



# ACCADEMIA DEI ROZZI

Anno XX - N. 39



Piatto in ceramica, manifattura senese prima metà del XVI sec.  
La decorazione nel cavetto centrale rappresenta una pianta secca da cui rinasce un polloncello

## *A proposito di un piatto ceramico senese del primo Cinquecento*

### La prima “Sughera”?

di Giovanni MACCHERINI

Riteniamo interessante e speriamo lo possa essere anche per i lettori, pubblicare proprio nelle pagine della rivista dell'Accademia questo piatto in ceramica, certamente di manifattura senese di primo cinquecento, dove nel cavetto centrale, fa bella mostra di sé la sughera secca dal cui ceppo rinasce il verde, vigoroso pollone (foto 1).

Diciamo subito che non possiamo né vogliamo dimostrare che questo oggetto sia necessariamente legato all'Accademia dei Rozzi: manca infatti il nastro con il motto che contraddistingue l'impresa dell'Accademia e con buona approssimazione, possiamo datare il piatto stesso di uno o due decenni anteriore al 1531, anno di fondazione appunto della “Congrega dei Rozzi”. Tuttavia l'oggetto comunica una forte suggestione e merita, a nostro avviso, alcune riflessioni. Partiamo proprio dall'osservazione del piatto e dalla sua collocazione temporale che abbiamo detto possiamo indicare intorno al primo quarto del secolo XVI; lo testimonia l'elegante decoro “alla porcellana”<sup>1</sup> che si può ammirare nella tesa e nel cavetto intorno alla sughera, decoro riferibile alla bottega di Mastro Benedetto sicuramente il più conosciuto ceramista attivo a Siena in quel periodo. Su questi piatti sono riportate spesso armi gentilizie, ma molto diffuse sono anche imprese araldiche e figure simboliche. L'esempio più conosciuto è senza dubbio il motivo dell'ancora con il delfino attorcigliato simbolo del motto “festina lente” (affrettati lentamente) che dal mondo classico ritorna, con grande fortuna, nel rinascimento italiano. Ma se fuori di Siena

questo simbolo è conosciuto principalmente per essere divenuto il “logo” dell'editore veneziano Aldo Manuzio, nella nostra città ha una grande diffusione proprio come decoro per piatti ed altri manufatti ceramici (foto 2); in effetti lo ritroviamo dal secolo XVI a tutto il secolo seguente sempre raffigurato con smalto azzurro su fondo bianco e con una frequenza e diffusione a tutt'oggi inspiegata.

È invece singolare, ma certamente affine come genere alla nostra “sughera”, il piatto (foto 3) sempre cinquecentesco, dove campeggia un tronco reciso da cui rinascono copiosi ributti; sopra, in un nastro, un motto latino di non chiara interpretazione anche perché non ben leggibile dove tuttavia si intuisce un'allusione alla rinascita di nuovi germogli dal vecchio tronco. Siamo evidentemente ancora nel campo di un simbolismo ermetico.

È lo stesso simbolismo che ritroviamo nei pavimenti maiolicati, sempre senesi, ricchi di figure mitologiche o fantastiche (grifi, sfingi, arpie) come pure di imprese e simboli sempre tratti dalla cultura ermetica; vedi per esempio il timone ed il lucchetto che si alternano agli stemmi Bichi e Bellanti nelle ambrogette del pavimento della cappella Bichi nella chiesa di Sant'Agostino, come pure i decori degli altri pavimenti senesi (casa di S. Caterina, palazzo Petrucci, etc.) approfonditamente studiati da Mario Luccarelli.<sup>2</sup>

Senza dilungarci in altri esempi possiamo affermare che il ceramista senese, nel periodo rinascimentale, era sicuramente a conoscenza del significato e del valore di

<sup>1</sup> Questo tipo di decoro, introdotto a Siena dalla bottega di mastro Benedetto, trova grande diffusione testimoniata da una produzione copiosa che varia da oggetti di grande raffinatezza a prodotti molto popolari.

<sup>2</sup> M. LUCCARELLI, in “*La ceramica a Siena dalle origini all'Ottocento*” a cura di M. Anselmi Zondadari, P. Torriti, SB Editori, 2012.



