da Montecatini racconta che il tiranno di Pisa Pietro Gambacorta si era fatto costruire ai piedi del Monte Pisano, accanto al sito termale, un vero e proprio palazzo (sic). Il fenomeno fu tanto evidente da poter sostenere che le pratiche termali parteciparono alla nascita della villeggiatura. D'altro canto, questa presenza aristocratica non era priva di conseguenze politiche e alcune stazioni termali furono sede di veri e propri "incontri al vertice". Il soggiorno ai bagni era l'occasione o il pretesto di un soggiorno politico. Le stazioni termali erano adatte a questo tipo di manifestazioni per più di un motivo: erano convenientemente provviste di edifici d'accoglienza e non erano – come le incontrollabili città – il rifugio di pericolose fazioni politiche. Di conseguenza – ma tutto ciò rimane ancora in buona misura da indagare – il soggiorno termale dei principi diede origine alla nascita di una vera e propria diplomazia che interessava in primo luogo le città. Sono peraltro queste ultime che contribuirono largamente allo sviluppo delle stazioni termali.

Lo sviluppo del termalismo

Il peso delle città e dei loro abitanti è infatti chiarissimo: il termalismo è – a mio avviso – "figlio delle città". La prima ragione di questo

stretto rapporto va ricondotta al fatto che la presenza cittadina si è manifestata assai presto nei siti termali. Prenderò ancora una volta ad esempio il caso senese: a partire dal XIII secolo i cittadini erano i proprietari della maggior parte delle case di Bagno di Petriolo e di Bagno di Macereto, che affittavano agli *stazionerii*, veri e propri locatari. I membri delle famiglie più illustri della città, come i Bonsignori, trasformarono le case in alberghi e le ingrandirono; i profitti che ne traevano erano abbastanza significativi da indurre le autorità senesi a tentare di tassarli pesantemente e da fare sì che questi edifici venissero acquistati e venduti per somme comparabili a quelle degli immobili urbani. D'altro canto, i comuni urbani si impegnarono fra il XIII e il XV secolo in uno sforzo costante non solo per acquistare progressivamente la maggior parte delle sorgenti del loro territorio, ma anche per finanziare gli elementi essenziali delle infrastrutture termali, alcune delle quali si ispiravano ai modelli o alle forme urbane (vasche, strade, fontane). Così, Siena ottenne all'inizio del XV secolo il controllo diretto della maggioranza delle sorgenti di Bagno Vignoni. La città contribuì in modo particolare ad equipaggiare la stazione termale di Bagno di Petriolo: nel XIV secolo edificò o ristrutturò i bagni, pavimentò le vie principali del borgo, abbellì l'insediamento costruendo fontane e

chiese e tutelò la sicurezza del luogo erigendo all'inizio del XV secolo la cinta muraria i cui resti sono tuttora visibili. Lucca, ed in minor misura Pisa e Viterbo, si comportarono analogamente nei confronti dei principali siti termali del loro contado. Queste iniziative mettono in luce gli sforzi dei comuni urbani per controllare e valorizzare una risorsa naturale apprezzabile come l'acqua termale, sforzi che si affiancano a quelli, contemporanei, per lo sfruttamento di altre risorse naturali, come ad esempio quelle minerarie. Queste iniziative hanno anche contribuito – in particolare a Bagno di Petriolo – a rendere le stazioni termali specchio delle città: un'immagine della città in campagna. È infatti in questi termini che la stazione termale venne considerata alla fine del Quattrocento, vale a dire come una componente significativa dell'onore della città. Essa infatti contribuiva senza dubbio al prestigio della città grazie alla sua eleganza e alla fama che le veniva dalla sua scelta clientela.

Queste stesse città infine favorirono lo sviluppo termale legiferando sulle attività termali e sul controllo dei siti. Esse infatti promulgarono un insieme di norme, integrate nelle diverse redazioni degli statuti cittadini o riunite in raccolte *ad hoc*. Queste disposizioni avevano lo scopo di regolamentare l'uso e la manutenzione dei bacini, l'attività degli *stazionieri* o degli albergatori, l'approvvigionamento dei siti e soprattutto di garantire la sicurezza e la tranquillità dei pazienti. Prevedevano la nomina di ufficiali incaricati di amministrare i siti termali, le cui vaste competenze permisero loro di giocare un ruolo importante nell'organizzazione del contado. Il caso del territorio di Siena, ben noto grazie alle ricerche di Odile Redon, rientra perfettamente in questo quadro generale: mi concentrerò dunque, per concludere, su questo esempio.

Termalismo e organizzazione dello spazio: l'esempio del rettore dei bagni

A partire dalla metà del XIII secolo (secondo gli statuti del 1262) la città di Siena infatti nominò a Bagno di Petriolo un rettore dei bagni. Si trattava di un *miles* del podestà del comune (uno dei cavalieri che componevano

la sua *familia*), e dunque di un agente pubblico di rango molto elevato. Questo rettore amministrava i diritti del comune sulle acque termali della regione compresa fra Bagno di Petriolo e Bagno di Macereto, lungo la Merse e la Farma, e controllava tutta l'attività termale della zona e tutti coloro che partecipavano in maggiore o minore misura allo sviluppo delle terme. Era suo compito vigilare sull'applicazione delle leggi emanate dalla città; poteva, secondo la consuetudine, giudicare i delitti commessi nella zona ed incassare le ammende. Residente nella stazione termale, era il solo ufficiale cittadino che detenesse estese prerogative su di una parte del contado e dei rustici che altrimenti sfuggiva al controllo diretto della città: la maggior parte delle comunità e dei *castra* vicini infatti era sotto la tutela di un signore che prestava fedeltà a Siena. Così, quando Siena, alla fine del secolo, prese a strutturare il suo contado, si ispirò chiaramente ai modi di intervento di questo ufficiale per definire il campo delle competenze di coloro (*dei milites*) che si trovarono a capo delle nuove circoscrizioni territoriali messe in opera nel 1332, i distretti. L'ufficiale dei bagni venne dal canto suo promosso responsabile di uno di questi distretti che si estendeva dalla parte settentrionale del "vescovato" sino a Pari, e Bagno di Petriolo divenne il capoluogo della circoscrizione ospitando un palazzo sede dell'autorità senese (v. cartina). La stazione termale conservò sino alla fine del Medioevo un ruolo importante nell'amministrazione del contado, accogliendo progressivamente gli ufficiali che contribuirono all'organizzazione del territorio senese, notai e podestà. Altrove in Toscana non troviamo casi comparabili a Bagno di Petriolo, ma innegabilmente in numerosi siti termali importanti ufficiali pubblici vennero inviati ad amministrare il diritto della città, contribuendo così a radicare il potere urbano nelle campagne.

Il termalismo senese, grazie alla sua ampiezza, ha dunque partecipato, seppur modestamente, all'organizzazione dello spazio toscano, favorendo lo sviluppo di nuovi siti alcuni dei quali furono vere e proprie nuove fondazioni, e facilitando il controllo progressivo delle città sui rispettivi territori.

Il Castello di Potentino nelle memorie storiche di G.A. Pecci.

di: FRANCESCA MONACI



Il Castello di Potentino si trova nel territorio seggianese, sulla base occidentale del Monte Amiata. Le notizie su questa località sono scarse e frammentarie, quasi completamente inedite¹. La prima traccia della sua esistenza è fornita da un documento del 1042, rogato nel castello di Potentino del contado chiusino², ma la sua storia è oscura fino agli inizi del Duecento.

L'erudito senese Giovanni Antonio Pecci racconta le vicende del Castello di Potentino in poche carte contenute nelle sue *Memorie storiche*³. Si tratta di una rela-

zione densa di notizie ricavate da documenti originali, sulla base della quale è possibile ricostruire i principali tasselli del mosaico storico riguardante il Castello.

All'epoca in cui Pecci fa le sue ricerche, il piccolo Castello era parzialmente distrutto: erano visibili le rovine delle mura che formavano il fortilizio, i suoi baluardi e le torri, secondo l'architettura delle antiche fortificazioni. La tenuta consisteva in: otto poderi aperti e tre chiusi, una ferriera ed una chiodaria. L'abitazione principale e cinque *casucce* ad uso dei lavoratori dei campi

¹ Cfr. CAMMAROSANO PAOLO – PASSERI VINCENZO, I Castelli del senese. Strutture fortificate dell'area senese – grossetana, Siena, rist. 1985, p.378; CORRIDORI IPPOLITO – SANTIOLI ARTURO (a cura), L'Amiata. Turismo storia arte, Siena 1987, pp.155-156.

² REPETTI EMANUELE, Dizionario geografico – fisico – storico della Toscana, Firenze, 1833-1843, vol. IV,

p.629.

³ Archivio di Stato di Siena, Memorie storiche, politiche, civili e naturali delle città terre e castella che sono e sono state suddite della città di Siena, raccolte dal Cavalier Giovanni Antonio Pecci, patrizio senese. ms. D71, cc.345-348

erano ben conservati, così come una cappella “sotto titolo di Sant’Antonio da Padova” fatta edificare per la comodità degli abitanti, mentre una chiesa più antica era ormai distrutta.

Pecci non riuscì a trovare documenti originali antecedenti al XIII secolo che attestassero l’esistenza del Castello o la sua creazione; egli suppose che il Castello fosse stato costruito in tempi remoti, considerate le caratteristiche architettoniche ed i materiali usati nella realizzazione dei vari edifici, benché molto rovinati.

La storia di Potentino è costellata da passaggi di proprietà e da avvenimenti storici di ampia portata che si riflettevano nel panorama locale. Tuttavia, non sempre è agevole seguire puntualmente tutte le tappe di questi percorsi, in quanto la difficoltà di reperire materiale documentario non è limitata al periodo della costruzione del Castello, ma riguarda anche epoche successive. In alcuni casi, si scopre che è avvenuto un passaggio di proprietà, solo perché in uno “strumento” il nuovo proprietario (del quale non si avevano notizie), si dichiara parte venditrice. In queste ipotesi, si può ricostruire l’alternarsi dei vari proprietari,

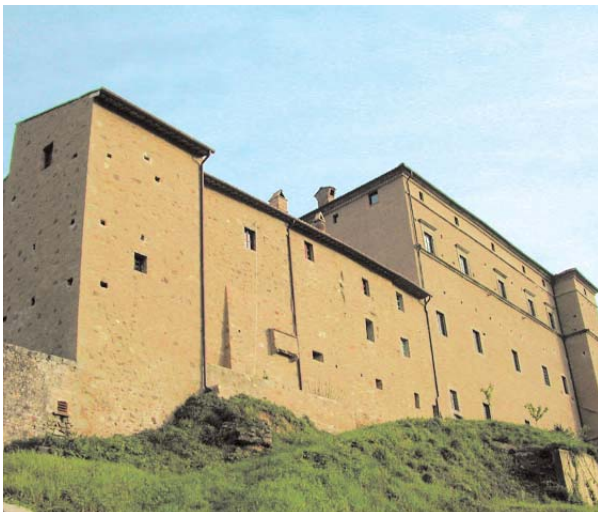
pur mancando l’atto specifico, sebbene non si abbiano indicazioni su quando ciò sia avvenuto e non si possa capire in base a quale titolo si fondi l’acquisto (ad es. donazione, vendita, testamento, esproprio...)

Il primo documento pecciano in cui viene citata la località risale agli inizi del XIII secolo, quando gli uomini del Castello promisero di osservare una serie di patti nei rapporti con la Repubblica di Siena. In particolare, era stato stabilito che per la festa dell’Assunta essi donassero un cero di dieci libbre e versassero cento soldi al Camerlengo di Biccherna.

Secondo un documento di pochi anni successivo, per l’esattezza datato luglio 1217, il Castello faceva parte dei possedimenti dell’Abbazia di Sant’Antimo. Erano presenti: il podestà di Siena Gherardo di Ghiandone, il Vescovo di Chiusi, l’Abate di S. Antimo, messer Rosso giudice, il console dei Mercanti Gianni di Gallerano, quello dei Pizzicaiuoli Credi, Rinaldo di Ranieri, Iacomo di Conte e Ildibrandino di Battaglia.

I due consoli del castello (Pietro di Lambertuccio e Ugone di Pagano), in rappresentanza degli Abati di sant’Antimo, giu-





rarono sul Vangelo di rispettare loro stessi determinate condizioni e di farne promettere l'osservanza - entro il breve termine di quindici giorni - a tutti gli uomini del Castello di età compresa tra quindici e sessanta anni. Si impegnarono a difendere tutti i cittadini senesi che si fossero trovati nel loro distretto, i loro beni e chiunque li avesse accompagnati. Promisero che non avrebbero accolto nel Castello o aiutato in nessun modo Guerrino d'Ascarello o altri ladri e malfattori, senza prima accordarsi con i rappresentanti della Repubblica di Siena.

Nella storia del Castello di Potentino, i primi anni del XIV secolo furono cruciali, densi di avvenimenti politici di rilevanza ultra-territoriale e di passaggi di proprietà. È noto che, alla fine del XIII secolo, il Castello era già di proprietà della nobile e antica famiglia Buonsignori. Tanto che, Niccolò di Bonifazio Buonsignori lo citò tra i beni di cui disponeva col suo testamento del 4 aprile 1295. Con quest'atto, egli diseredò il primogenito Conte, accusato di aver tramato contro la sua incolumità, ed istituì come proprio erede universale il secondo figlio Filippo, con il divieto di alienare i Castelli di Potentino, Monte Giovi e Monte Nero. In seguito, Filippo fu esiliato perché seguace della fazione ghibellina ed il castello gli fu confiscato dai senesi. Solo nel 1312 poté riottenerlo, infatti, i ghibellini ripresero forza dopo che l'Imperatore Arrigo VII fu incoronato a Roma. Tuttavia, con la morte dell'Imperatore, i senesi ricon-

quistarono molte terre, tra le quali proprio il Potentino, che rientrò nella loro sfera di giurisdizione. Trascorsero solo pochi mesi ed il Castello tornò nuovamente nelle mani del Buonsignori. Il 24 gennaio del 1313, Filippo, dopo aver sottoscritto alcune capitolazioni col Comune di Siena, fu assolto dalle condanne e ottenne il possesso dei Castelli di Potentino, Argiano, Monte Giovi e Monte Nero, nei quali si obbligava a ricevere le truppe armate dei senesi.

Non si hanno notizie sul Castello fino alla metà del Trecento, quando si erano già affermati i diritti di signoria di un'altra famiglia del patriziato cittadino: i Tolomei. Nel 1351 fu stipulato un contratto tra Meo Tolomei, in qualità di parte venditrice, e Niccolò di Neri di Lottorengo che acquistò il Castello. Pecci suppose che si trattasse di una vendita tra persone che appartenessero alla stessa famiglia - *"ne' tempi più moderni considerati di famiglia separata fussero un'istessa consorteria"* - in quanto il nome Lottorengo, frequente nella famiglia Tolomei, si era trasformato nel cognome Lottorenghi.

Dopo i Tolomei, fu posseduto dalla famiglia Venturi. Nel 1438 il Potentino fu considerato senza privilegi né esenzioni di alcuna sorta, "sottoposto a contado", soggetto quindi all'ordinaria giurisdizione amministrativa e fiscale della Repubblica ed obbligato al pagamento di pesi e dazi, così come gli altri luoghi del contado.

Nel 1562, i Venturi ottennero una dichiarazione dal collegio di Balìa, con la quale la tenuta fu sgravata dalla tassa impostagli quarant'anni prima con una sentenza dei giudici deputati dal Consiglio.

Con l'estinzione della nobile famiglia dei Venturi, il Castello fu lasciato allo Spedale Grande di Santa Maria della Scala. Tale ente lo vendette al Marchese Giovan Battista Burbon del Monte, che nel 1601 ottenne in feudo la terra di Piancastagnaio "e da descendentì da questo presentemente (1758) ancora si possiede".

Le foto del castello sono di Angelo Voltolini

Maria Antonietta Rovida, architetto e dottore di ricerca in Storia dell'Architettura e dell'Urbanistica presso l'Università di Firenze, ha pubblicato saggi importanti ed apprezzati sull'architettura a Siena in epoca granducale. ACCADEMIA DEI ROZZI si pre-gia di accogliere le conclusioni di un suo recente studio sul riassetto urbanistico sei-centesco di via Lucherini, basato prevalentemente su documenti e rilievi inediti.



L'area di Provenzano nella veduta di Siena rilevata da Francesco Vanni (1564-1610) e incisa da Pieter de Jode il Vecchio (post 1595 - ante 1609) (per gentile concessione dalla collezione privata di Ettore Pellegrini, foto Lensini). La chiesa di Provenzano vi compare completata e con la cupola di fatto ancora in fase di esecuzione. La deformazione prospettica accentua l'ampiezza e rende quasi rettilineo il tracciato viario dalla Piazza dei Tolomei (o di S. Cristoforo) fino alla piazza della nuova chiesa, cui si accedeva dalla preesistente Via del Moro.

La Strada Nuova di Provenzano: un episodio di trasformazione dello spazio urbano e di architettura nella Siena di età barocca¹.

di MARIA ANTONIETTA ROVIDA

A Siena nel febbraio del 1682² il Rettore e i Savii dell'Opera di Provenzano scrivevano al Collegio di Balìa chiedendo formalmente licenza di attuare una serie di interventi ed in particolare (...) *per raffinamento della Chiesa di detta Opera aprire una strada più commoda, e che con maggior decoro porti alla detta Chiesa, che rindonderebbe non solo in maggior venerazione di detta santa immagine, ma anche in ornamento della Città, e decoro delle pubbliche processioni, e delle gite dell'eccelsa Signoria, e de Principi e personaggi, particolarmente forestieri, che vengano a visitare questa miracolosissima immagine* (...)³.

Il 20 dello stesso mese la Balìa deliberava, con dieci voti favorevoli e cinque contro, di concedere la apertura della nuova strada, dal canto della casa Avveduti alla Chiesa di Provenzano, autorizzando una spesa complessiva di 1500 ducati, occorrenti per l'ac-

¹ Il saggio costituisce la prima presentazione di una più ampia ricerca in parte ancora in corso al momento della consegna del dattiloscritto e di prossima pubblicazione.

² I documenti riportano le date secondo il riferimento *ab Incarnatione*, dunque febbraio 1681. Le date indicate nel testo sono da intendersi con tale riferimento solo se esplicitamente accompagnate dalla abbreviazione: *a. I.*

³ Archivio Storico Comunale Siena (d'ora in poi ASCS), Preunitario 15, c. 239r. Un sentito ringraziamento all'Archivio Storico Comunale di Siena e in particolare alla Direttrice, Dott. Laura Vigni, per aver segnalato la documentazione conservata nell'Archivio, pressoché inedita.



Siena, la attuale via Lucherini, Strada Nuova di Provenzano nei documenti sei-settecenteschi menzionati nel saggio.

quisto delle case da abbattere e per la realizzazione delle opere necessarie, secondo il disegno e la relazione di progetto che il Rettore e i Savii di Provenzano avevano inviato⁴.

Questo episodio di trasformazione del tessuto urbano e di quello edilizio, la cui effettiva realizzazione prese avvio solo un decennio più tardi e si protrasse per fasi almeno fino agli anni '20 del Settecento⁵, costituisce uno dei più rilevanti momenti del vivace quadro di aggiornamento urbano e architettonico che Siena presenta fra XVII e XVIII secolo. Ad esso, tuttavia, la letteratura e gli studi hanno fino ad ora dedicato solo menzioni sintetiche, che hanno presentato la realizzazione in genere come un episodio unitario, attribuendolo talvolta alla paternità progettuale di Jacomo Franchini⁶.

Questo studio esamina la genesi progettuale della Strada Nuova di Provenzano e degli edifici che la completano, basandosi su un esame comparato di una serie di fonti documentarie, in gran parte inedite. Ne emergono considerazioni relative al quadro socio-economico, a quello culturale e di cultura figurativa e urbana, in merito agli operatori e all'eventuale paternità progettuale delle trasformazioni di questa area.

IL NUOVO CENTRO DI CULTO E IL TESSUTO VIARIO CIRCOSTANTE.