Manufatto ceramico cinquecentesco di produzione senese simile nell'impostazione decorativa al piatto con la "prima sughera"

certe figure e di certi simboli; nelle botteghe erano certamente numerosi e assidui i contatti con pittori e decoratori e non mancavano evidentemente le "committenze" di eruditi e letterati.

Niente di strano quindi se all'interno di questa cultura diffusa e di questo gusto iconografico raffinato e simbolico troviamo raffigurata la nostra "sughera" in un piatto, forse dono erudito di uno dei numerosi appartenenti a qualche cenacolo letterario. È anche plausibile, o comunque lo possiamo immaginare, che proprio questo oggetto abbia influenzato la scelta della sughera da parte dei 12 fondatori della Congrega, come

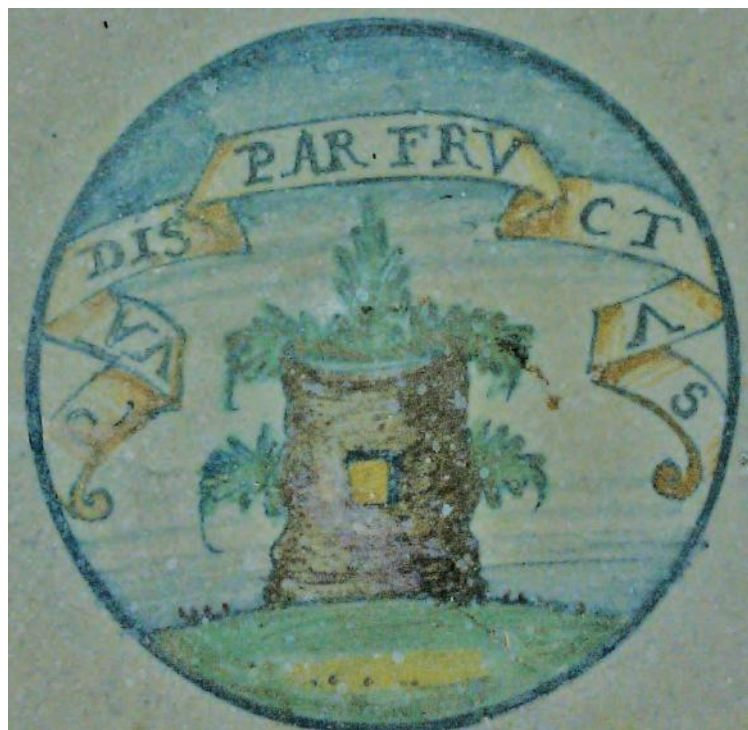
simbolo dei Rozzi nel 1531; tanto più che tra i membri della Congrega stessa, nel 1533 troviamo due "vasai": Marcantonio di Luca, l'Ammoscito e Alessandro di Niccolò, il Lento<sup>3</sup>.

Vogliamo quindi concludere affermando che il nostro piatto, al di là dei possibili o, come detto, plausibili legami diretti con la Congrega dei Rozzi, rappresenta certamente un ulteriore e significativo esempio dell'elegante e raffinata produzione senese della prima metà del secolo XVI; periodo, è superfluo ricordarlo, in cui l'arte ceramica nella nostra città si è espressa ai più alti livelli di eccellenza.





Il particolare della decorazione nel cavetto centrale con una pianta secca da cui rinasce il polloncello: schema grafico ripreso nell'impresa della Congrega dei Rozzi



Decorazione di un piatto ceramico cinquecentesco con simbolismo affine a quello della pianta morta da cui rispuntano nuovi germogli



Il rilievo del frontespizio della chiesa tratto dalla monografia *L'Abbazia di Sant'Antimo* dell'arch. Antonio Canestrelli, in "Siena monumentale" (Siena, Lazzeri, 1910)



# Il problema della scultura preromanica dell'abbazia di Sant'Antimo in relazione a una nuova considerazione sulla “cripta carolingia”<sup>1</sup>

di ROBERTA MUSANO

Da quando, nel 1982, una piccola comunità di canonici premonstratensi si è stabilita nell'abbazia di Sant'Antimo, splendido edificio romanico situato a Castelnuovo dell'Abate, ai piedi di Montalcino, un nuovo interesse verso la storia della badia è nato tra gli studiosi. Questo ha portato alla pubblicazione, nel 2008, del secondo studio monografico, “Nuove ricerche su Sant'Antimo”<sup>2</sup>, in grado di sostituire, non senza esserne debitore, il primo, scritto da Antonio Canestrelli nel 1912<sup>3</sup>. Il volume, alla luce di più approfondite conoscenze storiche, nonché grazie a indagini strutturali eseguite con metodologie aggiornate, propone nuove e interessanti riflessioni essenzialmente sugli aspetti architettonici tralasciando però l'analisi di alcuni elementi scultorei la cui

datazione, a partire dal contributo del Canestrelli fino a quello di chi scrive, non è mai stata messa in discussione. A questi pezzi scultorei - tre capitelli a pulvino, due situati nelle prime due bifore del matroneo settentrionale e uno nella cappella sinistra del deambulatorio dell'abside, tre colonnette della trifora della sala capitolare, e gli stipiti della porta che conduce alla sacrestia dalla navata destra - è stata attribuita dalla storiografia artistica una fin troppo alta datazione, ossia tra l'VIII e il IX secolo, inserendoli così nel *corpus* della scultura altomedievale, anziché in quello della scultura preromanica di X-XI secolo se non, addirittura, romanica.

I capitelli<sup>4</sup> e le colonnette<sup>5</sup> (figg. 1-4) si possono considerare, alla luce di una più attenta analisi, interventi *ad-hoc* all'interno del

<sup>1</sup> Il seguente contributo è tratto da “La cripta carolingia dell'abbazia di Sant'Antimo (Siena): nuove considerazioni”, tesi di laurea in Storia e Critica dell'Arte, rel. P. Piva, correll. S. B. Tosatti, Università degli Studi di Milano, 2012.

<sup>2</sup> *Nuove ricerche su Sant'Antimo*, a cura di A. Peroni e G. Tucci, Firenze 2008.

<sup>3</sup> A. CANESTRELLI, *L'abbazia di Sant'Antimo: monografia storico-artistica con documenti e illustrazioni*, “Siena Monumentale”, V (1912).

<sup>4</sup> Il primo capitello (A) presenta nelle facce lunghe una decorazione di tipo geometrico, un intreccio formato da un nastro bisolcato, che descrive cerchi irregolari, mentre nelle facce brevi è rappresentato un grifo. Tutte le facce sono bordate da un listello piano. Anche nel secondo (B) tutte le quattro facce sono bordate da un listello piano, quelle lunghe e trasversali alla navata sono decorate da una sorta di alberello stilizzato che occupa l'intero spazio disponibile, a forma tronco-piramidale rovesciata, con lati convessi. Le facce brevi sono decorate da quattro occhielli diagonali

annodati ad un cerchio, tutti composti da un nastro a tre vimini. La faccia visibile del terzo (C) è decorata da un alberello pressoché identico al secondo anche se presenta una variazione del motivo nella parte centrale, le facce minori sono visibili solo in parte e presentano il motivo dei due occhielli ad ogiva intrecciati.

<sup>5</sup> La prima (D) è una colonnina con capitello monoblocco che presenta al sommo blocco una treccia formata da due nastri bisolcati, delimitata da tondini a spigoli vivi. La parte inferiore del capitello, a campana, è composta da un ordine di foglie che agli angoli sono più grandi, incurvate ed appuntite, con due o tre bordature concentriche. Le foglie mediane sono più piccole e presentano delle minuziose decorazioni, per esempio una ha al suo interno delle piccole sfere che ricordano gli acini di un grappolo d'uva e un'altra ha al suo interno un fiore a sei petali. La parte superiore del capitello è cubica e coronata da un triplice abaco. La seconda (E), anch'essa una colonnina con capitello monoblocco, è composta da un fusto diviso dal capitello cilindrico lievemente svasato mediante collarino



Fig. 1 Capitello a pulvino (A)



Fig. 2 Capitello a pulvino (B)





Fig. 3 Capitello a pulvino (C)

grande cantiere romanico del XII secolo, si pensi per esempio ai primi che combaciano quasi perfettamente con la struttura in cui sono inseriti e non mostrano grandi segni di adattamento tipici degli elementi di reimpiego, inoltre il repertorio iconografico di questi elementi, come i nastri annodati e l'albero schematizzato, possono essere interpretati semplicemente come frutto di un *revival* dell'arte del IX secolo. E non si deve dimenticare che con ogni probabilità questi elementi, secondari rispetto alla grande decorazione architettonica, potrebbero essere stati eseguiti da lapicidi minori, i quali non solo hanno creato opere di un livello più basso, ma potrebbero essersi ispirati anche a un repertorio iconografico, principalmente geometrico, forse per diversi fattori, dalla mancanza di originalità a una semplice scelta di gusto.