La realizzazione della Chiesa dedicata alla Madonna di Provenzano costituisce uno dei più rilevanti episodi della committenza medicea nella prima fase della dominazione. Al di là degli eventi miracolosi che offrirono occasione⁷, il sostegno assicurato a partire dal 1594 da parte di Ferdinando I alla edificazione di una nuova chiesa, con funzioni di santuario, meta anche di pellegrinaggi e processioni, ancorché trovare corrispondenza in analoghe iniziative assunte in altri centri, consentiva di intervenire con una totale sostituzione e trasformazione dell'edificio, dei caratteri e delle funzioni urbane su un'area caratterizzata da un notevole degrado sociale, comunemente identificata come zona di meretricio, soprattutto situata in prossimità delle case dei Salvani, un cui membro (Provenzano) era stato un eroe della battaglia di Monteaperti, rimasta nella memoria popolare senese episodio centrale di una tipizzazione culturale antitetica a quella fiorentina. Accanto ad altri interventi promossi dai Medici l'episodio architettonico rappresentò la materializzazione di una attenta politica di risignificazione della storia e della memoria popolare senese⁸.

La fase realizzativa venne affidata dal Granduca a quattro 'operai' laici. Fin da prin-

⁴ ASCS, Preunitario 15, c. 241r. Inoltre la delibera in Archivio di Stato di Siena (ASS), Balia, Deliberazioni 207, cc. 148v-149r.

⁵ Delle fasi costruttive si occupa lo studio di prossima pubblicazione.

⁶ Si rimanda essenzialmente a A. Barbacci, *L'architetto fra Damiano Schifardini e la chiesa di S. Maria di Provenzano in Siena*, in Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione, a. IX, 1929, n. 1, pp. 122-139; L. Franchina, *La chiesa della Madonna di Provenzano in Siena. Dalle origini alla traslazione dell'immagine nel tempio (1594-1611)*, in L. Rombai (a cura di), *I Medici e lo Stato senese 1555-1609, storia e territorio*, Roma 1980, pp. 171-182. Inoltre G. Morolli, *Siena 1600 circa: dimenticare Firenze*, Siena 1999, in part. pp. 89-90.

⁷ Si rimanda in proposito al saggio di F. Bisogni, *La Madonna di Provenzano*, in M. A. Ceppari Ridolfi, M. Ciampolini, P. Turrini, (a cura di), *L'immagine del Palio. Storia cultura e rappresentazione del rito di Siena*, Cardini Editore e Cosimo Panini Editore, Siena 2001, pp. 101-127. Inoltre L. Franchina, *La Chiesa della Madonna di*

Provenzano (...), cit

⁸ Gli aspetti relativi alle trasformazioni istituzionali e governative senesi in età medicea sono stati esaminati in D. Marrara, *L'autonomia dello Stato di Siena nell'età del Principato*, in Rassegna di Politica e di Storia, n. 123, 1965, pp. 3-11. E. Fasano Guarini, *Le istituzioni di Siena e del suo Stato nel Ducato mediceo*, in *I Medici e lo stato senese (...)*, cit., pp. 49-62, estende le considerazioni al riconoscimento delle strategie di controllo del dominio senese da parte medicea tramite la acquisizione della capacità di intervento nella città e nel territorio in un sistema di governo dualistico fondato sulla effettiva compartecipazione della classe dirigente senese. M. Verga, *Risieduti e popolo*, in *Storia di Siena*, vol. II, a cura di R. Barzanti, G. Catoni, M. de Gregorio, Siena 1996, pp. 9-24 sulle mutazioni che di fatto risignificarono le antiche istituzioni e magistrature senesi. In tale linea anche M. Ascheri, *Siena nella storia*, Cinisello Balsamo 2001, che mette in evidenza i diversi elementi di continuità-discontinuità della politica medicea nei confronti dello stato senese.

cipio l'intervento prevede la creazione di una piazza, evidenziando dunque la propria scala urbana, in grado di innescare di fatto una serie di effetti e progressive trasformazioni sui caratteri degli spazi e degli edifici circostanti. In particolare, come è noto, quando nel giugno del 1602 don Giovanni de' Medici visitò il cantiere, oltre a dare suggerimenti in merito alla soluzione da adottarsi per la cupola, lasciò prescrizioni relative alla sistemazione del terrapieno della piazza e ai caratteri strutturali del muro di contenimento⁹.

La costruzione della chiesa era formalmente conclusa nel 1611, anno della consacrazione e della traslazione della immagine della Madonna, tuttavia i decenni successivi registrano un lento ma continuo lavoro di completamento e di arricchimento. Parallelamente maturava la organizzazione gestionale del nuovo istituto, alla cui conduzione veniva nominato dal Granduca un rettore. Sottolinea l'importanza non solo religiosa, ma anche istituzionale e politica assunta dalla Chiesa e dall'Opera della Madonna di Provenzano il fatto che la procedura indicata dalla Balìa e accettata dal Granduca per la scelta e la nomina del rettore fu la stessa applicata nel caso del rettore dell'Opera del Duomo e di quello dell'Ospedale di S. Maria della Scala¹⁰. A partire dal 1677 fu rettore dell'Opera di Provenzano Alcibiade Lucarini Bellanti.

Alcibiade Lucarini Bellanti costituisce, come è noto, figura di grande rilievo della società senese del secondo Seicento¹¹. Cavaliere di Santo Stefano, docente presso lo

Studio senese, ricoprì più volte nell'arco della sua vita le più prestigiose magistrature cittadine, in particolare l'incarico di Ufficiale di Balìa e quello di Capitano del Popolo. I suoi scritti sono espressione, accanto ad un profondo senso della famiglia e della patria, di una cultura multiforme e di un atteggiamento mentale di ampie vedute, in grado di proiettare i singoli temi di riflessione in un più generale ed esteso quadro di interessi. Ne è significativo e poco noto esempio lo scritto *Parere per la Città e Stato di Siena fatto l'anno 1715*¹², nel quale una sintesi della esperienza maturata nel corso della vita e dei valori a cui il Lucarini si ispirava, *per far robba, onore e sanità*, si estende dalla sfera personale e individuale a quella collettiva, della città e dello Stato: *rimanendo noi obbligati (...) a raddoppiare la robba e talenti che Iddio ci ha dati (...) co' modi leciti, non solo per i beni dell'anima, ma ancora per i beni temporali, ad superlucrandum a gloria di Dio colla parsimonia et industria per ben vivere et aumento della nostra casa e della patria (...)*¹³. Ne consegue una serie di considerazioni di natura politica e economica, che si estendono dalla scala urbana a quella territoriale, nella lucida consapevolezza del ruolo che Siena ha ricoperto e può ancora assumere: *Tre capi principali aviamo ne' quali consiste il bene della nostra città, colli quali resta ancora superiora a molte città dell'Italia, quantunque situate in luoghi molto più fertili e comodi, e questi sono: la Strada Romana, lo Stato e lo Studio, che se questi tre fondamenti d'ogni maggior utile e decoro saranno da' suoi Provveditori ben attesi e vigilati, daranno un gran campo a' nostri paesani d'esercitarsi senz'ozio e con grand'utile, e di mantenersi*

⁹ Biblioteca Comunale Intronati Siena (BCIS), A.V.3., *Memorie della Insigne Madonna di Provenzano della Pijissima Città di Siena* (...), rilegato a seguire manoscritto non intestato e non datato, nel quale si narrano in sintesi le vicende della fabbrica: c. 74 r. (...) *et in quanto al muro della Piazza, considerato il sito, e sua bassezza e che deve anco sostenere tutto il terreno di essa, disse, che quando detta Piazza non si metti in volta, si procuri di fare detto muro assai grosso, e ben fondato, con li suoi contraforti, sfoghi, e fogne d'acqua, e si procuri collegarlo con il tempio, per fortezza dell'uno, e dell'altro, giudicandolo però di grande spesa, ma molto necessaria, (...).* c. 74v. (...) *e mentre che si tirò innanzi detta Cupola, si finì ancora il muro della Piazza nel modo sopradetto con la scala, come si vede molto nobile, et ampla dalla strada di sotto, anco si riempì la Piazza, fino al*

zoccolo della Chiesa, e sua Pianura. (...). Si veda inoltre A. Barbacci, *L'architetto Fra Damiano Schifardini* (...) cit.; altri riferimenti cronachistici indicati in F. Bisogni, *La Madonna di Provenzano* (...) cit..

¹⁰ F. Bisogni, *La Madonna di Provenzano* (...) cit., p. 122.

¹¹ Per una analisi aggiornata della figura, del pensiero politico e delle attività del Lucarini si rimanda a A. Zappelli, *Alcibiade Bellanti Lucarini (1645-1724). Le vicende familiari, la presenza nell'Ordine di Santo Stefano e il pensiero politico di un nobile senese*, Pisa, 2002.

¹² BCIS, Manoscritti A IV 18, cc. 2r-17v, pubblicata per la prima volta in A. Zappelli, *Alcibiade Bellanti Lucarini* (...) cit., Appendice doc. IX.

¹³ Cit., c. 2r.



La processione del 1611 recante la immagine della Madonna nella nuova chiesa di Provenzano accede alla piazza discendendo dalla via dei Bandini lungo la attuale via del Moro: particolare del dipinto di A. Gregori, Traslazione della Madonna di Provenzano nella chiesa a lei dedicata, primo quarto XVII secolo.

*questa nostra patria nel grado di seconda città d'Italia fra le più celebri*¹⁴. L'appassionata dedizione ai propri compiti istituzionali che traspare in queste parole caratterizzò anche la gestione da parte del Lucarini dell'incarico di Rettore dell'Opera della Madonna di Provenzano, carica che egli ricoprì continuamente fino alla morte nel 1724, dunque per ben 47 anni.

L'attività del Lucarini ebbe di mira il consolidamento e l'incremento del prestigio della recente fondazione, in linea in ciò, come già accennato, con la visione granducale. Egli operò su più fronti: la buona gestione e l'accrescimento delle rendite e delle proprietà; il completamento e l'arricchimento del complesso dal punto di vista costruttivo,

di arredo e di dotazione di opere d'arte; la promozione del culto della Madonna di Provenzano anche e soprattutto in merito alla dignità rituale. In relazione a quest'ultimo aspetto il 1681 costituì un anno di speciali riconoscimenti: per medaglie d'argento con l'effigie della Madonna coniate in quell'anno fu ottenuta l'indulgenza 'in articulo mortis'; la Vergine di Provenzano fu portata in processione nella Domenica in Albis; soprattutto, anche per intercessione del cardinale Flavio Chigi (nipote del defunto Alessandro VII), si ottenne l'ambito riconoscimento della incoronazione del simulacro della Madonna da parte del capitolo di S. Pietro in Vaticano. Quest'ultimo avvenimento si svolse il primo di novembre del 1681 con una fastosa cerimonia, che vide il Collegio di Balìa muoversi dal Palazzo Pubblico in corteo, percorrere il Chiasso Largo e sostare alle case Chigi (non ancora rinnovate), ove si unì il cardinale Flavio, e con la nobiltà e il popolo al seguito recarsi a Provenzano¹⁵.

Possiamo immaginare il corteo del 1681 oltrepassare la zona di S. Vigilio, ove erano in atto grandi trasformazioni in relazione alla costruzione del collegio gesuitico, e proseguire per Provenzano, ricalcando nell'ultimo tratto il percorso della processione che nell'ottobre del 1611 aveva accompagnato la traslazione dell'immagine della Vergine all'interno del nuovo edificio chiesastico. La processione del 1611, evidentemente la prima di un innumerevole numero di manifestazioni che da quel momento in poi avrebbe caratterizzato l'attività del nuovo centro di culto, ha lasciato vivide attestazioni in una serie di scritti cronachistici e di note rappresentazioni celebrative. Fra queste assume rilievo un dipinto di Antonio Gregori¹⁶, nel quale con un espediente rappresentativo di strepitosa teatralità, a metà fra la sequenza narrativa tardo medievale, derivata dalla sacra rappresentazione, e l'apertura scenografica della spazialità barocca, l'autore proietta su un unico allineamento i riconoscibili significativi luoghi urbani toccati dal corteo, rappre-

¹⁴ Cit. cc. 5v-6r.

¹⁵ F. Bisogni, *La Madonna di Provenzano* (...) cit., pp. 124-125.

¹⁶ Antonio Gregori, *Traslazione della Madonna di Provenzano nella Chiesa a lei dedicata*, primo quarto del XVII sec..



L'area di Provenzano nella cartografia catastale del 1830c. (ASS, Catasto toscano, Comunità di Siena. f. B2, particolare - aut. N. 733/2008, non ulteriormente riproducibile)

sentato nella sua interezza, mentre si snoda, scompare e ricompare fra gli edifici reali e gli apparati effimeri¹⁷. L'accesso finale alla piazza di Provenzano avviene lungo una stretta via, addobbata con un arco effimero, disposta diagonalmente sulla sinistra rispetto alla facciata della chiesa. *Indi alla Chiesa di S. Vigilio dei PP. Gesuiti, e da questa si scese alla nuova chiesa della Madonna per una piccola strada, e piaggetta, che ad essa conduce, la quale era vagamente coperta e adorna con Archi trionfali, uno alla testa della medesima, ed uno a' piedi, che imbocca nella Piazza di Provenzano, grande assai e di tutto rilievo, e con colonne isolate:* le notazioni del cronachista¹⁸, mentre conferiscono ulteriore realismo alla rappresentazione del Gregori, attestano i caratteri del tessuto viario intorno alla nuova chiesa e alla piazza, angusto, tortuoso, fiancheggiato da edifici modesti; documentano come la cultura figurativa, la stessa che opera nel dipinto del Gregori, fosse invece

ormai rivolta ad una spazialità più connaturata ai modi di uso della città, applicata sul piano dell'immaginario e dell'effimero, ancor prima di essere materialmente realizzata. Un manoscritto, probabilmente copia più tarda, riporta il percorso della processione del 1611 descrivendone così l'ultimo tratto: (...) *arriverà alli Gesuiti, et ivi voltando da casa Bandini fino alla Madonna di casa Riccardi, scendendo quella costarella arriverà alla Chiesa nuova*¹⁹. 'Piccola strada', 'piaggetta', 'costarella' identificano i caratteri della attuale via o costa del Moro²⁰, che evidentemente costituiva inizialmente l'unico accesso alla nuova piazza.

Se dunque nei settanta anni intercorsi fra i due avvenimenti processionali i caratteri della viabilità di accesso alla piazza di Provenzano non avevano subito modifiche e adeguamenti, era più che naturale per il Rettore Lucarini, nel quadro delle sue attività a favore della crescita di prestigio della istitu-

¹⁷ Per una analisi di dettaglio degli edifici e dei luoghi reali rappresentati si veda la scheda di A. Pezzo in *Siena e Roma*, Catalogo della Mostra, Siena 2005-2006, Siena, 2005, pp. 70-71.

¹⁸ BCIS, ms. A V 5, cc. 69v-70r, trascritto in Pezzo 2005 cit..

¹⁹ ASCS, Preunitario 15, c. 2r.

²⁰ Nell'angolo fra la attuale via Sallustio Bandini e via del Moro esiste tuttora un tabernacolo dedicato alla Madonna. Il confronto fra il documento e la schedatura del Leoncini (A. Leoncini, *I tabernacoli di Siena*, Siena 1994, pp. 18 e 177) induce a ipotizzare che il sito della *Madonna di casa Riccardi* sia stato in seguito identificato come della Madonna de' Balestri.

zione a lui affidata, pensare ad una soluzione del problema. Proprio negli ultimi mesi di quel favorevole anno 1681 - dunque oltre un decennio in anticipo rispetto alla data generalmente indicata dalla storiografia, che fa piuttosto riferimento all'avvio dei lavori di esecuzione - doveva essere maturato il progetto ricordato in apertura, per il quale la Balìa dava licenza nei primi mesi del 1682: *per refinimento della Chiesa di detta Opera aprire una strada più commoda, e che con maggior decoro porti alla detta Chiesa, che rindonderebbe non solo in maggior venerazione di detta santa immagine, ma anche in ornamento della Città, e decoro delle pubbliche processioni, e delle gite dell'eccelsa Signoria, e de Principi e personaggi, particolarmente forestieri, che vengano a visitare questa mirabilissima immagine.*

IL PRIMO PROGETTO.

Lo sventramento del tessuto preesistente e la sua sostituzione con l'apertura di una nuova strada, di ampiezza adeguata e con caratteri tali da essere di ornamento alla città e da conferire decoro al luogo e alle attività ad esso connesse: i termini con i quali viene sinteticamente delineata l'operazione racchiudono gli elementi essenziali della cultura urbana e della logica di intervento che stava caratterizzando il vivace processo di riorganizzazione e di ridisegno delle città toscane, e di Siena in particolare, nei decenni centrali del secolo. A fronte di un impianto urbano storicamente consolidato e connotato, infatti, la città registra un ricco quadro di interventi architettonici e di trasformazione qualitativa di alcuni settori urbani²¹, per i quali si evidenzia la acquisizione e la rielaborazione della più aggiornata cultura figurativa e spaziale e che all'inizio degli anni '80 del Seicento aveva già prodotto alcune delle realiz-

zazioni più significative.

In relazione alla chiesa di S. Raimondo al Refugio²², per esempio, legata fin dalla sua edificazione nei primi decenni del secolo al patronato chigiano, il papa Alessandro VII aveva promosso a partire dal 1655 circa una serie di opere di completamento, che fin dall'iter progettuale (affidato essenzialmente all'architetto Benedetto Giovannelli Orlandi, ma seguito nelle sue tappe dal pontefice, tramite l'invio di relazioni e disegni da Roma) avevano assunto le connotazioni di intervento sulle caratteristiche fisiche e percettive dello spazio circostante: contestualmente alla elaborazione progettuale della nuova facciata, infatti, si era pensato alla realizzazione di una piccola piazza antistante, che consentisse l'affaccio - e la visione - direttamente in relazione alla viabilità principale della via Romana. Ciò aveva richiesto l'acquisto di una serie di casette poste di fronte alla chiesa e il loro abbattimento, mentre ai fronti laterali simmetrici che delimitarono il nuovo spazio urbano furono attribuiti caratteri linguistici semplificati e improntati alla essenzialità (con le aperture semplicemente ritagliate nella muratura in laterizio facciavista e con cornici marcadavanzale), tali da non trattenere lo sguardo e focalizzare invece l'attenzione dell'osservatore sulla nuova facciata della chiesa²³.

Anche il più rilevante intervento a scala urbana recentemente realizzato, quello relativo alla trasformazione della piazza del Duomo e degli edifici circostanti, aveva fatto riferimento all'autorevolezza istituzionale e culturale di Alessandro VII Chigi, che lo aveva reso coordinatore delle diverse volontà amministrative e politiche senesi coinvolte, così come delle competenze tecniche ed artistiche impiegate, con l'attività congiunta dei consulenti papali, primo fra tutti il Bernini, e degli operatori sene-

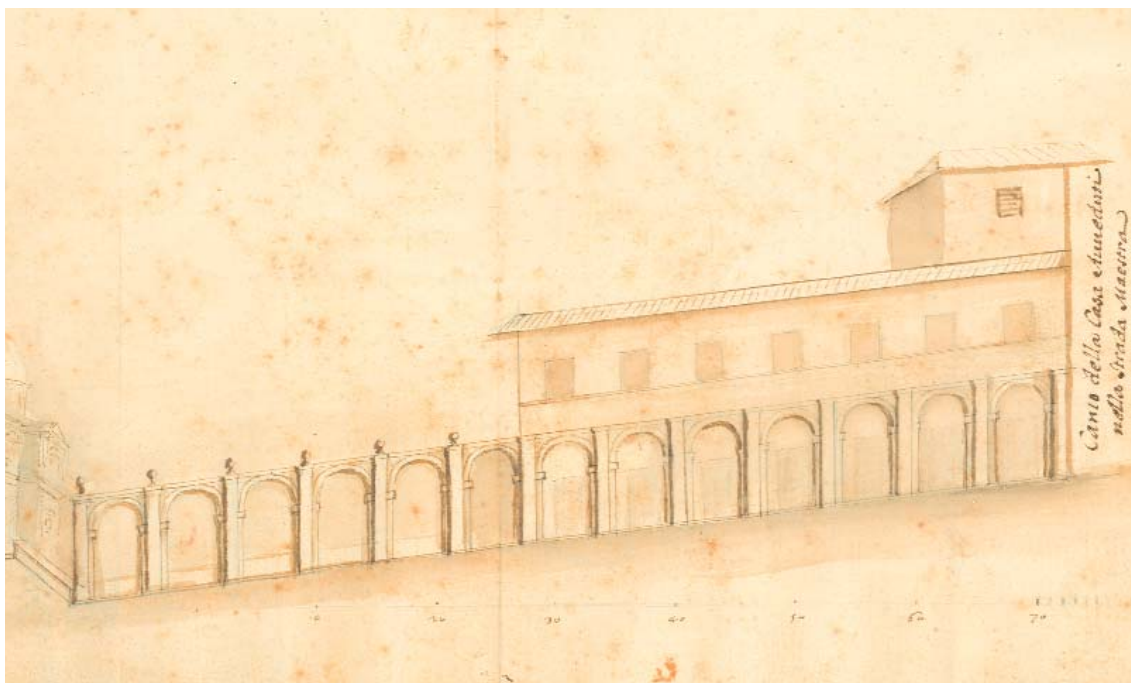
²¹ Un quadro di sintesi aggiornato in proposito in: M. A. Rovida, *Introduzione* alla sezione *Siena*, in *Atlante del Barocco in Italia. Firenze e il Granducato*, a cura di M. Bevilacqua e G.C. Romby, Roma 2007, pp. 579-587; inoltre M. A. Rovida, *Palazzi senesi fra '600 e '700: modelli abitativi e architettura tra tradizione e innovazione*, Firenze 2003.