Ma ancora più interessante è il caso della datazione degli stipiti della porta che conduce alla sacrestia dalla navata destra (Fig. 5), i quali presentano un tralcio a fettuccia singola o a unico capo a sezione tondeggiante che salendo forma girali ovaloidi<sup>6</sup>, al cui interno sono rappresentati, in maniera molto schematica e di profilo, degli uccelli. In quello di sinistra alcuni beccano un grosso acino d'uva o un piccolo frutto, mentre in quello di destra la rappresentazione è più definita e si può chiaramente distinguere che i volatili sono rappresentati nell'atto di beccare un grappolo d'uva. Ma ci sono altre differenze da notare, come per esempio il fatto che in quello di sinistra la coda degli uccelli, composta da tre o quattro vimini, è sempre collocata all'interno dell'apertura del girale e la testa è sotto la sommità dell'arco di quest'ul-

timo. In quello di destra invece si nota che la composizione del fregio ha un respiro più ampio, essendoci due girali in meno rispetto a quello di sinistra, i corpi dei volatili sono per lo più rivolti verso l'arco del girale e soprattutto la coda non segue mai la linea del corpo ma è incurvata verso l'alto, creando così una composizione più vivace e dando al girale un aspetto ancora più circolare.

I primi studiosi che si sono occupati di questi stipiti, come per esempio Antonio Canestrelli, Pietro Toesca, Mario Salmi, Joselita Raspi Serra e Alberto Fatucchi<sup>7</sup>, hanno attribuito questa cronologia spesso senza dare una motivazione che corroborasse la loro tesi, come nel caso di Canestrelli che si limita a scrivere che "alla Sagrestia si accede dalla chiesa per mezzo di una porta cui fu applicato un barchettone ornato da girali su cui sono posati degli uccelli e che è opera più antica e forse del secolo IX". Mario Salmi invece data gli stipiti all'VIII-IX secolo e, come motivazione di questa datazione così alta scrive: "gli uccelli goffissimi che, allineati con altri animali, già appaiono nell'ambone dei Santi Giovanni e Paolo a Ravenna (597), convergono perfettamente al sec. IX, nel qual tempo tornano in varie sculture, ad es. nei plutei di Santa Sabina a Roma, eseguiti sotto Eugenio II. I racemi lisci e disadorni possono trovare riscontro in quelli del protiro di Cimitile presso Nola (sec. VIII)".

Joselita Raspi Serra, propone per gli stipiti la stessa datazione ipotizzata da Mario Salmi, ma trova un raffronto con un altro esempio romano, due pilastri riutilizzati all'esterno della chiesa di San Saba a Roma

a cordone. Il capitello, rispetto alla colonna, ha un diametro di poco maggiore rispetto alla colonna, ed è sormontato da un doppio abaco. La terza colonna (F) presenta un collarino ben rilevato, a spigolo vivo, e un abaco a margine liscio, che su tre facce si divide in due listelli. La piccola base liscia e cilindrica sorregge un capitello cubico. Ogni faccia, profilata su tre lati (destro, sinistro e inferiore) da una cordonatura, è diversa: nella prima è rappresentato un uccello che, con la testa girata all'indietro, becca un grappolo d'uva, nella seconda presenta un animale indefinibile che poggia la testa sopra una sorta di patera, nella terza vi è una decorazione di tipo geometrico (due occhielli ovaleggianti intrecciati formati da nastri a tre vimini)

e nell'ultima una fiera dall'aspetto minaccioso, con la coda rovesciata in direzione della testa. Dalle fauci fuoriesce una lingua biforcuta o un essere che la belva sta per divorare.

<sup>6</sup> Precisamente tredici in quello di sinistra e undici in quello di destra.