²² G. Romagnoli, La facciata della chiesa del Refugio, in Alessandro VII Chigi, cit., pp. 440-447; inoltre A. Bruno, *Il Refugio*, in *L'Università di Siena. 750 anni di storia*, Siena 1991, pp. 435-441.

²³ Si vedano le considerazioni svolte a proposito del

tipo di architettura semplificata (o 'disadorna') in: G. Morolli, *Siena 1600 circa*, cit., pp. 106-107.

²⁴ Si rimanda alla documentazione pubblicata da M. Butzek, *Il Duomo di Siena al tempo di Alessandro VII. Carteggio e disegni (1658-1667)*, München 1996; inoltre per una lettura di interpretazione in chiave anche urbanistica: G. Morolli, *La regola gioiosa*, in *Siena 1600 circa* (...) cit. e id., *Bernini, Alessandro VII e la nuova piazza papale del Duomo di Siena. Un episodio barocco di fortuna edificatoria dei "primitivi"*, in O. Brunetti, S. Cusmano, V. Tesi (a cura di), *Bernini e la Toscana*, Firenze 2002, pp. 43-71.



Il disegno del 1681 relativo al primo progetto per l'apertura della strada (ASC Siena, Preunitario 15 - per gentile concessione dell'Archivio Storico Comunale di Siena.)

si impiegati, come l'architetto Benedetto Giovannelli Orlandi, la bottega dei Mazzuoli ed altri²⁴. L'insieme degli interventi a scala urbana attuati e sostanzialmente conclusi entro il 1670 circa, avevano realizzato un vaso spaziale di superficie più che triplicata rispetto alla piazza preesistente, anche grazie alla demolizione dell'arcivescovado e di una serie di edifici minori posti alle sue spalle (aprendo così anche alla vista la fiancata destra della cattedrale) e con la liberazione e il recupero dell'area corrispondente alla navata del così detto 'duomo vecchio'. La unificazione nella percezione visiva dei tre settori spaziali risultanti (di ampiezza paragonabile, articolati intorno all'edificio della cattedrale, di cui si rendeva possibile una fino ad allora inedita visione d'insieme) e la materializzazione della unitarietà del nuovo spazio (con il prolungamento della scalinata già esistente sul fronte del duomo) furono conseguite anche con la cura per il collegamento del nuovo ampio vaso alla viabilità principale (in particolare alla Via di Città), sia tramite la regolarizzazione degli accessi viari

già esistenti (quello privilegiato da via del Capitano, ma anche quello da via dei Fusari ove erano stati demoliti alcuni edifici ceduti dallo Spedale); sia con la creazione di una Strada Nuova di collegamento con la Via di Città, realizzata, questa, anche con l'evidente intento di valorizzare i resti del 'duomo vecchio', attraverso il cui portale essa passa accendendo allo spazio della navata, e di offrire un punto di vista prospetticamente privilegiato e fino ad allora inconsueto della cattedrale ed in particolare della cupola (che contestualmente era stata oggetto di interventi, anche con la realizzazione della nuova lanterna berniniana²⁵). Il nuovo spazio poteva porsi alla percezione dei fruitori come un luogo dell'immaginario barocco nella misura in cui otteneva la 'glorificazione della meraviglia'²⁶, quella di una visione inedita degli edifici simbolo, prima di tutto il duomo, ottenuta anche tramite una del tutto nuova e inattesa sintesi storica delle loro vicende (con la liberazione dello spazio del 'duomo vecchio'), ovvero dei valori della storia della città.

²⁵ K. Güthlein, *Il rinnovamento della cupola del Duomo di Siena ad opera di Gian Lorenzo Bernini*, in *Bernini e la Toscana* cit., pp. 73-89.

²⁶ R. Campa, *Il barocco e la glorificazione della meravi-*

glia, in: *I luoghi dell'immaginario barocco*, Atti del Convegno di Siena, ottobre 1999, a cura di L. Strappini, Napoli 2001, pp. 221-230.

Apertura di nuove visioni, creazione di rinnovate relazioni fra lo spazio viario e gli edifici, materializzazione di una diversa fruibilità della città: tutto ciò andava producendo una profonda risignificazione puntuale dello spazio urbano (che nel fitto tessuto della città preesistente non poteva che essere ottenuto anche tramite una serie di demolizioni e di sventramenti), promossa dagli stimoli e dagli apporti della più aggiornata cultura figurativa ed urbana, a Siena spesso veicolata dalla mediazione chigiana.

In questo contesto culturale e nelle circostanze descritte, chi poté elaborare il progetto presentato nel febbraio 1682 dal Rettore e dai Savii di Provenzano alla Balia?

La documentazione che è stato possibile esaminare²⁷ non ha offerto nessuna informazione diretta sulla fase interlocutoria che deve essersi svolta prima della redazione di un progetto e del suo definitivo accoglimento da parte del Rettore Lucarini e dell'organo collegiale dei Savii di Provenzano.

Possiamo invece seguire le vicende dell'operazione a partire dai primi mesi del 1682, quando la Balia concesse l'autorizzazione sulla base del memoriale e del disegno presentati dall'Opera e di una relazione compilata per i magistrati da Patrizio Bandini e Giovanni Marsili, incaricati di esprimere un parere sulla opportunità delle opere e di verificare la effettiva copertura delle spese previste²⁸.

Il disegno del 1681²⁹, che evidentemente aveva corredato la richiesta di autorizzazione, presenta la elaborazione della idea e dei caratteri che furono effettivamente realizzati, pur con le varianti apportate nel tempo, quando circa dieci anni più tardi, a partire dal 1691-92, si diede avvio alla prima fase di esecuzione.

Il disegno del 1681 *Disegno d'un fianco della nuova strada, da aprirsi per condurre alla Chiesa della Madonna in Provenzano*, non firmato e con

una scala metrica di riferimento incompleta, presenta il prospetto del lato destro, a partire dalla strada maestra (vale a dire la attuale via Sallustio Bandini) dal canto della Casa Avveduti fino al lato destro della piazza, ove un muro parapetto chiude il salto di quota con l'area sottostante e si salda alla scala del Suffragio. Sulla sinistra del disegno compare la chiesa, in una rappresentazione prospetticamente deformata che presenta la facciata frontalmente e contemporaneamente in scorcio la fiancata sinistra e la cupola. Alla estremità sinistra è accennato l'allineamento degli edifici laterali della piazza e la viabilità laterale della via di Provenzano di sotto (o attuale via Provenzano Salvani). La cortina muraria che va a definire il lato destro della nuova strada è risolta con tredici campate che seguono l'andamento planimetrico in discesa dalla quota della strada di accesso a quella della piazza, costituite da una sequenza di archi ciechi a tutto sesto poggianti su massicci pilastri e inquadrati da lesene sormontate da una cornice poco pronunciata. Per quanto la piccola scala del disegno consenta pochi dettagli, è evidente l'intenzione di distinguere la elaborazione architettonica e linguistica del fronte della chiesa da quella del fronte stradale, che appare risolto secondo un linguaggio semplificato. Le sette campate di destra corrispondono a un edificio a due piani (dietro al quale si vede la fiancata di una costruzione più alta fronteggiante la 'strada maestra'), che presenta al primo piano finestre rettangolari non incorniciate e sottolineate solo da una cornice marcadavanzale, disposte in asse con le arcate del piano terra. Debolmente tratteggiate all'interno delle arcate compaiono altrettante porte, forse indicanti la eventuale presenza di botteghe.

Le successive sei campate, evidentemente pensate solo come una cortina unificante, presentano per i pilastri-lesene un coronamento a

²⁷ Desidero ringraziare L'Archivio dell'Opera di Provenzano che mi ha consentito di consultare una parte dei documenti nonostante l'Archivio risulti attualmente in fase di riordino, catalogato solo parzialmente e in parte non accessibile. Ringrazio in particolare il prof. Mario Brogi, che sta eseguendo il riordino e il nuovo inventario, per la gentile collaborazione che mi ha prestato. In relazione alle vicen-

de dell'Archivio si veda M. Brogi, P. Brogini, *L'Opera di S. Maria in Provenzano e il suo Archivio*, in *Chiesa e vita religiosa a Siena*, Siena 2002, pp. 305-313.

²⁸ ASC Siena, Preunitario 15, cc. 169r-170v, dato fra il 15 e il 20 febbraio 1681 (*ab. I*).

²⁹ ASC Siena, Preunitario 15, c. 168, facente parte come le relazioni già menzionate di un fascicolo intestato *Alli Ill.mi Signori del Collegio di Balia*.

sfera. Non compare nessuna soluzione particolare per l'angolo di snodo fra la strada e la piazza.

L'ottava campata pare differenziarsi per una campitura grigia che potrebbe alludere a una apertura dell'arco per dare accesso laterale all'edificio rappresentato o a un vicolo. Infine nelle campate successive verso la piazza pare debolmente tracciata una linea di parapetto, ad altezza corrispondente con quella del muretto della piazza, riflessione sulla possibilità di realizzare questi archi aperti, come luminosi scenografici affacci verso il settore urbano retrostante: a quota molto più bassa le aree più prossime (ivi inclusa la via delle Vergini con la casetta legata agli avvenimenti miracolosi attribuiti alla immagine della Madonna di Provenzano), a quota elevata sullo sfondo il complesso di S. Francesco e il settore delle mura circostante; mettendo dunque in relazione visiva fra loro parti significative della città, con un elaborato gioco di collegamenti e di rimandi visivi.

La nota di intestazione (*disegno d'un fianco*) lascia intendere che il progetto già prevedesse una soluzione corrispondente e simmetrica per l'altro lato della nuova strada, come del resto la documentazione successiva lascia sempre chiaramente intendere.

Gli elementi essenziali e caratterizzanti del progetto, dunque, appaiono chiaramente definiti già alla fine del 1681, primi del 1682. Per quanto nessun indizio del disegno valga ad assegnarlo in modo certo ad un ambito progettuale senese o non, sembra poco probabile una attribuzione a Jacomo Franchini (n. 1665), che a queste date aveva soltanto sedici anni e che, benché cresciuto alla scuola del padre Niccolò³⁰, abile capomastro e costruttore, non poteva certo aver ancora maturato la autonomia intellettuale e il prestigio necessari per essere responsabile di un progetto come questo.

D'altra parte la cultura figurativa e quella urbana senese avevano da tempo acquisito, come in parte si è detto, gli elementi che qui compaiono utilizzati in felice sintesi progettuale, risultato degli apporti e degli stimoli degli ambiti culturali trainanti, quello romano al

primo posto, ma anche matura mediazione e capacità di risposta da parte dei tecnici e degli artisti senesi alle richieste di aggiornamento formale e di adeguamento alla modernità della qualità urbana.

Di tale cultura figurativa e spaziale il progetto mette in campo più elementi. Il primo riguarda il taglio dell'edificio per la creazione di un asse viario rettilineo e ampio (rispetto al tessuto viario circostante preesistente), che mettendo in collegamento la strada principale - la via maestra - con la piazza offra una inusuale apertura del tessuto edilizio e una scenografica vista diagonale dall'alto del sagrato, della facciata della chiesa e del suo corpo in profondità con il coronamento della cupola, costituendo un adeguato punto di accesso per le processioni solenni, per l'afflusso dei pellegrini, per le carrozze (il cui uso si stava in quegli anni rapidamente diffondendo). La seconda componente concerne la tipologia prescelta per i due lati stradali, loggiato cieco o reiterazione di uno schematico arco trionfale, tema diffuso di soluzione e completamento degli spazi urbani, costantemente presente negli allestimenti effimeri, più volte riproposto per soluzioni permanenti in particolare per luoghi urbani teatro di eventi ludici o rappresentativi³¹. Il terzo aspetto, il linguaggio architettonico prescelto, di ordine semplificato, ma 'alla moderna', adatto ad offrire una soluzione di qualità, contenuta nei costi di realizzazione, assolutamente aggiornato, adeguato a concentrare l'attenzione sul centro della visione del fronte della chiesa, delle qualità formali e simboliche dell'edificio e del luogo³².

La Strada Nuova di Provenzano, dunque, veniva ideata fin dal principio come una mirata ed elaborata risposta alle esigenze del centro di culto, in particolare come un allestimento processionale e un percorso devozionale permanente, materializzazione dei molteplici allestimenti effimeri che si sarebbero potuti ideare.

Nessun documento esplicito consente di ipotizzare una attribuzione di paternità del

³⁰ Per una breve nota biografica si rimanda a *Atlante del Barocco* (...), cit., p. 629.

³¹ Sul tema si ritorna più avanti.

³² Si veda G. Morolli, *Siena 1600 circa* (...), cit..

Inoltre per un quadro generale della architettura senese del Sei-Settecento M. A. Rovida, *Introduzione alla sezione Siena*, in *Atlante del Barocco* cit..

progetto, se una fra le mature personalità di tecnici senesi, o uno fra i colti dilettanti di architettura della nobiltà senese, o se una delle figure prestigiose che spesso ebbero contatti con Siena da Roma o da Firenze.

Forse l'interesse granducale per la Chiesa della Madonna di Provenzano aveva mosso la consulenza di uno degli operatori legati alla corte, in quegli anni per altro soggetti agli stimoli e agli aggiornamenti in chiave barocca conseguenti alle attività della Accademia Medicea in Roma, promossa a partire dal 1671 da Cosimo III³³.

Forse, invece, le relazioni del Lucarini con il cardinale Flavio Chigi - in particolare durante il 1681 - offrirono l'opportunità di una consulenza o di una idea progettuale dal raffinato ambiente romano. In quel momento, ad esempio, erano in corso importanti lavori nella villa Chigi di Cetinale, con la progettazione di Carlo Fontana, l'architetto formatosi al fianco del Bernini e legato alla casa Chigi, la cui presenza a Siena ha trovato anche in studi recenti una serie di importanti attestazioni e di suggestive ipotesi³⁴. La sua consulenza è accertata per lo stesso periodo in relazione a lavori in corso all'interno del Palazzo Pubblico³⁵.

In attesa, dunque, che la ricerca fornisca indizi ulteriori, possiamo solo registrare il giudizio entusiasta espresso dai valutatori incaricati dalla Balia, che coglie pienamente gli aspetti salienti del progetto: *Non si puote che riverire*

come nobilissimo il pensiero del Signore Rettore Lucarini, di aprire il nuovo accesso al Santissimo Tempio della Beatissima Vergine in Provenzano, poiché messo in pratica, riusciva molto più leggiadro, che non dimostra l'istesso disegno, e contribuirà mirabilmente all'ornamento pubblico della Città ed al particolare di quella devotissima Chiesa, restando più particolarmente invitate le pie persone a portarvisi mediante il maggior comodo delle carrozze, e si vedrà, con bellissima prospettiva, dalla parte di sopra della strada, che da Gesuiti conduce a S. Francesco, una vaga, e larga apertura che risponderà poco o meno, che a fronte del Tempio di Provenzano facendo godere quella nobilissima facciata con prospetto troppo più nobile, che da qualunque altro luogo oggi non si scorge; e la povera gente, che con defalco del proprio vitto, con tanta edificazione, ha fatto le sue oblazioni in tante diverse rappresentazioni a quella miracolosissima immagine, ricaverebbe in qualche parte la temporale remunerazione delle sue offerte, non potendo godere più universalmente gli operarij di emolumento ugualmente distribuito, che nell'occasione delle fabbriche³⁶.

L'ESTENSIONE DEL PROGETTO

Lo spirito di iniziativa e il fervore organizzativo che avevano condotto alla formulazione e alla approvazione del progetto del 1681-82, non si tradussero immediatamente nella realizzazione. Dalla documentazione si evince che una serie di lavori, legati al completamento

³³ Un panorama alla architettura sei-settecentesca nell'ambito del Granducato mediceo in: M. Bevilacqua, G. C. Romby (a cura di), *Atlante del Barocco* (...) cit. Inoltre C. Cresti, *L'architettura del Seicento a Firenze*, Roma 1990.

³⁴ In proposito: A. Angelini (a cura di), *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi fra Roma e Siena*, Siena 1998. Inoltre G. Romagnoli, *La villa di Cetinale ad Ancaiano*, in A. Angelini, M. Butzek, B. Sani (a cura di), *Alessandro VII Chigi (1599-1677). Il papa senese di Roma moderna*, Siena 2000. Riferimenti alla attività per Siena del Fontana in: M. A. Rovida, *Residenze nobiliari a Siena fra Sei e Settecento*, in M. Bevilacqua, M. L. Madonna (a cura di), *Il sistema delle residenze nobiliari. Stato Pontificio e Granducato di Toscana*, Roma 2003, pp. 407-422. Ivi anche F. Rotundo, *I cantieri chigiani e il sistema residenziale a Siena in epoca tardo barocca*, pp. 393-406. Inoltre B. Mussari, *Carlo Fontana a Siena e il Palazzo Patrizi dai*

disegni di Giacomo Franchini, in Quaderni del Dipartimento PAU, a. XIII, 25-26, 2003, pp. 143-156.

Una consulenza del Fontana in questa prima formulazione del progetto, tutta da verificare, costituirebbe interessante anticipazione dei rapporti professionali che in più circostanze intercorsero fra l'architetto romano e Giacomo Franchini, sicuramente presente in relazione al cantiere della nuova strada di Provenzano all'avvio dei lavori dieci anni dopo.

Si veda a proposito dei rapporti fra il Fontana e il Franchini anche S. Pisani, *Il Palazzo Arcivescovile di Siena. Le vicende di ristrutturazione e di rimodernamento 1661-1724*, in G. Morolli (a cura di), *Le dimore di Siena*, Firenze 2002, pp. 203-210.

³⁵ M. Cordaro, *Le vicende costruttive*, in C. Brandi (a cura di), *Palazzo Pubblico di Siena*, Milano 1983, pp. 29-146.

³⁶ ASC Siena, Preunitario 15, c. 169r.

della fabbrica della chiesa, assorbì negli anni successivi le attenzioni e le risorse dell'Opera, la quale andava per altro accrescendo nel frattempo le proprie rendite³⁷. L'intenzione di realizzare la nuova strada, tuttavia, non venne accantonata. Nel 1683, per esempio, si procedeva ad acquisire *una casa posta in questa città nel terzo di Camullia in contrada del Chiasso al Vento tra la casa del Signore Arveduti et altra casa di questa nostra Opera*. I venditori, gli eredi del sellaio Girolamo Malgridi, ricevevano in permuta *altra casa che questa nostra Opera possiede (...) nella via de Baroncelli che va al Suffragio*, oltre a una somma in denaro³⁸. D'altra parte un inventario dei beni immobili dell'Opera redatto nello stesso anno 1683 elenca una serie di case e botteghe situate nelle vicinanze della chiesa³⁹, secondo una strategia insediativa che tendeva a conseguire il controllo di quel settore urbano anche tramite la concentrazione delle proprietà.

Nel giugno del 1691 paiono essere maturati i tempi per la ripresa del progetto e il Rettore e i Savi scrivono alla Balia per chiederne autorizzazione. I termini con cui è formulata la richiesta forniscono elementi che chiariscono le circostanze e gli sviluppi determinatisi nel frattempo: prima di tutto si afferma che l'Opera non ha rinunciato al progetto e che esso è stato rinviato solo a motivo degli altri importanti lavori eseguiti, in particolare il nuovo pavimento della chiesa; si sottolinea che i fondi destinati alla realizzazione della nuova strada non sono stati intaccati, che le rendite dell'Opera hanno coperto le altre spese affrontate e che pertanto della somma di 1500 scudi sono state utilizzate solo piccole porzioni per acquisire due case occorrenti (quella del Malgridi e altra acquistata dai Padri di S. Francesco); si precisa che anzi le rendite dell'Opera sono cresciute a motivo dell'acqui-

sito usufrutto di proprietà extraurbane. Queste considerazioni preparano la novità introdotta in questa richiesta, cioè una estensione del progetto non solo alla realizzazione della Strada Nuova e della cortina muraria che la deve fiancheggiare sui due lati, secondo quanto illustrato dal primitivo disegno, *ma perché vi resterebbe oltre la detta strada molto sito ozioso, dove potrebbero aggiungersi molte casette, et accrescere quella, che questa nostra Opera vi ha venduta a vita del moderno Signore Rettore, si crede utile il fabbricarvele per maggiore stabilimento di dette muraglie, e per ricavarne qualche frutto da quel sito, che rimanesse ozioso, al quale effetto si è fatto un disegno, e calcolato, che possa ascendere la spesa in tutto anco per le case da farsi, et aggiungersi, a scudi 2000 in circa*⁴⁰. L'opportunità della spesa, dunque, non è più valutata solamente in termini di ritorno in quanto alla funzionalità e al decoro dello spazio urbano risultante, ma anche come investimento (*per ricavarne qualche frutto*), in grado di garantire la rendita degli affitti di una serie di case e di botteghe edificate in margine alla nuova direttrice stradale; né mancano a favore dell'ampliamento del progetto considerazioni di carattere statico strutturale (*utile il fabbricarvele per maggiore stabilimento di dette muraglie*). Interviene soprattutto l'esigenza di restaurare e ampliare un edificio già di proprietà dell'Opera, affacciato lungo la 'Strada maestra' (la attuale via Sallustio Bandini), che si sarebbe venuto a trovare in posizione privilegiata in angolo del lato sinistro della Strada Nuova e che avrebbe potuto accogliere una serie di funzioni di rappresentanza e amministrative dell'Opera: *Perchè crescendo la casa dall'altro fianco che potrà destinarsi a Signori Rettori, ne risulterà una comodità necessaria et utile di cavarne unitamente e sotto l'occhi de Rettori, stanza per adunar consulta, per Archivio, Bilanceria e ceraria, l'ultima*

³⁷ In particolare la realizzazione del nuovo pavimento della chiesa richiese la somma di 1500 scudi, inizialmente destinata al progetto della nuova strada. Fra il dicembre del 1682 e il maggio del 1683 si prese in considerazione un progetto per la costruzione del coro della chiesa: ASC Siena, Preunitario 15, cc.174r-178v, 180r-182v.

³⁸ ASC Siena, Preunitario 15, c. 179r.

³⁹ ASC Siena, Preunitario 15, c. 201v-202v (se ne veda il corrispondente in AOP, V, 3).

⁴⁰ ASC Siena, Preunitario 15, cc. 242 r e v, 256 r e v, 260 r.

⁴¹ ASC Siena, Preunitario 15, c. 260 r: *Motivi per i quali si stima dovere essere non solo di vaghezza, ma ancora d'utile considerabile l'apertura della nuova strada per andare a Provenzano.*

delle quali dando comodità di fabbricare la cera darà un utile di scudi quaranta l'anno⁴¹. La lungimirante logica gestionale del Rettore Lucarini si riaffaccia in questa ripresa del programma di trasformazione dell'area.

Al quale effetto si è fatto un disegno, e calcolato, che possa ascendere la spesa in tutto anco per le case da farsi, et aggiungersi, a scudi 2000 in circa: per la precisione il preventivo di spesa ammonta a scudi 1906 e pochi spiccioli e il dettaglio con cui è redatto costituisce una preziosa fonte di informazioni in merito alla consistenza e ai caratteri costruttivi delle opere da eseguirsi⁴². E' sicuramente la mano di un tecnico (che non si firma) ad averlo redatto, di qualcuno cioè in grado di descrivere e calcolare accuratamente caratteristiche, dimensioni, quantità dei lavori da eseguirsi e dei materiali da impiegare. Le fonti coeve, del resto, restituiscono una amplissima documentazione assimilabile, frutto delle capacità professionali dei tecnici, architetti e capimastri, attivi nell'ambito senese⁴³. Il computo metrico estimativo fornisce dati in merito a *la spesa delle muraglie che devono fiancheggiare la Nuova Strada da farsi in faccia alla Chiesa di Provenzano e*, pur non menzionando esplicitamente voci relative alle opere per la realizzazione effettiva dell'asse viario, ne include alcuni elementi, quali ad esempio il prolungamento della volta della gavina, cioè del condotto che doveva accompagnare i nuovi allineamenti. Le *muraglie* da eseguirsi e i relativi costi vengono descritti distinti secondo tre voci principali. La prima riguarda *le muraglie laterali o di fianco*, con i loro fondamenti, *pilastrì, archi e cornice risaltato*, il completamento delle *fasce* (per un'altezza totale di 10 braccia, m 6 c.) e

delle 26 *palle con suo piede* e la finitura ad intonaco. Il secondo gruppo di opere riguarda le *muraglie delle tre case*, evidentemente riferite al lato destro della nuova strada, oltre a un tratto di muro in prosecuzione della casa del Rettore sul lato sinistro.

Vengono descritte opere di elevazione fuori terra e l'esecuzione di palchi, scale e coperture, la realizzazione di alcune botteghe e di complementi impiantistici (cisternetta). La terza voce riguarda la casa del Rettore, un ampliamento e la completa ristrutturazione interna, che implica la realizzazione di un nuovo tratto di facciata (verso la Strada maestra) per una estensione in lunghezza di 30 br. (c. m. 18) e alta 25 (c. m. 15), un fronte dalla parte della Strada Nuova di pari lunghezza, alto 12 br. (c. m. 7,2, evidentemente al di sopra del muro ad archi e pilastrì della parte basamentale) e che prevede una più ricercata qualità architettonica degli spazi realizzati, con l'esecuzione di volte a botte e a crociera, rampe di scale, di cui una a lumaca, tramezzi e coperture, oltre ad un pozzo.

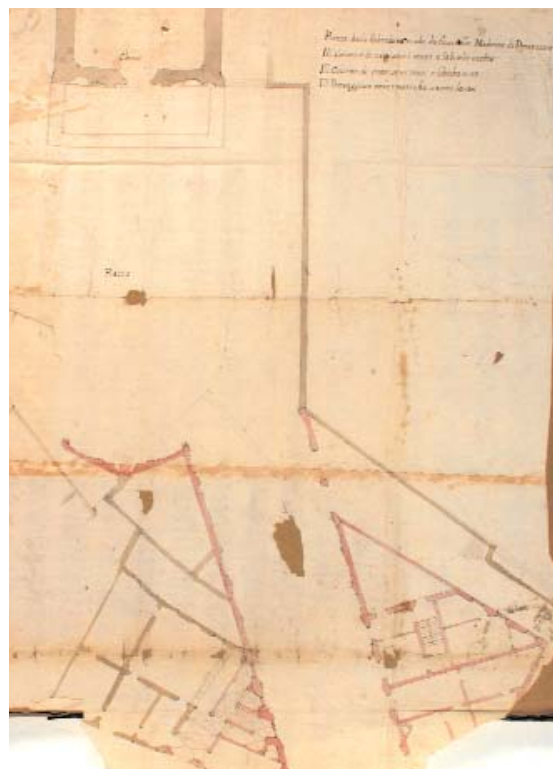
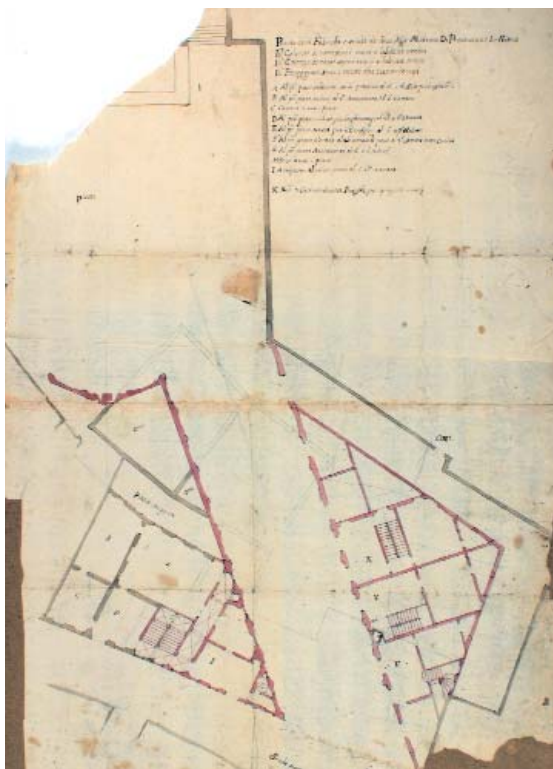
Benché questo computo metrico-estimativo non rechi in allegato la progettazione grafica relativa, essa dovette essere necessariamente elaborata in concomitanza - *si è fatto un disegno, e calcolato*, affermava del resto la relazione inviata dall'Opera alla Balìa. Il nome di Giacomo Franchini, quale qualificato architetto e capomastro⁴⁴ chiamato a sovrintendere alla estensione del progetto e alla esecuzione dei lavori, sembra con molta probabilità da assegnarsi a questa fase del lavoro, accreditato dall'analisi comparata di ulteriori fonti documentarie, conservate in differenti archivi.

⁴² ASC Siena, Preunitario 15, cc. 171r - 173r.

⁴³ Per un esempio di studio della documentazione tecnico-estimativa di progetto si veda la appendice documentaria in M. A. Rovida, *Palazzi senesi fra '600 e '700. Modelli abitativi e architettura tra tradizione e innovazione*, Firenze 2003.

⁴⁴ Sulla figura di Giacomo o Jacomo Franchini si sono incentrate negli ultimi anni le attenzioni di diversi studiosi, a motivo della vastità della produzione e delle attività che paiono a lui attribuibili. Notizie biografiche e sull'attività professionale del Franchini, oltre che in E. Romagnoli, *Biografia cronologica de' bell'artisti senesi*, 1835, BCIS mss., stampa anastatica, Firenze 1976, vol. XI, più recentemente in: H. Teubner, *La chie-*

sa di S. Antonio da Padova, in *Die Kirchen von Siena*, a cura di P. A. Riedi e M. Seiel, München, 1985, I, 1, p. 413 n. 102; M. Quast, *Il Palazzo Bichi Ruspoli già Rossi in via Banchi di Sopra*, in BSSP, CVI, 1999, pp. 156-188; M. A. Rovida, *Palazzi senesi fra '600 e '700 (...)*, cit.; F. Sottili, *"Per ridurre alla moderna". Architetti, ingegneri e capimastri nel Settecento*, in *Palazzo Sansedoni*, a cura di F. Gabrielli, Siena 2004, p. 234; B. Mussari, *Tradizione, innovazione e rappresentatività nell'architettura civile del '700 a Siena*, in Quaderni del Dipartimento P.A.U., a. XIV (2004), 27-28, pp. 75-114. Si veda anche la sintesi biografica a cura di M. A. Rovida in *Atlante del Barocco* (...), cit., pp. 628-629.



Planimetrie di progetto per l'apertura della Strada Nuova di Provenzano e la edificazione degli edifici laterali (disegni i e ii nel testo) (BCI Siena, S.I.8, 152r e 153 r - autorizzazione alla pubblicazione del 12.02.08)

A partire dallo stesso anno 1691, infatti, l'incaricato dell'Opera, Lorenzo Gioni, tenne la registrazione delle spese preparatorie e a seguire la contabilità di entrata e di uscita inerente la *fabbrica per la Nuova Strada*: in essa *Maestro Giacomo Franchini* compare al primo posto dell'elenco di maestranze, manifattori e fornitori messi a libro paga. A lui, inoltre, è registrato il primo pagamento ad effettivo avvio dei lavori nell'ottobre dello stesso anno, con il cospicuo versamento di *lire quarantadue (...) datili di contanti di commissione del Signor Rettore oltre al vino et olio, et altri denari ricevuti dal Nuti*⁴⁵. Seguiranno una serie di ulteriori versamenti, parte suoi compensi in qualità di *capomaestro della fabbrica*, parte destinati a pagare le maestranze. Benché non risulti un riferimento diretto al suo ruolo progettuale (né del resto a

quello di altri), è evidente che in questa fase di esecuzione dei lavori, dal 1691 al 1693, il Franchini svolge un ruolo di primo piano, riconosciutogli dai pagamenti in denaro e in natura che gli vengono accreditati.

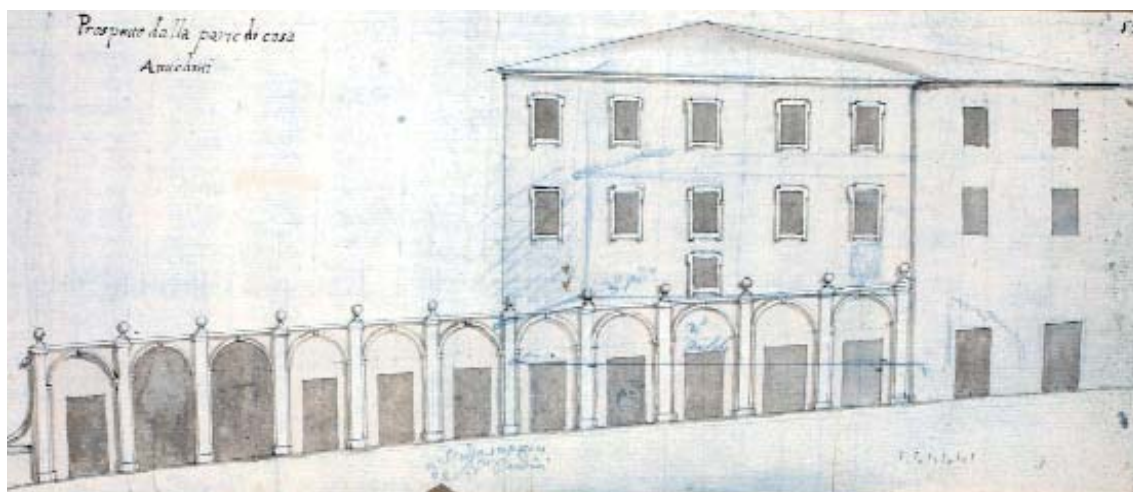
I DISEGNI DELLA CIACCHERIANA.

Un altro interessante gruppo di documenti può essere comparato con il computo metrico estimativo esaminato e messo in relazione con la attività del Franchini: si tratta di sei disegni architettonici, piante e prospetti, che illustrano e definiscono graficamente il progetto dei lavori di cui ci stiamo occupando, conservati in uno spesso citato album di disegni della Ciaccheriana⁴⁶. Questo album del fondo Ciaccheri della Biblioteca degli Intronati di Siena contiene 358 disegni sciolti e porta la

⁴⁵ AOP Siena, F. 6, *A Fabbrica prima, Libro di entrata et uscita di lettera A della prima fabbrica, tenuto da Lorenzo Gioni ministro e bilancere principiato dal 25 giugno 1691 a tutto il dì 13 giugno 1693 = da carta 1 sino a c. 61 scritte, c. 16 r*. La documentazione indica una sospensione dei lavori (o una lacuna di registrazioni) per il periodo 1693-1697. Alla ripresa del cantiere negli anni 1697-1698 il Franchini non compare più fra le maestranze qualificate

impiegate, né si menziona altra figura con la qualifica di *capomaestro della fabbrica* (AOP Siena F 7, *A Libro di entrata e uscita* e F8, *Fabbrica seconda B*). L'esame delle fasi di esecuzione del progetto e delle attività del cantiere è svolto da chi scrive nel saggio di prossima pubblicazione.

⁴⁶ Biblioteca Comunale degli Intronati Siena (BCIS), S. I. 8.



Prospetto dalla parte di casa Avveduti (dis. iii) (BCI Siena, S.I.8, 40r - autorizzazione alla pubblicazione del 12.02.08).

intestazione *Disegni di Jacopo Franchini senese morto nel 1741, e di altri*. In effetti i disegni firmati dall'architetto sono soltanto dieci⁴⁷, altri gli sono stati attribuiti sulla base di ulteriore documentazione⁴⁸, alcuni costituiscono riflessioni e osservazioni su edifici visti (oltre che a Siena, anche a Roma e in altri luoghi), alcuni sono entrati nella raccolta probabilmente per successive vicende. Tuttavia fondate ragioni consentono di attribuire al Franchini il gruppo di disegni relativi alla Strada Nuova di Provenzano e agli edifici limitrofi. Lo consentono considerazioni di carattere grafico, che indicano la analogia con le tavole già a lui attribuite. Lo consente soprattutto il raffronto con la documentazione sopra descritta. In particolare la analisi di questi elaborati grafici, che costituiscono probabilmente una parte di un più ampio gruppo di disegni progettuali redatti nel 1691, li pone in diretta relazione con il computo metrico estimativo esaminato.

Due degli elaborati sono piante con legenda⁴⁹, nelle quali l'intero intervento è rappresen-

tato in relazione con il contesto della piazza di Provenzano e della viabilità. Eseguiti a penna con inchiostro nero e rosso e con alcuni tratti a lapis, utilizzano la scala metrica in braccia senesi (leggibile in parte nell'angolo inferiore sinistro del dis. i) e utilizzano la convenzione grafica - consueta anche per l'epoca - degli stati sovrapposti, di quei disegni cioè destinati a mostrare in una unica tavola la situazione preesistente e quella da realizzare, con le murature da conservare (ad inchiostro nero e tratto continuo), le parti da abbattere (a tratto puntinato) e quelle da costruire ex-novo (in rosso). Entrambe le tavole (come altre di questo gruppo di disegni) sono riquadrate con rigo ad inchiostro nero di tratto grosso e ciò ci permette di riconoscere che oltre alle lacune per strappi, tagli intervenuti nel tempo hanno privato i disegni di alcune parti marginali (per es. il lato sinistro del disegno i). Il disegno i appare pressoché completo; il ii, non terminato, ne costituisce studio di variante.

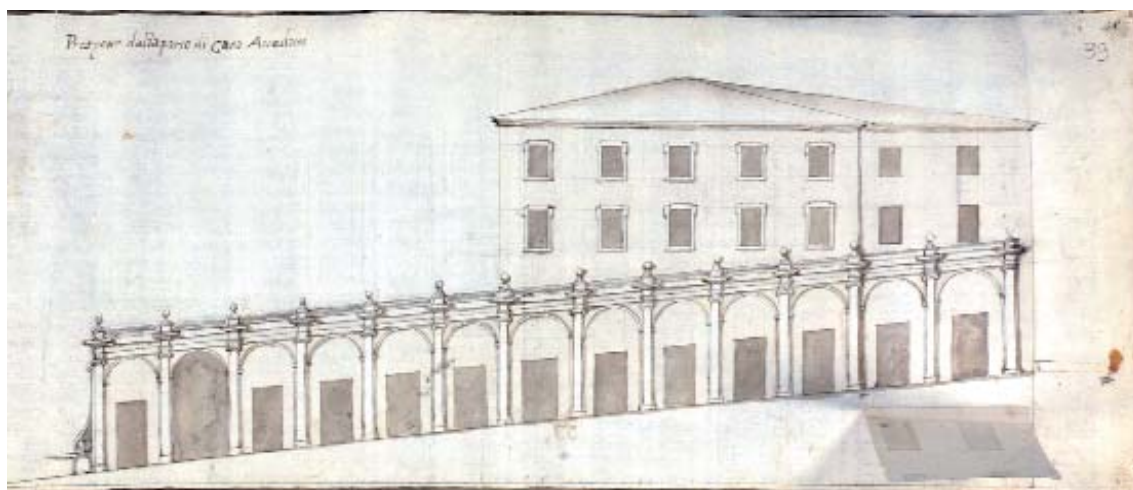
Le parti a tratteggio (*i muri che vanno levati*)

⁴⁷ A proposito dell'album della Ciaccheriana: S. Curcio, *Il volume S.I.8 della Biblioteca Comunale di Siena*, e F. Petrucci, *Disegni settecenteschi nella Biblioteca Comunale di Siena*, in *Il Disegno di Architettura*, 1990, 1, p. 40.

⁴⁸ Si veda ad esempio F. Sottili, "Per ridurre alla moderna". *Architetti, ingegneri e capimastri nel Settecento*, in

F. Gabbriellini (a cura di), *Palazzo Sansedoni*, Siena 2004. Inoltre B. Mussari, *Carlo Fontana a Siena e il palazzo Patrizi dai disegni di Giacomo Franchini*, in *Quaderni del Dipartimento P.A.U.*, a. XIII, 25-26, 2003, pp. 143-156.

⁴⁹ BCIS, S.I.8, 152r e 153r (d'ora in poi vi si farà riferimento come a disegno i e ii, per facilità di esposizione).



Altra versione del Prospetto dalla parte di casa Avveduti (dis. iv), con la variante relativa alla estensione delle arcate fino all'angolo con la via (BCI Siena, S.I.8, 39r - autorizzazione alla pubblicazione del 12.02.08).

ci offrono una preziosa testimonianza della viabilità e del tessuto edilizio preesistente, oltre che della entità dello sventramento da realizzare⁵⁰. Il tracciato della Strada Nuova, già definito nel 1681, diagonale rispetto all'invaso della piazza, risulta simmetricamente disposto rispetto alla già esistente via del Moro. D'altra parte l'andamento non frontale rispetto alla chiesa permetteva di superare meglio il dislivello fra la *Strada maestra* e la piazza, aspetto tecnico questo che preoccupava un poco i tecnici della Balìa⁵¹. Le murature in rosso, indicanti le parti da realizzare, corrispondono alle tre voci principali descritte nel computo metrico - estimativo, alle quali il dato grafico aggiunge una serie di informazioni.

Appare subito evidente la maturazione e la rielaborazione avvenuta per quanto concerne l'allestimento dello spazio urbano, rispetto a quanto ci è dato di conoscere del progetto di dieci anni prima: la muratura di cortina che affianca il lato destro della nuova strada, organizzata architettonicamente secondo lo sche-



⁵⁰ Si comprende per es. dal dis. *i* che il Chiasso al Vento, ancora oggi esistente e individuabile in basso a sinistra nel tratto che sbocca sulla Strada maestra, proseguiva al di là della via principale e piegava poi in discesa sulla destra. Ciò consente di localizzare con sufficiente precisione quella casa Malgridi, posta in contrada del Chiasso al Vento fra casa dell'Opera e casa Avveduti, che era stata acquistata nel 1683 in preparazione dei lavori per la nuova strada di Provenzano.

⁵¹ Il 18 giugno 1691 la Balìa, vista la richiesta dell'Opera e i disegni della strada e degli edifici da realizzare, rispondeva che *nol si può negare, che stiano per stare bene assai e che doppo fatte habbiano ad essere di soddisfazione di tutti, benchè la strada sia per riuscire un poco ripida; si potrà però sempre ridurre collo sbassamento della strada, dove dovrebbe imboccare* (ASC Siena, Preunitario 15, c. 256r).



Siena, via Lucherini, dettagli del motivo architettonico basamentale.

ma compositivo già definito dal primitivo progetto, si salda con un proseguo sul lato della piazza opposto alla chiesa, con andamento concavo, a costituire un fondale scenografico disposto all'incirca in asse con il portale⁵². Al centro di questa struttura concava una ampia nicchia accoglie un elemento isolato, interpretabile come un piedistallo. Queste piante, dunque, testimoniano del fatto che si sta pensando ad una elaborazione organica dei caratteri dello spazio urbano, tesa anche a qualificare e completare la piazza, che aveva mantenuto fino a quel momento i caratteri del non finito (che ancora in qualche modo conserva).

L'emiciclo sulla piazza è rappresentato con i medesimi caratteri nei disegni i e ii, dunque non pare essere stato oggetto di ripensamento o di discussione in questa fase progettuale, ma piuttosto considerato come elemento certo e fondante del progetto nel suo insieme. La mancanza di documentazione grafica non ci permette di stabilire se già il progetto del 1681 lo prevedesse. Di certo i documenti non vi fanno mai riferimento esplicito neppure nel '91.

Un altro elemento di riflessione e di elaborazione di questa fase progettuale, rispetto alle indicazioni di riferimento del progetto del 1681 concerne la estensione del motivo architettonico sul lato destro della strada. Esaminando le piante e altri due disegni della Ciaccheriana⁵³ (disegno iii e iv), che recano la intestazione *Prospetto dalla parte di casa Arveduti*, si osserva che esso viene indicato non a partire dal canto con la Strada Maestra (come nel disegno del 1681), ma in corrispondenza trasversale rispetto all'asse stradale con il lato sinistro, dunque con la realizzazione di undici arcate complessive, anziché tredici. Il disegno iv offre sull'argomento una doppia versione (con la applicazione di un pizzino), testimoniando che questo aspetto costituì oggetto di discussione. Questi prospetti inoltre, presentano una serie di varianti, evidentemente elaborate a partire dal progetto del 1681, sui caratteri linguistici della architettura: nel disegno iii i pilastri - lesene sono sormontati da una semplice cornice, come nel primitivo progetto, ma tutti coronati da palle, mentre una ampia volu-

⁵² Non si può non osservare che la posizione di questa cortina concava, appoggiata ai muri di cinta degli orti retrostanti, pare suggerire un futuro allargamento del lato destro della via del Moro, a costituire un acces-

so simmetrico anche in ampiezza con la Strada Nuova.

⁵³ BCIS, S.I.8, 40r C (da ora in poi disegno iii) e 39r A (disegno iv).



ta libera collega l'ultimo pilastro con il muretto laterale della piazza⁵⁴. Il prospetto *iv*, invece, presenta pilastri di ordine ionico, sormontati da una alta trabeazione di grande risalto, con l'elegante coronamento delle palle su basi. Compare nuovamente una voluta di raccordo con il muro laterale della piazza, ma con caratteri più elaborati⁵⁵.

Numero 3 case con diverse botteghe per loghagioni, contrassegnate in pianta dalla lettera *K* occupano l'area disponibile sul lato destro della strada, con lo studio di alcune varianti per la posizione dei corpi scala (menzionati nel computo metrico estimativo) e per la suddivisione dei vani. Rispetto al progetto del 1681 l'estensione dell'intervento si traduce nella realizzazione di spazi razionalmente sfruttati e organizzati. I prospetti indicano che una parte di questo edificato (in corrispondenza del chiasso) doveva occupare solo il piano terra e dunque non emergere rispetto alla serie delle arcate. Nella parte più alta della strada, invece un edificio si eleva oltre la parte basamentale per due piani, con cinque assi di finestre ad

architrave diritto, semplicemente ma elegantemente incorniciate, differenziandosi in questo dalle finestre dell'edificio d'angolo, elevato in quote corrispondenti per filo di gronda e per allineamento delle aperture.

Il terzo gruppo di opere menzionate nel computo metrico estimativo, relative alla ristrutturazione e all'ampliamento del palazzo del Rettore (situato a sinistra in angolo fra la *Strada maestra* e la *Strada nuova*), trova riscontro con quanto descritto nelle piante, che costituiscono un attento studio della distribuzione interna, presentando una possibile variante in particolare per la distribuzione verticale e orizzontale. Le più elaborate qualità architettoniche di questo edificio rispetto agli altri previsti, in linea con i caratteri di prestigio delle funzioni assegnatigli, dà ragione della qualità degli spazi previsti. Un ampio scalone a doppia rampa è disposto in un caso perpendicolarmente al fronte, nell'altro ruotato di 90 gradi, preceduto e affiancato da ampi ambienti volti di distribuzione, in entrambi i casi in più diretta comunicazione con le sale di rappre-

⁵⁴ La penultima e la terzultima arcata risultano aperte: ciò è da mettere in relazione con la situazione planimetrica rappresentata in pianta *ii* di accesso al vicolo laterale.

⁵⁵ In questo prospetto soltanto la penultima arcata è rappresentata aperta, corrispondentemente con la soluzione planimetrica presentata nel dis. *i*.

sentanza (contrassegnate *A* e *E*), descritte nella loro destinazione funzionale per i tre piani. Lo studio del sistema distributivo verticale e orizzontale include la scala a chiocciola (che il computo menziona), destinata a collegare in maniera autonoma gli ambienti disposti nella posizione angolare dell'edificio (in particolare la sala *E* del piano terra, destinata alla riunioni del Consiglio dell'Opera) e per la quale si ipotizzano due possibili soluzioni. Lo studio dell'ampliamento dell'edificio mediante la aggiunta di una nuova ala deve risolvere il problema progettuale di utilizzare al meglio l'area di difficile forma triangolare risultante a seguito del taglio della nuova strada. In tal senso è rivolta la soluzione per il posizionamento di un ampio androne, scale e logge del disegno ii. La soluzione distributiva del disegno i presenta due accessi dalla strada, l'altra ne prevede un terzo al centro della facciata, di particolare ampiezza per consentire alle carrozze di accedere ad un androne voltato. Secondo le indicazioni delle piante il nuovo corpo di fabbrica risulta semplicemente affiancato al preesistente, la continuità con il quale è assicurata dalla rielaborazione distributiva degli interni.

In relazione al nuovo tratto di facciata lungo la *Strada maestra* (via Sallustio Bandini) il *Prospetto dalla parte della strada Maestra*, sicuramente parte dello stesso gruppo di elaborati⁵⁶, offre ulteriori informazioni. In esso la facciata del palazzo del Rettore con i suoi tredici assi fenestrati è rappresentato in una elaborazione che unifica preesistenze e parti di nuova edifi-

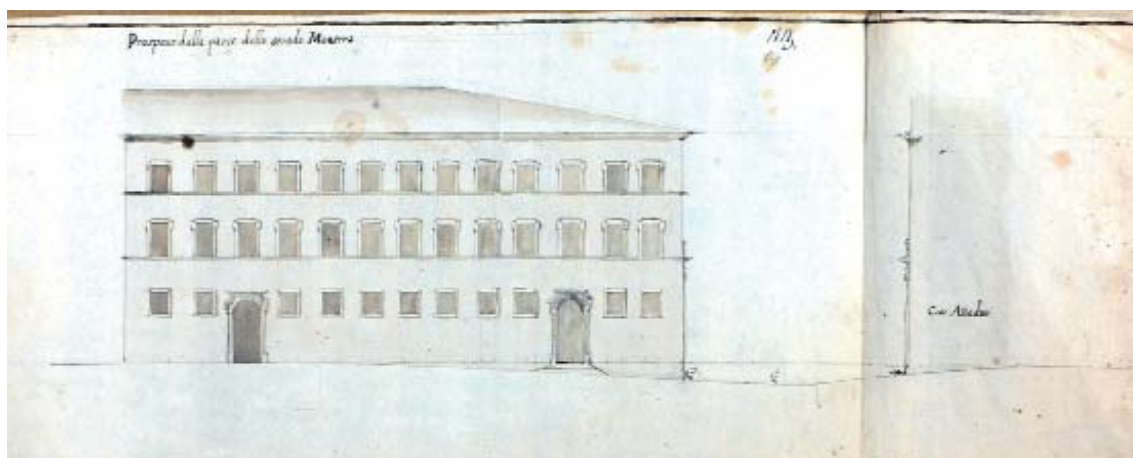
cazione in un dignitoso fronte intonacato, organizzato su due piani oltre al terreno. Elementi linguistici 'alla moderna' gli conferiscono carattere, in particolare con due eleganti portali con cornice ad architrave diritto poggiante su volute. Al piano terra una serie di finestre quadrate, semplicemente incorniciate, si alterna ai due portali disposti simmetricamente (in relazione al sistema distributivo illustrato nella pianta del dis. i). Le finestre rettangolari del primo e del secondo piano, incorniciate con caratteri simili a quelli degli edifici sul lato destro della Strada Nuova (disegni *iii* e *iv*), sono sottolineate da cornice marcadavanzale. Sulla destra del disegno è presentata in sezione la nuova strada da aprirsi, con il canto della casa Avveduti e il profilo della soluzione architettonica basamentale dei fronti. Il disegno, perciò, costituisce anche una verifica dei livelli del piano stradale e delle corrispondenze di quota di gronde e cornici, ulteriore attestazione di una organica concezione progettuale di livello formale e tecnico maturo⁵⁷.

Il sesto fra i fogli della Ciaccheriana che consente di arricchire le considerazioni sulla elaborazione di questo articolato progetto di rinnovamento urbano, è costituito da una tavola di schizzi prospettici⁵⁸: non più un disegno tecnico, perciò, ma una vivace riflessione del progettista, indispensabile per chiarire a sé stesso e ai propri interlocutori - committenti in una serie di 'viste virtuali' il risultato dell'intervento e le possibili alternative. Il foglio presenta in particolare tre disegni principali a inchio-

⁵⁶ BCI Siena, S. I. 8, c. 23 r B, disegno *v* nella presente trattazione.

⁵⁷ Il confronto fra questo disegno progettuale e l'aspetto attuale dell'edificio suscita una serie di interrogativi in merito alle vicende costruttive e alle trasformazioni successive. Oggi infatti il prospetto su via Sallustio Bandini risulta con finestre ad arco leggermente ribassato al primo e secondo piano. Gli archi delle finestre sono eseguiti a mattoni a facciavista e poggiano su una cornice in pietra che si prolunga nel tratto di muratura libero fra finestra e finestra. Il fronte inoltre appare completamente stonacato. Questi caratteri al presente mettono in continuità l'edificio che fu dell'Opera di Provenzano (tredici assi di aperture) con quello alla sua sinistra (ulteriori sei assi di aperture), distinguibile come separato solo dalla discontinuità in gronda. Il fronte del palazzo fu oggetto di restauri nel 1901, quando il Monte dei Paschi bandì un concorso

per finanziare una serie di rifacimenti di fronti stradali di edifici di civile abitazione. Il disegno relativo al progetto per questo edificio mostra i caratteri oggi riconoscibili, ma la documentazione frammentaria non consente al momento di stabilire l'entità del 'restauro' eseguito, né è noto lo stato prima dei lavori. Si veda in proposito *Le facciate delle case di Siena. 1900-1902. I bozzetti del concorso del Monte dei Paschi di Siena*, Siena 2007, in particolare la scheda 81. La facciata è censita in M. Quast, *Siena: banca dati facciate del centro storico*, <http://www.comunesiena.it>, 2006, scheda 585, ove il presente aspetto viene attribuito alla ripresa seicentesca di caratteri medioevali della parte di facciata preesistente. La documentazione pubblicata da P. Pertici, *La città magnificata. Interventi edilizi a Siena nel Rinascimento. L'Ufficio dell'ornato (1428-1480)*, Siena 1995 in part. p.117, attesta che proprio questo tratto stradale fu oggetto nella seconda metà del Quattrocento di un



Progetto di prospetto sulla Strada Maestra (attuale via Sallustio Bandini) per il palazzo del Rettore (disegno v). (BCI Siena, S.I.8, 23 - autorizzazione alla pubblicazione del 12.02.08).



Siena, via Sallustio Bandini, l'attuale fronte dell'edificio che fu Palazzo del Rettore dell'Opera di Provenzano.

radicale intervento di rinnovamento, eseguito a partire dal 1469 con la rettifica e l'allargamento del tracciato viario (*fare più larga la via che non è e metterla a corda e drittura*) e la sostituzione del modesto edificato di casette del lato verso Provenzano con nuovi edifici allineati e uniformati nei caratteri, *a mattoni e calcina*, per una estensione di 45 braccia (circa 27m) a partire dall'angolo di Via del Moro (le citazioni sono da ASS,

Concistoro 2125, c. 103r). Ringrazio Petra Pertici per i consigli che mi ha gentilmente offerto in merito a questo aspetto della ricerca. La ricerca ancora in corso sta offrendo ulteriori precisazioni documentarie, che sono di prossima pubblicazione.

⁵⁸ BCI Siena, S.I.8, c. 85r, d'ora in poi indicato nel testo come disegno *vi*.

stro. Il primo, in alto a sinistra, è una vista prospettica dall'alto della nuova strada, con gli edifici laterali e con la piazza e il fronte della chiesa sul fondo. Si tratta di uno schizzo tracciato rapidamente da mano esperta, nel quale sono rappresentati non i dettagli, ma gli aspetti essenziali. Vi si riconoscono, però, delineati con accuratezza gli elementi corrispondenti a quelli già osservati nell'esame degli altri elaborati, come il numero dei piani degli edifici su entrambi i lati, il numero e la forma delle finestre, la serie delle arcate cieche fra lesene coronate dalla trabeazione e con la presenza delle palle terminali.

Il secondo disegno sulla destra della tavola è una vista prospettica della chiesa, inquadrata diagonalmente da destra e delineata nei volumi e nei caratteri architettonici del fronte, della fiancata e della cupola. Alcune linee - non chiaramente interpretabili ad un esame ad occhio nudo - inducono a pensare ad una ipotesi di soluzione di pavimentazione della piazza.

Il terzo disegno della tavola, in basso a sinistra, rappresenta un'altra vista prospettica della strada nel suo insieme, nella quale introduce una interessante variante: al posto della serie di arcate cieche sui due lati, infatti, si ipotizza la realizzazione di un portico aggettante praticabile, con archi a tutto sesto inquadrati da lesene. Questa soluzione avrebbe sicuramente svolto una utile funzione di riparo per i pellegrini e per i fedeli che si recavano al tempio, soprattutto in occasione di speciali festività che comportavano un grande concorso di persone. In tal senso la presenza di portici in prossimità di edifici meta di pellegrinaggio conosce una lunga tradizione, praticamente senza soluzione di continuità dal Medioevo. Soprattutto, il tema del portico come elemento di arredo e di completamento anche funzionale degli spazi

urbani rappresenta per Siena una ricorrente formula, frequentemente riproposta dal cinquecentesco portico peruziano per Piazza del Campo in poi⁵⁹. Anche il Seicento ne registra alcune irrealizzate ipotesi progettuali: da quella testimoniata da un disegno chigiano⁶⁰ ancora per Piazza del Campo; ai portici probabilmente previsti per il completamento della rinnovata Piazza del Duomo sul lato dello Spedale della Scala⁶¹; a quelli nuovamente in Piazza del Campo che Rutilio Sansedoni avrebbe desiderato a completamento del proprio palazzo (del quale erano in corso importanti lavori di ampliamento e di aggiornamento), testimoniati dalle proposte progettuali di Antonio Maria Ferri e dello stesso Giacomo Franchini negli anni 1714-1715⁶²; elemento funzionale e al tempo stesso di spettacolarizzazione architettonica delle scenografie urbane, iterativamente riproposto e realizzato negli allestimenti effimeri per le occasioni ludiche e di parate. Certo nel caso specifico della Strada Nuova di Provenzano le finalità progettuali si sarebbero prestate alla applicazione della tipologia del portico, alla quale però si opponevano almeno due ordini di considerazioni. La costruzione di un portico in aggetto praticabile avrebbe sicuramente comportato una maggiorazione dei costi di realizzazione: tenendo conto dei continui riferimenti alla necessità di controllare le spese e di mantenerle nei limiti prestabiliti⁶³, l'idea dovette parere improponibile. Dal punto di vista della qualità progettuale di insieme, del resto, un portico aggettante rispetto al fronte degli edifici sui due lati avrebbe fortemente ridotto la dimensione trasversale della strada, alterando notevolmente la percezione prospettica dello spazio della piazza e della facciata della chiesa. Resta il valore di questa riflessione progettuale, che attesta la

⁵⁹ M. Cordaro, *Baldassare Peruzzi, il Palazzo Pubblico e il Campo di Siena*, in M. Fagiolo, M. L. Madonna (a cura di), *Baldassare Peruzzi: pittura scena e architettura nel Cinquecento*, Roma 1987.

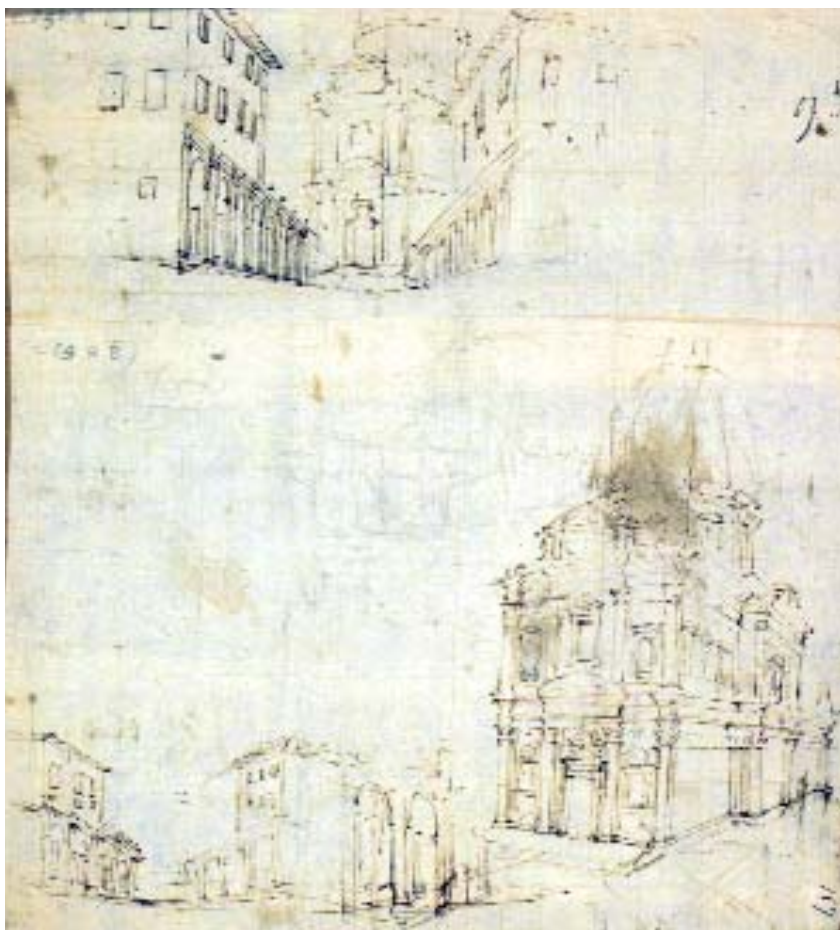
⁶⁰ Si veda la scheda di A. Marino in A. Angelini, M. Butzek, B. Sani (a cura di), *Alessandro VII Chigi (...)*, cit., pp. 316-317.

⁶¹ E. Boldrini, R. Parenti (a cura di), *S. Maria della Scala. Archeologia e edilizia sulla piazza dello Spedale*, Firenze 1991, ivi in particolare R. Parenti, *Una parte per il tutto. Le vicende costruttive della facciata dello Spedale e*

della piazza antistante, pp. 20-94.

⁶² F. Sottili, *Un portico "decoroso e alquanto sfogato" per Piazza del Campo*, in BSSP, CXII, 2005, pp. 512-534.

⁶³ La delibera di Balìa del giugno del 1691 aveva elevato a 2000 ducati la spesa autorizzata. La Balìa, tuttavia, aveva richiesto un controllo delle scritture di bilancio dell'Opera, nelle quali si erano riscontrati *dei disordini*, di cui aveva incoraggiato la sistemazione a garanzia di una buona conduzione per il futuro: ASS, Balìa 211, 84r-87r.



*Schizzi relativi alla strada nuova di Provenzano e agli edifici che la affiancano (disegno vi)
(BCI Siena, S.I.8,85 - autorizzazione alla pubblicazione del 12.02.08).*

matura capacità dell'architetto di visualizzare e valutare soluzioni alternative.

Le piante e i prospetti del gruppo di disegni della Ciaccheriana, dunque, costituiscono una analisi di varianti e di dettagli riguardo all'edificato, ponendo come già stabilita la parte relativa al taglio della strada e ai caratteri della cortina muraria di completamento. Anche la realizzazione della cortina ad esedra sulla piazza viene presentata come parte già definita del progetto di insieme.

Gli studi di variante non incidono su questi aspetti, salvo proporre varianti sui caratteri della trabeazione al di sopra delle arcate. Sembra perciò del tutto probabile una attribuzione al Franchini sia della redazione del computo estimativo, in vista della direzione dei

lavori, sia della elaborazione di questo gruppo di disegni, necessari a rendere esecutivo il programma edificatorio dell'Opera di Provenzano, dunque della paternità progettuale per quanto concerne gli edifici.

Per il progetto, già formulato nel 1681, della apertura della strada e del relativo allestimento architettonico laterale, invece, la documentazione non consente una attribuzione sufficientemente provata, né al momento è stabilito se la creazione della esedra sulla piazza fosse già prevista nel primitivo progetto o aggiunta del 1691.

Gli elementi messi in campo nell'insieme di questo intervento a scala urbana appaiono aggiornati ed allineati

alle suggestioni che le realizzazioni, di scala ben più monumentale, di ambienti 'internazionali' offrivano quanto alla logica della spettacolarizzazione della veduta degli edifici e al gusto per la teatralità urbana⁶⁴.

Che si debba o meno pensare alla consulenza o all'idea progettuale di un prestigioso architetto non senese, resta comunque testimoniata la notevole maturità con cui il Franchini non ancora trentenne affrontò questa esperienza. Se l'insieme degli interventi fosse stato interamente realizzato, avrebbe dato vita ad uno spazio urbano di straordinaria qualità scenica, il più 'barocco' nell'ambito del complessivo rinnovamento che per punti stava caratterizzando Siena.

⁶⁴ Per questo tema R. Krautheimer, *The Rome of Alexander VII*, Princeton 1985, ed. italiana: *Roma di*

Alessandro VII. 1655-1667, Roma 1987.

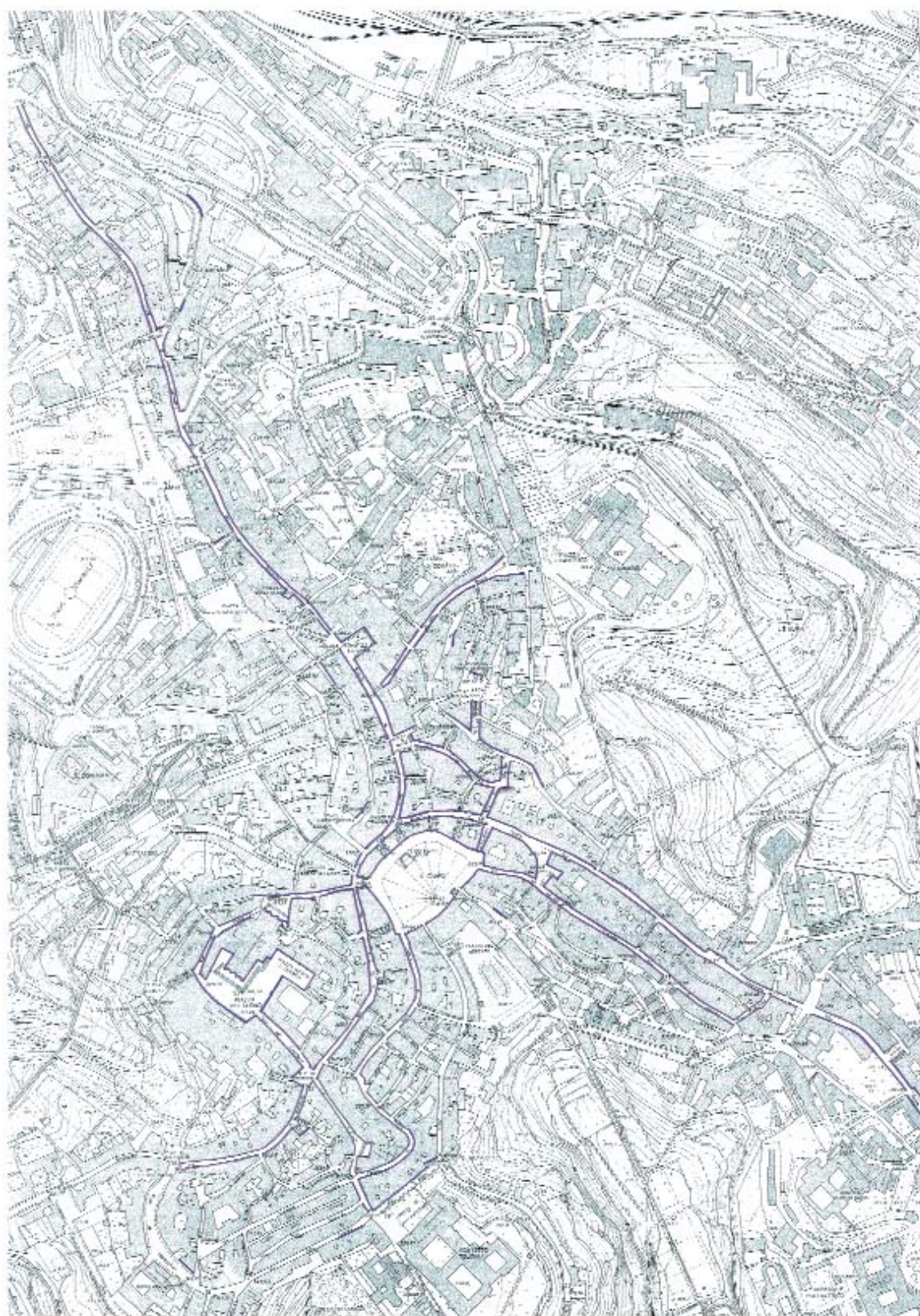


Fig. 1 Pianta di Siena con indicazione delle facciate schedate

Il seguente articolo di Matthias Quast costituisce il capitolo introduttivo di un contributo sulle facciate dei palazzi senesi che, suddiviso per terzi, sarà pubblicato nei prossimi numeri di ACCADEMIA DEI ROZZI.

La Banca dati delle facciate del centro storico di Siena: note introduttive

di MATTHIAS QUAST

Genesi

Le facciate determinano l'ambiente in cui ci muoviamo quotidianamente: la città. Questo è l'aspetto forse più affascinante del fenomeno *facciata*. Le facciate sono componenti imprescindibili delle città, formano il volto delle città. Dal momento che le città sono l'espressione eccellente della civilizzazione occidentale e fondamentali per la nostra identità, lo sono le facciate. E non solo costituiscono l'aspetto attuale del nostro ambiente costruito. In chiave formal-estetico trasportano anche una molteplicità d'informazioni di carattere storico – su mutamenti subiti nel giro di centinaia di anni, su fasi di costruzione, sulle scelte stilistiche che rispecchiano gusti e intenzioni dei committenti e quindi delle società che cambiano. Per, e nonostante, le trasformazioni, le facciate conservano memoria. Rappresentano una somma parziale della nostra stessa storia.

Nel loro insieme, formano il volto delle città, ma allo stesso momento sono elementi per creare un'immagine – individuale e collettiva – di una città. Siena è un esempio eccellente per la contraddizione tra aspetto e immagine della città. L'immagine collettiva vede Siena come città ancora essenzialmente medievale. L'aspetto

della città invece è tutt'altro; è il risultato di innumerevoli trasformazioni tra il XII e il XX secolo che hanno lasciato a noi un insieme caratterizzato soprattutto dai secoli XVIII e XIX. Il Medioevo oggi visibile non è originale. O si tratta di costruzioni medievali ridotte alla struttura nucleo e private dell'apparato che fino al XV, XVI secolo costituiva un sistema facciata *tridimensionale* con ballatoi, tettoie e un apparato tessile appeso ai ferri di facciata, oppure si tratta di un'interpretazione purificata del Medioevo creata dall'età moderna.

A rintracciare queste trasformazioni, a ridisegnare pur ipoteticamente l'aspetto originario di Siena nelle varie epoche, a indagare sul "vero" aspetto medievale della città, chi scrive ha incominciato nel 1993, allora professore assistente all'Università di Heidelberg, le ricerche sul costruito *in situ*, nelle biblioteche e archivi di Siena, già preparato grazie alla collaborazione al progetto su *Le chiese di Siena (Die Kirchen von Siena)*¹ che viene promosso dall'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze. Dal momento che la maggior parte degli oggetti è "anonima", senza nomi, né date, considero i prospetti stessi fonte primaria per tale ricerca. Così la lettura delle facciate, il lavoro nelle strade di Siena, diventa un enorme piacere.

¹ Vedi a questo proposito Wolfgang Loseries, "Il corpus delle Chiese di Siena: Un progetto del

Kunsthistorisches Institut in Florenz" in *Accademia dei Rozzi*, XIV, 2007, 26, pp. 48-57.

Questa lettura produce innumerevoli osservazioni, accompagnate da centinaia di fotografie. Il lavoro procede lentamente, dal momento che è sempre da conciliare con altri impegni, sia all'Università, sia negli Istituti di ricerca – la Bibliotheca Hertziana a Roma e l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte a Firenze – dove sono stato collaboratore o dove sono tutt'ora associato. La situazione si fa più facile a partire dal 1998, quando scelgo come residenza Spoleto in Umbria. Da ora in poi crescono più velocemente il repertorio delle facciate (scritto in tedesco) e un archivio d'immagini. Nel 2002 l'allora direttore del CERR (Centro Europeo di Ricerca sulla Conservazione e sul Restauro, S. Maria della Scala, Siena), Théo-Antoine Hermanès, mi incoraggia a proporre questo lavoro al Comune di Siena per renderlo utile alla comunità scientifica, agli addetti al lavoro e a tutti gli interessati. Mentre elaboro il mio progetto, ricevo incoraggiamento e sostegno da molti, senesi e non, per nominare qui solo Anna Carli, allora rettore del S. Maria della Scala, e Gianni Bulian, nuovo soprintendente per i Beni Ambientali e Architettonici. La mia

proposta al Comune è impegnativa ma semplice: il repertorio scritto in tedesco va trasformato in una banca dati in italiano, corredata da una documentazione iconografica e liberamente accessibile in Internet. L'Assessore all'Urbanistica del Comune Fabio Minuti accetta la mia proposta nella primavera del 2003 e, con l'aiuto instancabile dell'architetto Fabrizio Valacchi, chiede il finanziamento alla Fondazione Monte dei Paschi di Siena. Il 13 novembre 2003 la Fondazione comunica al Comune che concede un contributo di Euro 100.000 per realizzare l'opera; per i restanti Euro 26.000 contribuisce il Comune. Passa quasi un anno finché l'11 ottobre 2004 si firma finalmente il contratto d'incarico che il Comune di Siena stipula con me per la realizzazione della Banca dati. Tra il 2004 e il 2006 il repertorio delle facciate viene rivisto, rielaborato in lingua italiana e trasformato nella Banca dati con 732 schede e l'inserimento di circa 2.500 immagini digitalizzate. L'informatizzazione è a cura di Martin Raspe, storico dell'arte e dell'architettura ed esperto IT alla Bibliotheca Hertziana (Istituto Max Planck di Storia dell'Arte) a



Fig. 2 Siena: Banca dati delle facciate del centro storico, prima pagina di <http://db.biblbertz.it/siena/siena.xq>

Roma. Nel nostro caso, egli si avvale di un database management system open source, costruito sulla tecnologia XML ("eXist"), e lo adatta alle nostre esigenze – un lavoro preziosissimo e indispensabile. Per facilitare l'approccio alle singole facciate schedate, Mauro Lusini e Valentina Fosi della Sezione Cartografia digitalizzata del Comune preparano una pianta interattiva di Siena: aprendola e cliccando sulla facciata desiderata, che è contrassegnata con il numero civico, si apre la relativa scheda. Ogni scheda è introdotta da un paio o – secondo l'importanza dell'oggetto – da una serie d'immagini ("francobolli"), la cui prima è un estratto della stessa pianta di Siena, creato da Valentina Fosi. Messa online verso la fine di quell'anno 2006, il lavoro viene presentato ufficialmente al pubblico il 12 gennaio 2007 durante una conferenza stampa al S. Maria della Scala (fig. 2).

Sono profondamente grato a tutti coloro che, ciascuno con le sue competenze e nel suo modo, si sono impegnati a realizzare questo progetto.

Uso

La Banca dati è accessibile tramite il sito del Comune di Siena (www.comune.siena.it), dove sotto "Servizi Online" oppure sotto "Il Comune", poi "Governo del territorio", si trova il relativo link in basso.

Si tratta sempre di link all'indirizzo <http://db.biblhertz.it/siena/siena.xq>, perché la Banca dati è ospitata sul server della Bibliotheca Hertziana (Istituto Max Planck di Storia dell'Arte) a Roma. Ovviamente basterebbe anche digitare solo quest'ultimo indirizzo per accedere direttamente alla Banca dati.

Una volta entrato (si veda fig. 2), appaiono in alto, su fondo nero, cinque link a siti d'istituzioni senza cui questo lavoro non avrebbe potuto essere realizzato:

- il Comune di Siena, committente della Banca dati;
- la Fondazione Monte dei Paschi di Siena, lo sponsor principale;
- l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte

di Firenze, tra le più importanti biblioteche di storia dell'arte italiana, promotore del progetto sulle chiese di Siena, istituzione a cui sono legato sin dagli anni Ottanta e a cui sono associato;

- la Bibliotheca Hertziana (Istituto Max Planck di Storia dell'Arte) a Roma, biblioteca lo stesso importante, il cui collaboratore Martin Raspe ha curato l'informatizzazione del repertorio delle facciate (si veda sopra);

- il database management system "eXist", usato da Martin Raspe per l'informatizzazione.

A sinistra, cliccando sulle voci, sono consultabili tra l'altro una "Presentazione della banca dati" e, sicuramente molto utile a tutti gli studiosi dell'architettura senese, una "Bibliografia", forse la più completa a proposito.

L'approccio alle schede si può effettuare in tre modi:

- si entra nella "Pianta della città" nella quale il color beige indica tutte le facciate schedate; la pianta può essere ingrandita in modo da poter leggere i numeri civici di ogni facciata schedata per cliccare poi sulla facciata desiderata;

- si apre l'"Elenco delle schede", sistemato in ordine alfabetico secondo l'indirizzo delle facciate; si clicca poi sull'indirizzo per entrare nella scheda;

- si clicca su "Le immagini" e si apre la scheda cliccando sull'immagine scelta.

È possibile inoltre la ricerca con parole:

- possono essere usate parole qualsiasi, da inserire sotto la voce "tutti i campi", che il sistema cercherà in tutti i testi contenuti nella Banca dati;

- possono essere parole chiave il cui elenco si apre cliccando sulla freccia. Ad esempio, per cercare gli stemmi di una certa famiglia, si sceglie "stemmi", e si inserisce poi il nome della famiglia. Questa ricerca mirata può combinare più parole, attivando i simboli "più" e "meno". Per trovare ad esempio tutte le facciate del primo Cinquecento che presentano *erri* (ferri di facciata da stanghe per appendere teli od oggetti vari), si sceglie prima "fasi costruttive, stile", si specifica "primo Cinquecento", si aggiunge con il "più" "ferri di facciata",

specificando poi “erri”. Nelle schede, i risultati della ricerca sono marcati in giallo.

Come spiega il paragrafo seguente, le schede sono costruite secondo una logica che, considerando una serie di caratteristiche essenziali, permette di datare almeno ipoteticamente il costruito, di solito anonimo, e di esprimere un giudizio sull'importanza storico-architettonica. Testi nascosti, apribili cliccando su un quadratino con tre puntini, danno spiegazioni e approfondimenti; altri quadratini che alludono a una piccola diapositiva, fanno aprire un'immagine dettagliata. Le immagini “francobollo” mostrate in alto sono tutte ingrandibili.

Metodo

Le premesse. Il corpus delle facciate di Siena è nato perché si voleva arrivare a una nuova visione d'insieme della città entro le mura. Questo piano necessitava lo studio di un numero assai elevato di facciate. Dal momento che la maggior parte degli oggetti era anonima, sprovvista cioè di documentazione scritta o iconografica, e dal momento che lavoravo da solo, non in équipe, e che volevo arrivare a risultati in un lasso di tempo prevedibile, conveniva puntare soprattutto sull'analisi del costruito stesso, sfruttando in più e il più possibile la bibliografia esistente e limitando le ricerche d'archivio. Per ottimizzare l'analisi del costruito, si trattava di elaborare un elenco di criteri che permettesse in base a precise osservazioni di formulare un'ipotesi fondata di datazione della costruzione o delle fasi di costruzione, e di esprimere nei casi di maggiore importanza un giudizio sull'importanza storico-architettonica.

Ovviamente l'analisi si semplifica nei casi in cui esistono già studi, fonti e ricerche d'archivio pubblicati, a cominciare dai *Costituti* della città, dai *Documenti* raccolti da Gaetano Milanesi, Scipione Borghesi e Luciano Banchi, dai *Diari* e *Lettere* dei memorialisti settecenteschi². Ho cercato di sfruttare il più possibile questa ricca bibliografia, ma sono ancora lontano dal poterne

sostenere la completezza. Le proprie ricerche d'archivio, sicuramente non esaustive, sono poche. Il lavoro svolto si concentrava chiaramente sull'analisi del costruito, considerato fonte primaria.

Le voci della schedatura. Per ogni facciata esaminata è stata creata una scheda che riporta, oltre al suo numero,

- l'indirizzo della facciata;
- la denominazione, se conosciuta, dell'edificio (se non erano disponibili informazioni ricavate da ricerche d'archivio, è stata adottata la denominazione portata dalle guide);
- una documentazione iconografica, che consiste innanzitutto di fotografie d'insieme e di particolari e, se disponibili, in alcuni casi di riproduzioni di fonti iconografiche;
- un link ad altre facciate dello stesso edificio, se schedate;
- una nozione sulla condizione della facciata (se ancora originale o modificata nel tempo);
- la data di restauri recenti;
- una nozione tipologica generale (ad esempio, casa torre, palazzo, oratorio di contrada ecc.);
- la partizione verticale della facciata (numero degli assi); informazione che sembra banale ma è rilevante, dal momento che l'architettura civile medievale non conosce di solito fronti che contano più di tre, quattro assi (il palazzo Pubblico si compone di unità di tre più quattro più tre assi); ci sono solo pochi casi eminenti come i palazzi Rinuccini e Tolomei i cui prospetti hanno cinque assi;
- il numero dei piani;
- i materiali del paramento murario e i loro colori intrinseci o applicati;
- le rilevature (le tipologie e i materiali delle cornici, dei bugnati; ad esempio, risultano indicativi per la datazione la modanatura, spesso anche il materiale di una cornice);
- le strutture sporgenti (balconi, ballatoi ecc.), nonché le tracce che permettono di

² Cfr. la *Bibliografia* inserita nella banca dati: <http://db.biblbertz.it/siena/sienabib.xq>.

ricostruire tali strutture scomparse;

- i ferri di facciata, complementari essenziali del sistema facciata. I risultati delle mie ricerche sulla loro tipologia funzionale e la loro lavorazione contribuiscono in modo fondamentale all'analisi delle facciate;

- l'ordine architettonico (molto raro nell'architettura senese);

- le aperture. Le loro tipologie, incluse quelle delle incorniciature, rappresentano un aspetto fondamentale per la classificazione delle facciate;

- gli stemmi;

- le iscrizioni (trascrizione);

- una nozione stilistica; la differenziazione delle fasi di costruzione; la datazione della facciata;

- i committenti (con eventuale riferimento alla loro affiliazione politica), se conosciuti;

- gli architetti, se conosciuti;

- una valutazione storico-artistica nei casi di maggior importanza;

- indicazione di fonti documentali e dei dati relativi alle foto storiche;

- nonché la bibliografia successiva (in casi di grande importanza dell'edificio spesso non esauriente). I titoli appaiono abbreviati; basta cliccare sull'abbreviazione per avere l'informazione completa.

La scelta delle strade. Non sono state schedate tutte le facciate del centro storico di Siena. È stato deciso invece di esaminare tutti i prospetti posti lungo le arterie principali della città entro le mura (fig. 1), lungo le strade e piazze, quindi, che garantiscono i collegamenti tra i terzi nonché i flussi del traffico interregionale (via Francigena). Sono le vie essenziali per la vita economica e per l'immagine della città, sono le strade in cui cambia continuamente l'aspetto secondo le circostanze economiche, politiche, sociali, strade che rispecchiano la trasformazione del volto di Siena. Si considerano:

- *in primis* la via Francigena/strada Romana, e dunque via Camollia - via dei Montanini - via Banchi di Sopra - via Banchi di Sotto - via di Pantaneto - via Roma;

- l'asse parallelo a quest'arteria: via del Porzione - via di S. Martino;

- le strade e piazze laterali: via dei Rossi,

piazza Tolomei, via Cecco Angiolieri, via di S. Vigilio e via Sallustio Bandini, Logge del Papa;

- via di Città - via di Stalloreggi;

- la piazza del Campo;

- gli anelli che collegano le arterie: via dei Pellegrini - piazza di S. Giovanni - via dei Fusari - piazza Duomo - via del Capitano - via di S. Pietro

- e i Casati.

Inoltre sono state esaminate alcune facciate, notevoli dal punto di vista storico-architettonico, che danno su altre strade (di seguito da nord a sud):

- l'enorme fronte di un palazzo ottocentesco in via Campansi (cat. 725), interessante per la sua interpretazione del bugnato tra tradizione senese e fiorentina;

- una facciata "anonima", sempre in via Campansi (cat. 724), secondo le mie analisi databile al primo Cinquecento, bellissimo esempio di un semplice tipo di edilizia privata di stampo trecentesco, vivo ancora nel XVI secolo;

- la facciata principale del palazzo Francesconi in via del Cavallerizzo (cat. 225), uno dei pochi momenti a Siena in cui si vede Baldassarre Peruzzi protagonista della prima fase di costruzione (1520-1527);

- la retrofacciata del palazzo Aringhieri Gori Pannilini in via dei Termini (cat. 717), inserita nel repertorio per gli straordinari ferri di facciata;

- il prospetto del palazzo Cerini in via del Giglio (cat. 726), sobrio esempio dell'architettura senese primo cinquecentesca;

- la facciata principale del palazzo del Capitano in via di Salicotto (cat. 580), uno dei grandi esempi del Gotico del Quattrocento a Siena, facciata molto degradata;

- il prospetto della chiesa di S. Giacomo in Salicotto (cat. 581), bell'esempio dell'architettura ecclesiastica seicentesca a Siena;

- la facciata principale di un palazzetto in via dei Servi (cat. 676), come quello in via Campansi uno dei pochi esempi della persistenza del linguaggio trecentesco a Siena nei primi decenni del XVI secolo;

- la facciata principale del palazzo Vescovi nel pian dei Mantellini (cat. 339), opera tar-

diva di Baldassarre Peruzzi, iniziata forse nel 1527/28;

- il prospetto della casa di Domenico Beccafumi in via Tito Sarrocchi (cat. 718), esempio tipologicamente rilevante per l'architettura senese della prima metà del Cinquecento;

- il prospetto del palazzo Martini (Giglioli Bulla) in via delle Cerchia (cat. 244), che risale probabilmente al secondo decennio del XVI secolo, notevole per il dettaglio architettonico e i ferri di facciata;

- la fronte del palazzo Venturi Gallerani, sempre in via delle Cerchia (cat. 245), interessante piuttosto dal punto di vista storico;

- e infine le facciate di via di S. Agata (cat. 727-732), tra cui il prospetto settecentesco del palazzo Bargagli a S. Agostino, recentemente restaurato, e la retrofacciata del palazzo Guglielmi, tipologicamente interessante perché, articolata a tre corpi intorno a un cortile terrazzo, si avvale di uno schema della villa rinascimentale (si veda la villa Chigi alle Volte).

Temi

Le mie ricerche sulle facciate di Siena e il loro contesto non solo hanno dato la luce alla Banca dati; sono emersi anche aspetti spesso sorprendenti, temi finora poco studiati. Ho avuto l'occasione di presentare i primi risultati di queste ricerche in convegni e di pubblicarli in riviste, tra cui quella presente, in cataloghi di mostre e in altri scritti sull'arte e l'architettura senesi³. In questa sede mi limito ad accennare molto sinteticamente ai temi più interessanti.

Il "sistema facciata" medievale. È possibile ricostruire la struttura delle facciate medievali (secc. XII-XV) che costituivano non pro-

spetti bidimensionali, articolati da elementi architettonici fissi, ma sistemi tridimensionali composti dal muro portante e da sovrastrutture variabili, siano esse costruzioni sporgenti – scale esterne, ballatoi, tettoie – o strati tessili, appesi ai ferri di facciata, necessari innanzitutto per la protezione delle aperture (fig. 3).

I ferri di facciata. Emergono i ferri di facciata come parti integranti del sistema facciata; il loro studio porta a risultati complementari essenziali per l'analisi delle facciate. Siena possiede tutt'ora un patrimonio eccezionale di tali ferri, poco considerato; figura come una delle città più ricche d'Italia a questo proposito. Si può ricostruire la loro tipologia formale nonché funzionale e rintracciare il loro sviluppo stilistico⁴.

Il pluralismo di stili nell'età moderna. L'architettura civile del Rinascimento senese è particolarmente viva nel senso che, soprattutto nella seconda metà del XV secolo, è caratterizzata da un pluralismo di tipi stilistici sullo sfondo di uno specifico sviluppo socio-politico (mutamenti di alleanze tra i vari 'Monti') (fig. 4)⁵. In quel periodo risulta possibile scegliere tra la tipologia tradizionale trecentesca, viva fino ai primi decenni del XVI secolo, la tipologia di derivazione quattrocentesca fiorentina, preferita dai Piccolomini e la loro cerchia, e quella anticheggiante, in auge sin dagli anni settanta del XV secolo e poi dominante grazie alle scelte, influenzate dall'architetto senese Francesco di Giorgio Martini, dei committenti che appartenevano alla nuova élite politica guidata dagli esponenti del Monte dei Nove.

Risulta poi la coesistenza del modello di facciata anticheggiante, presente e *dominante* sin dalla fine del XV secolo, insieme al concetto di continuità con la tradizione sia tre-

³ • "Il palazzo Chigi al Casato", in *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il Papa Senese di Roma Moderna*, catalogo della mostra a Siena 2000-2001, a cura di Alessandro Angelini, Monika Butzek, Bernardina Sani, Siena 2000, pp. 435-439.

• "Il palazzo del Collegio di San Vigilio e il palazzo Chigi Zondadari: la trasformazione della strada Romana avviata ai tempi di Alessandro VII Chigi", in *ibid.*, pp. 459-469.

• "Il palazzo Bichi Ruspoli già Rossi in via Banchi di Sopra: indagini per una storia della costruzione tra

Duecento e Settecento", in *Bullettino Senese di Storia Patria*, CVI, 1999 (2001), pp. 156-188.

• "L'architettura nel Rinascimento a Siena. Contributi per la storia dell'architettura e dell'urbanistica senesi fra Trecento e primo Cinquecento", in *Bullettino Senese di Storia Patria*, CVI, 1999 (2001), pp. 42-188 (curatore).

• "Fensterverschlüsse im Sieneser Profanbau zwischen dem 14. und dem 16. Jahrhundert und ihre Rolle bei der Entwicklung der Fassadenarchitektur", in *Burgen und Schlösser*, XLIII, 2002, 3, pp. 141-151.

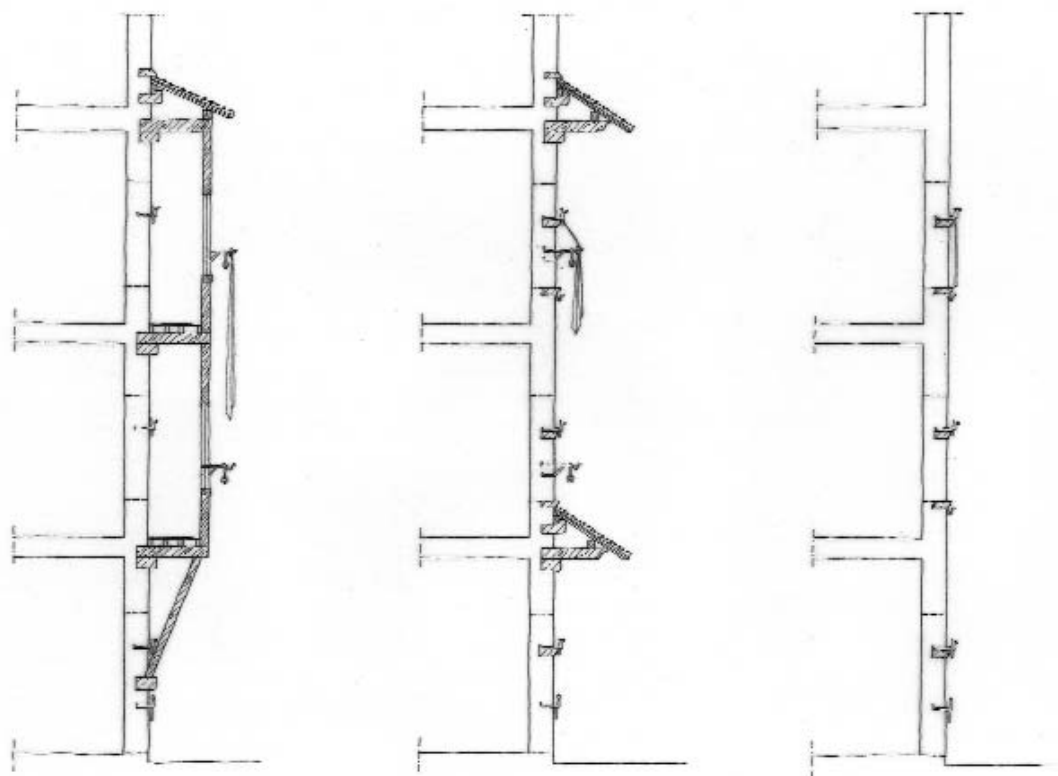


Fig. 3 Il “sistema facciata” e la sua trasformazione tra i secc. XIII e XVI (ricostruzione schematica Matthias Quast, disegno Virginia Bernardini), con strutture sporgenti (ballatoi, tettoie) e i ferri di facciata necessari tra l’altro per la sistemazione dell’apparato tessile (protezione delle aperture). Durante i secoli, quest’apparato viene ridotto; i primi elementi a sparire sono i ballatoi, mentre le tettoie si trovano nei piani terra fino al XVI sec. (a proteggere le botteghe). Infine rimane solo l’apparato dei ferri che durante il XV sec. acquista anche un valore simbolico (funzione araldica). Si vedano a proposito gli articoli di Matthias Quast, “Gli strati delle facciate senesi medievali e rinascimentali”, “Per una definizione del concetto di ‘facciata’” e “Un patrimonio dimenticato: i ferri di facciata senesi. Parte I: Tipologia funzionale”, tutti cit. nella nota 3.

- “Gli strati delle facciate senesi medievali e rinascimentali: componenti, funzione, cronologia”, in *Le Dimore di Siena. L’arte dell’abitare nei territori dell’antica Repubblica dal Medioevo all’Unità d’Italia*, a cura di Gabriele Morolli, Firenze 2002, pp. 113-120.

- “Il linguaggio di Francesco di Giorgio nell’ambito dell’architettura dei palazzi senesi”, in *Francesco di Giorgio alla Corte di Federico da Montefeltro. Atti del Convegno internazionale di studi, Urbino, 11-13 ottobre 2001*, a cura di Francesco Paolo Fiore, Firenze 2004, pp. 401-431.

- “Franchini, Jacomo”, voce nell’*Allgemeines Künstlerlexikon* XLIII, Monaco di Baviera-Lipsia 2004, pp. 382-383.

- “Palace Façades in Late Medieval and Renaissance Siena: Continuity and Change in the Aspect of the City”, in *Renaissance Siena: Art in Context*, a cura di A. Lawrence Jenkins, Kirksville 2005, pp. 47-79.

- “Per una definizione del concetto di ‘facciata’. L’esempio della Siena medievale”, in *Il colore delle facciate: Siena e l’Europa nel Medioevo. Atti del Convegno internazionale di studi, Siena, 2-3 marzo 2001*, a cura di Francesca Tolaini (*Quaderni del CERR*, 2), Ospedaletto (Pisa) 2005, pp. 79-96.

- “Un patrimonio dimenticato: i ferri di facciata

senesi. Parte I: Tipologia funzionale”, in *Accademia dei Rozzi*, XII, 2005, 23, pp. 21-30. “Parte II: Sviluppo stilistico”, in *Accademia dei Rozzi*, XIII, 2006, 24, pp. 17-26.

- “Rinascimento e neorinascimento. Per una lettura del linguaggio neorinascimentale a Siena nella seconda metà dell’Ottocento”, in *Architettura e disegno urbano a Siena nell’Ottocento tra passato e modernità*, a cura di Margherita Anselmi Zondadari, Siena-Torino 2006, pp. 104-129.

- “I bozzetti del Concorso a premi per restauri alle facciate delle case (1900-1902): le scelte stilistiche, le maniere”, in Giovanni Brino, Laura Vigni e.a., *Le facciate delle case di Siena 1900-1902: I bozzetti del concorso del Monte dei Paschi di Siena*, catalogo della mostra a Siena, 5 maggio-17 giugno 2007, Siena 2007, pp. 34-41.

- “Catalogo dei disegni”, in *ibid.*, pp. 98-187 (curatore).

- “I Piccolomini committenti di palazzi nella seconda metà del Quattrocento”, in *Archivi Carriere Committenze: Contributi per la storia del Patriziato senese in Età moderna. Atti del Convegno, Siena, 8-9 giugno 2006*, a cura di M. Raffaella de Gramatica, Enzo Mecacci, Carla Zarrilli, Siena 2007, pp. 324-337.



Fig. 4 Siena, palazzo Marsili (a sinistra) e palazzo di Caterina Piccolomini (a destra) in via di Città (foto Quast). Costruiti negli stessi anni, intorno al 1460, da due committenti diversi con intenzioni differenti. Mentre il Marsili ripropone coscientemente la tradizione trecentesca ancora dominante, papa Pio II Piccolomini, per motivi politici, decide d'introdurre nella città gotica una soluzione volutamente contrastante, derivata dalle innovazioni fiorentine (palazzo Medici).

centesca sia rinascimentale (un esempio poco conosciuto è il palazzo Chigi al Casato; si veda la fig. 5). Anche se la maggioranza delle facciate viene ristrutturata secondo il nuovo modello classicheggiante, questo concetto di continuità permette che in alcuni casi di alto valore d'immagine si continui a scegliere lo stile trecentesco (ad esempio, il rialzamento delle ali laterali del palazzo Pubblico); questo concetto è quindi d'importanza cruciale per l'identità culturale e per l'immagine collettiva della città.

Prospettive

Dopo la realizzazione dell'opera prevista nel contratto e la presentazione della Banca dati il 12 gennaio 2007, il Comune non era

intenzionato a continuare il lavoro. Va detto che il grande vantaggio di una banca dati, contrariamente al libro stampato, è che offre la grandiosa possibilità di essere continuamente aggiornata, fornendo all'utente lo stato attuale della ricerca e diventando in questo modo uno strumento di lavoro vivo che dialoga con la realtà. Dal momento che esiste questa possibilità, appare doveroso inserire con una certa continuità almeno i nuovi risultati che emergono incessantemente dai lavori della comunità scientifica; essa stessa non solo aspetta giustamente che sia effettuato questo continuo aggiornamento, ma contribuisce anche al perfezionamento dello strumento, fornendo osservazioni, informazioni e suggerimenti.

⁴ Si rimanda al mio studio pubblicato su questa rivista in due parti, "Un patrimonio dimenticato: i ferri di facciata senesi", cit. nella nota precedente.

⁵ Si vedano a proposito i miei scritti "Il linguaggio di Francesco di Giorgio nell'ambito dell'architettura dei palazzi senesi", "Palace Façades in Late Medieval and

Renaissance Siena", "I Piccolomini committenti di palazzi nella seconda metà del Quattrocento", tutti cit. nella nota 3, nonché le pubblicazioni di Fabrizio Nevola, tra cui recentemente *Siena: Constructing the Renaissance City*, New Haven-Londra 2007.

Vorrei esprimere il mio vivo interesse di continuare il lavoro, conoscendo meglio di altri le lacune della mia opera e le potenzialità di miglioramento dello strumento, che potrà anche essere connesso a banche dati simili già create o in via di costruzione. È ovvio che uno strumento di questo genere non potrà mai essere perfetto, ma potrà offrire informazioni sempre più complete e utili alla comunità scientifica e agli addetti ai lavori.

Sarebbe auspicabile una serie d'interventi, tra cui

- *in primis* l'aggiornamento della Banca dati con l'inserimento dei risultati portati dalle nuove pubblicazioni nonché dalle tesi di laurea e di dottorato, includendo ovviamente l'aggiornamento bibliografico;

- l'integrazione con nuove ricerche d'archivio, in particolare dell'Archivio del Comune di Siena che possiede un inesauribile fondo dell'Ottocento.

- Sarebbe auspicabile ulteriormente un ampliamento del corpus delle facciate, inserendo anche i prospetti in strade e piazze di seconda importanza, finora non schedati. Si tratterebbe delle vie di Vallerozzi, Refe Nero, del Giglio, Sallustio Bandini, del Moro, di Calzoleria, delle Terme, Termini, piazza Indipendenza, di Diacceto, Franciosa, piazzetta della Selva, Due Porte, piani dei Mantellini, via delle Cerchia, Duprè.

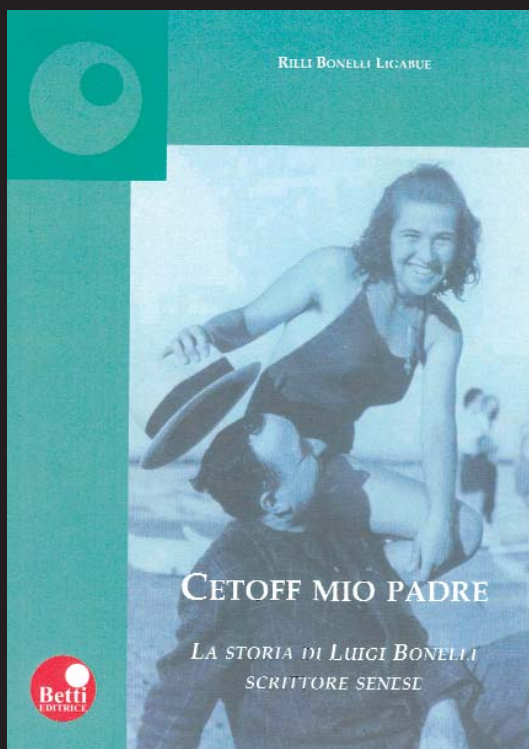
- Inoltre, dal momento che la città cambia, grazie ai tanti lavori di restauro, sembra doveroso un monitoraggio dello stato delle facciate.

- Uno scopo fondamentale sarebbe l'integrazione di alcune voci in modo da fornire tutte le informazioni richieste dal piano del Colore.

- A prescindere dalle integrazioni qui proposte, sarebbe auspicabile infine la stesura di un libro che riassume i risultati delle analisi contenute nella Banca dati, fondendoli in una grande storia della trasformazione del volto della città.



Fig. 5 Siena, palazzo Chigi al Casato (foto Quast, fatta prima del restauro del 2003). Il prospetto si compone di due metà uguali, ciascuna a cinque assi di finestre. La metà settentrionale, posta verso la piazza del Campo, fu eretta nel 1510, poi raddoppiata in stile nella seconda metà del Seicento, forse negli anni Sessanta, copiando l'architettura del costruito primo cinquecentesco. Nella fronte la copia non è riconoscibile come tale; solo la disposizione interna dell'edificio – e i documenti, in questo caso numerosi – svelano questa storia della costruzione. Al proposito, si veda Matthias Quast, "Il palazzo Chigi al Casato", in *Alessandro VII Chigi*, cit. nella nota 3.



Rilli e Rosanna Bonelli, gentili Signore affezionate all'Accademia e gradite frequentatrici delle sue sale, hanno dato recentemente alle stampe due loro opere tra l'autobiografia e la cronaca familiare, dove il flusso dei ricordi si intreccia alla manifestazione delle passioni e le vicende di una famiglia si allacciano armonicamente alla vita della città. I non comuni pregi di questi libri sono stati illustrati da Giuliano Catoni e Duccio Balestracci in occasione della loro presentazione ufficiale: un commento brillante e raffinato che ACCADEMIA DEI ROZZI ha adesso il piacere di riproporre.

Cetoff mio padre.

La storia di Luigi Bonelli scrittore senese.

di Rilli Bonelli Ligabue

Siena, Betti Ed., 2005, pp.112.

di GIULIANO CATONI

Diciamo la verità, tutti vorremmo o avremmo voluto avere un padre come Luigi Bonelli: amevolissimo, simpaticissimo, capace di risolvere ogni problema, magari con un fantasioso racconto, con una deliziosa poesia o una divertente scenetta. “Che bello essere la figlia di un autore di teatro !”, scrive la figlia Rilli all’inizio di questo libro, che è un affettuoso ricordo, quasi una biografia sentimentale (e un po’ un’autobiografia), scritta a quarant’anni dalla scomparsa del babbo. Bonelli nacque a Siena il 18 luglio 1892 e già negli anni del Liceo organizzava recite nel teatrino dei Riuniti in Via del Paradiso, facendole passare per riduzioni di commedie di Plauto. Alla licenza liceale svolse il tema d’italiano con un sonetto. “Naturalmente – scrive Rilli – il tema fu spedito al Ministero, per sapere come ci si doveva regolare. La risposta fu che, in 14 versi, il tema era stato svolto perfettamente e che meritava la massima votazione”. Il giovane Luigi appare, fin dalla più tenera età uno spiritaccio, che poi da adolescente riconoscerà un solo grande maestro: un senese di circa tre secoli prima, Girolamo Gigli, “le cui muse – scrisse lo stesso Bonelli – furono fantasia, ironia, satira, beffa, frottola, antipedanteria e anti-bacchettoneria”.

In Luigi Bonelli rivive il Gigli, che gli dice: “Ama il teatro. E’ il nostro ambiente. E’ là che possiamo ricreare a nostra voglia le caricature di cui ridiamo incontrandole per il mondo; è là che possiamo dare loro il destino più buffo

e quello più atroce”; e il Nostro commenta: “Ho sempre obbedito al mio ilare duca”, all’autore che prese in giro tutti col suo Collegio petroniano, dove assicurava che i bambini avrebbero potuto imparare il latino da “balie latine”, o che, per difendere la lingua senese, mise alla berlina Gesuiti e Cruscantì fiorentini col suo Vocabolario cateriniano, poi bruciato a Firenze in piazza Sant’Apollinare per ordine del granduca, che spedì l’autore in esilio per punizione.

Due secoli dopo, il 17 gennaio 1914, “Il libero cittadino”, che era il giornale più letto a Siena, pubblica la seguente notizia: “Il teatro dei Rozzi giovedì sera era letteralmente gremito. Gigi Bonelli, l’autore simpatico della Commedia dei sogni, mostrò di essere un organizzatore sapiente e intelligente del grazioso e gradito spettacolo goliardico e di essere inoltre un perfetto futurista”. La performance, infatti, era di quelle di stampo futurista, dove – continua il notista – si voleva rivelare “in pochi tratti l’ieri con le sue piccole grandezze e il domani, che vuol essere anche l’oggi, con le sue grandi piccolezze”. Il clou della serata era una ‘sparata’ su Siena, che – secondo lo stile di Marinetti e dei suoi seguaci, era segnalata come “cimitero d’arte e di storia” e tutto ciò, naturalmente, per prendere in giro tutti.

Purtroppo poco dopo scoppiò la guerra e Bonelli andò al fronte. A San Martino di Tolmezzo rimase congelato agli arti inferiori.

Sarà costretto alla perenne compagnia di due bastoni di sostegno, tanto che nell'ambiente teatrale avrà prima il soprannome di "Due di bastoni", e poi, dopo il successo ottenuto sui palcoscenici di tutta l'Italia, "Asso di bastoni". Ma come arrivò questo successo? Anche grazie a una burla, a una frottola, e Rilli lascia la parola al padre, che nella seconda edizione di una sua commedia – *L'Imperatore* – racconta di essersi presentato ad una delle più acclamate dive del momento (siamo nel 1925) e di averle illustrato il copione di una sua commedia, ma "visto che la diva aveva appena detto che il maggior interesse, a teatro, era suscitato dai russi", si affrettò a darle il copione "da lui tradotto", specificando "che il soggetto della commedia era russo" e che l'autore si chiamava Wassili Cetoff. "Nacque così – conclude Bonelli – il semidio dal volto sarmatico e dall'animo senese". L'incredibile fortuna di questo fantomatico Wassili Cetoff Sternberg, di cui furono pubblicate anche fotografie (!), si svolse a Roma nel Teatro degli Indipendenti, diretto da Anton Giulio Bragaglia, con ben cinque commedie di Bonelli, spacciate come traduzioni dal russo e recitate dai più grandi attori di allora: da Memo Benassi a Elenora Duse, da Irma ed Emma Gramatica a Rina Morelli.

Questi successi sono da considerare tanto più stupefacenti in quanto si verificavano in un periodo in cui il teatro di prosa, rispetto al ruolo preminente avuto nell'Ottocento e nel primo Novecento, subiva una trasformazione dovuta all'avvento di nuovi strumenti comunicativi. Tale crisi è ben illustrata dalla metafora pirandelliana dei Giganti della montagna, uno dei più grandi testi del teatro europeo del Novecento: nella villa "La Scalogna" giunge una compagnia di comici diretta da una famosa attrice di nome Ilse. E' però ormai una compagnia sbandata, che capita in un paese dominato da "giganti ricchi e barbari", incapaci di capire cosa è il teatro. La recita nella villa si conclude con la morte di Ilse e di altri attori, aggrediti da un pubblico del tutto insensibile e indifferente all'arte scenica.

La sera del primo dell'anno 1926 un provvedimento governativo impose la chiusura anticipata dei locali notturni. Ciò fu un vero colpo per il Teatro degli Indipendenti, dove gli

habitués erano Pirandello, Cardarelli, Ungaretti, Bontempelli, Alvaro e vari altri uomini di cultura dell'epoca. Fu proprio Bonelli a fare riprendere l'attività di quel teatro sul finire del 1926, e proprio con *La sorellina di Don Pilone* del Gigli, alla cui recita settecentesca in Perugia partecipò il Goldoni adolescente.

Mentre continuano i successi di sue nuove commedie, Bonelli si occupa anche della radio (è il primo a fare la radiocronaca del Palio), poi scrive il soggetto e la sceneggiatura del film *Palio* di Alessandro Blasetti e – per rimanere nell'ambito senese – quella di *Pia de' Tolomei*, con Germana Paolieri. pubblica poi vari libri per ragazzi: *Le fiabe di Trescone e Tarantella e Boccaperta in Furberia* e studi sul linguaggio cateriniano.

Nel 1931 la messa in scena di *Rompicollo*, un'operetta scritta da Bonelli con Ferdinando Paolieri e musicata da Giuseppe Pietri, in occasione delle *Feriae matricularum* ebbe un successo travolgente e la storia di Diana degli Aldobrandeschi, detta appunto Rompicollo, che sostituisce il buttero maremmano Bubbolo sul cavallo della Contrada della Selva, vincendo il Palio a dispetto di una avventuriera balcanica, innamorata del giovane cugino di Diana, offrirà all'altra giovane figlia di Bonelli, Rosanna, abile e appassionata amazzone, la possibilità di usare quel soprannome Rompicollo per correre davvero la carriera del 16 agosto 1957, unica donna ad osare tanto nella storia del Palio "alla tonda".

Questo ed altro ancora è narrato nel libro di Rilli, elegantemente stampato dall'editore Betti e pieno di ricordi preziosi, come ha scritto Mario Verdone nell'introduzione, "per rinverdire la memoria dello scrittore e dell'uomo che sempre 'sorrideva'; una memoria rinverdità non solo con le parole dettate da uno speciale amore filiale, ma anche con la scelta di significativi testi del padre, di vignette disegnate per *La Nazione* da lui e dalla moglie Clara Gandolfo, da caricature e fotografie, che – come quella splendidamente evocativa riprodotta in copertina – offrono l'immagine d'un uomo di genio, dotato cioè di eccezionale capacità inventiva ed interpretativa e capace di realizzare quanto l'immaginazione e la fantasia continuamente gli suggerivano.

Io, Rompicollo. Storia della donna che ha corso il Palio di Siena

di Rosanna Bonelli

Siena, Terre de Sienne editrice, 2007, pp. 136

(English version, *The story of the woman who raced in the Palio of Siena*).

di DUCCIO BALESTRACCI

Il 1957 fa ormai parte della memoria storica dei senesi e dei contradaioi per un fatto che non si era mai più verificato dal Cinquecento. Per la seconda volta, nella storia del Palio, una donna (dopo Virginia Tacci, che aveva corso per la Contrada del Drago nella corsa organizzata dall'Aquila, il 15 Agosto 1581) vestì il giubbetto di una contrada e disputò la carriera dell'Assunta. Rosanna Bonelli, la protagonista di quell'evento, ricostruisce oggi la vicenda in un libro autobiografico che è, in realtà, una vera e propria storia della sua vita. Figlia del celebre Luigi Bonelli, autore di operette, commedie, soggetti cinematografici e libri per l'infanzia, l'autrice, accompagnando lo scritto con un repertorio di fotografie e immagini che sono esse stesse un'autobiografia, racconta gli anni della sua infanzia fra Siena (dov'è nata "il 10 agosto, la notte delle stelle cadenti", ma l'anno, con signorile civetteria, si guarda bene dall'indicarlo), Firenze, la villa nel Chianti e poi Venezia e Roma. La prima parte del libro, pertanto, è uno spaccato di grande intensità descrittiva sull'ambiente culturale che si muove intorno al padre e nel quale l'autrice si forma. Nascono in questi anni della giovinezza l'amore per i cavalli, per la pittura e per la musica; si consolida la sua formazione culturale a contatto con grandi musicisti, letterati e registi.

Fin qui sarebbe la normale vita di una giovane signorina di ottima famiglia, di eccellente educazione, colta e raffinata, ma nel luglio del 1957 il caso decide di cambia-

re la sua vita. Rosanna Bonelli torna a Siena per vedere il Palio e, a pochi metri dalla sua casa, trova il set di Luigi Zampa che, con Gassman e Diana Dors, sta girando il film *La ragazza del Palio*. Un'operetta sulla storia di una ragazza che corre il Palio (*Rompicollo*) l'ha scritta proprio suo padre e la *piece* ha avuto un successo internazionale strabiliante. Ora, una storia simile sta ascendendo alle glorie della celluloid.

La trama (peraltro non memorabile: il film si guarda ancora oggi più con l'affetto per il ruolo che vi ebbe la Bonelli che per il suo valore narrativo-cinematografico: anzi, diciamolo sinceramente, è un film decisamente brutto, nemmeno lontanamente all'altezza dell'operetta di Luigi Bonelli) racconta, come è noto, di una ragazza che si trova, in seguito a una situazione da congiura romanticistico-neogotica, a indossare il giubbetto dell'Aquila e a correre – vincendolo – il Palio alla faccia di chi aveva tramato per far perdere la contrada della Postierla. Rosanna, che conosce bene il fantino Ganascia (che fa la comparsa nel film), comincia a tartassarlo perché convinca il regista a darle un ruolo di fantino nelle riprese della corsa. Ganascia è irremovibile nel rifiuto, ma la Bonelli non gli si spiccica d'intorno e così succede che una mattina, mentre si sta per battere il ciak, e mentre un bel po' di fantini che dovrebbero "girare" sono invece a bere al bar, Ganascia è costretto a cedere alle insistenze della Bonelli che, nascosti i capelli nel cappellino da fantino, si affianca a lui e a Pietrino per essere indot-

trinata dalle due vecchie volpi della Piazza su come “cercare il viottolo” e prendere San Martino. Fa i tre giri al galoppo, ma mentre rientra all’entrone il cappellino vola via e quelli della produzione cinematografica si accorgono con sgomento che ha corso una ragazza non scritturata e, quel che è peggio, non coperta da assicurazione. Ma non c’è tempo, per loro, di irritarsi più di tanto per il pericolo corso. Il giorno dopo il caso calca la mano: la controfigura della Dors cade e si infortuna. Così, manca una figura femminile che possa girare le scene della corsa che l’attrice americana, da sola, non avrebbe mai potuto fare. Dalla produzione si ricordano della sciagurata sventata che il giorno prima ha fatto quella bravata e le offrono di prendere il posto della controfigura inutilizzabile. Così, questa volta con tutti i crismi della legalità, Rosanna monta a cavallo col giubbetto dell’Aquila e, addobbata di una pesante parrucca bionda che dovrebbe riprodurre la chioma dell’attrice americana, gira le scene della carriera.

Poi il direttore della produzione, una sera, butta lì una domanda a bruciapelo: ma il Palio vero lo correresti? La risposta è ovvia e, per l’Assunta, la produzione si attiva per far correre la Bonelli in una contrada. Lei è selvaiola, ma la Selva declina l’offerta di farle indossare il giubbetto di Vallepia. Accetta invece l’Aquila, che ha vinto da poco e che ha in sorte una cavalla nuova – Percina – che non sembra impegnare più di troppo la contrada, e che accetta il *bonus* che la produzione si impegna a pagare a chi, facendo montare la donna, crea un’impensabile pubblicità per il film in lavorazione. Oggi una cosa del genere non sarebbe nemmeno pensabile, ma il 1957 appartiene a un’altra epoca, anche per quel che riguarda il Palio.

E il sogno di Rosanna Bonelli diventa realtà. Lei vorrebbe farsi chiamare “Rompicollo”, in ricordo della protagonista dell’operetta del padre, ma la produzione insiste perché le venga dato il nome di “Diavola”, come per la protagonista del film.

Così, gli annali del Palio registrano quel soprannome, ma a Siena, per tutti, è rimasto il ricordo della corsa di Rompicollo.

Diversamente da quel che accade nel film, Rompicollo non vinse perché la sua corsa finì al secondo San Martino, anche se al momento di cadere era ormai a ridosso delle contrade in testa, mentre cercava di passare la Lupa terza dietro il Nicchio e l’Oca. Nella caduta, secondo i contradaiooli della Torre, la Bonelli avrebbe ostacolato proprio la contrada di Salicotto, e alcuni torraioli, donna o non donna, la trattarono come un fantino qualsiasi cercando di rifilarle due solenni ceffoni (il giorno dopo andranno a scusarsi con un mazzo di fiori) consacrandola involontariamente, in questo modo, membro effettivo della congrega degli eterni “dieci assassini”.

L’avvenimento fece talmente scalpore che la “Domenica del Corriere” dedicò a Rompicollo e alla sua corsa la controcopertina del numero del 1° settembre.

Rosanna Bonelli non riuscì più a correre il Palio: nessuna contrada ebbe più il coraggio di andare controcorrente rispetto al comune modo di pensare e di farle vestire di nuovo un giubbetto. Ma quel Palio corso e non vinto fece di Rompicollo un mito come se di carriere ne avesse vinte quante il Gobbo Saragiolo.

Il volume continua con la biografia degli anni successivi; con il racconto poco meno che da commedia, anch’esso, del suo matrimonio (all’ufficiale di cavalleria che la corteggia risponde “ti sposerò quando diventi generale” e un giorno se lo vede arrivare davanti con le stellette da generale di cavalleria. E ora che sono generale mi sposi? E lei lo sposa); dei suoi concorsi ippici; della sua vita familiare. La conclusione è d’obbligo: la storia si chiude con le immagini del 1999, quando il Concistoro del Mangia le conferì la medaglia d’oro. E le immagini sono da sole la scena da *happy end* di un film, con il priore dell’Aquila che la abbraccia e, oltre a cingerle il collo – come è d’uso – con il fazzoletto della contrada, le mette sulle spalle il giubbetto dorato con l’aquila ad ali spiegate, facendo di lei un fantino dell’Aquila ad eterna memoria. La sua incredibile storia, d’altra parte, ne aveva fatto, per sempre, una parte integrante della storia della contrada, del Palio e di Siena.



Rilli e Rosanna Bonelli durante il rinfresco organizzato dal Comune di Siena in onore della troupe che girava il film "La ragazza del Palio", di Luigi Zampa, con Vittorio Gassman e Diana Dors.

Indice

DORA SALLAY, <i>Dipinti senesi in Ungheria: Vicende storiche e nuove ricerche</i>	pag. 3
MARIA TERESA CUDÀ E NICOLETTA VIOLANTE, <i>L'Archeodromo di Belverde a Cetona: un viaggio nella più antica storia dell'uomo</i>	pag.17
MARIA MADDALENA ORIOLI, <i>Luca Contile Cetonese cittadino d'Europa</i>	» 23
MENOTTI STANGHELLINI, <i>Un villano satiro che parla senese e una zingara che parla badengo</i>	» 29
DIDIER BOISSEUIL, <i>Thermae e balnea senesi nel quadro del termalismo italiano alla fine del Medioevo</i>	» 33
FRANCESCA MONACI, <i>Il castello di Potentino nelle memorie storiche di G.A. Pecci</i>	» 41
MARIA ANTONIETTA ROVIDA, <i>La strada nuova di Provenzano: un episodio di trasformazione dello spazio urbano e di architettura nella Siena di età barocca</i>	» 45
MATTHIAS QUAST, <i>La banca dati delle facciate del centro storico di Siena: note introduttive</i>	» 67
RILLI BONELLI LIGABUE, <i>Cetoff mio padre (rec. di Giuliano Catoni)</i>	» 77
ROSANNA BONELLI, <i>Io Rompicollo. Storia della donna che ha corso il Palio di Siena (rec. di Duccio Balestracci)</i>	» 79

Finito di stampare nel mese di Giugno 2008 da
Industria Grafica Pistolesi Editrice "Il Leccio" srl
Via della Resistenza, 117 - loc. Badesse - 53035 Monteriggioni (Siena)
Tel. 0577.309357-309365 - Fax 0577.309370
www.extempora.it igp.pistolesi@leccio.it