<sup>7</sup> A. CANESTRELLI, *L'abbazia di Sant'Antimo: monografia storico-artistica con documenti e illustrazioni*, "Siena Monumentale", V (1912), p. 40; P. TOESCA, *Il medioevo*, Torino 1927, p. 440; J. RASPI SERRA, *Contributi allo studio di alcune sculture dell'abbazia di Sant'Antimo*, in "Commentari", XV (1964), pp. 138-140, A. FATUCCHI, *Corpus della scultura altomedievale. La diocesi di Arezzo*, Spoleto 1977, pp. 152-155, n. 140 e n. 141.





Fig. 4 (sopra) Colonnette della sala capitolare (da sinistra: D, E, F)



Fig. 5 (a fianco) Gli stipiti della porta che conduce alla sacrestia dell'abbazia di Sant'Antimo

Fig. 5bis (sotto) particolare della figura a fianco







Fig. 6 Confronto tra gli stipiti di Sant'Antimo e il frammento di stipite di San Saba

(Fig. 6). A prima vista la somiglianza è molto evidente, anche se nell'esempio romano si coglie, come già sottolinea la studiosa, un maggiore contrasto chiaroscurale e una realizzazione più raffinata dei particolari, da quelli anatomici degli uccelli ai girali che, oltre a presentare più riccioli, non sono composti da un tralcio monovimine come a Sant'Antimo, ma da un nastro bisolcato. Entrambi sono stati identificati come stipiti, però la datazione dell'esempio romano non è certa, infatti mentre la Raspi Serra li attribuisce al tempo di Gregorio IV (827-844), e ciò giustificerebbe quella proposta per gli stipiti di Sant'Antimo, Mazzanti<sup>8</sup> li data all'XI secolo. Anche Alberto Fatucchi, che nel "Corpus della scultura altomedievale. La diocesi di Arezzo" data gli stipiti di Sant'Antimo al IX secolo, rifacendosi alle considerazioni degli studiosi appena riportate, riscontra un legame con l'ambiente romano-laziale di epoca carolingia citando, tra

gli altri, "un pilastrino forse in Santa Maria in Aracoeli" e, come Joselita Raspi Serra, i frammenti della porta di San Saba a Roma.

Leggendo i contributi dei precedenti studiosi, si osserva come il modo di considerarli non sia cambiato, sostanzialmente, dagli anni '10 del '900 fino agli anni '70, e non solo, anche negli ultimi contributi monografici dedicati all'abbazia di Sant'Antimo, ossia il già citato "Nuove ricerche su Sant'Antimo" del 2008 e "Aula Egregia"<sup>9</sup> del 2009, la datazione riportata è sempre il IX secolo.

Chi scrive crede invece che si possa attribuire una datazione più bassa, intorno all'inizio dell'XI secolo, o comunque entro la prima metà del secolo, *in primis* perché, in epoca carolingia, la rappresentazione zoomorfa è estremamente rara, al contrario dell'intreccio geometrico. Ma il motivo principale per il quale si ritiene errata la datazione al IX secolo, è che non si conoscono tralci scolpiti abitati da animali prima del Mille, o meglio, come sostiene Fulvio Zuliani<sup>10</sup>, il tema iconografico del tralcio intrecciato da animali (*inhabited scroll*), ha origini sì nel mondo classico, ma durante l'alto medioevo viene in genere sostituito con astratti intrecci geometrici di nastri viminei, per poi riapparire nell'XI secolo, fino a diventare una delle formule più diffuse della scultura architettonica romanica, sia civile che religiosa. Secondo Zuliani il centro propulsore di questo gusto è Venezia e infatti gli esempi non mancano, come i frammenti ritrovati durante i restauri della basilica di San Marco e riutilizzati come materiali di recupero nella fabbrica contariniana (1063-1094), ma appartenenti a una fase anteriore a quella della seconda metà dell'XI secolo, ossia a quella orseoliana (991-1026), di cui un primo prestigioso riflesso sarebbe l'atrio di Pomposa (1026). Ma anche alcuni frammenti di tralci abitati scolpiti conservati al Museo Provinciale di Torcello, con i quali si possono fare interessanti confronti, soprattutto con i nn.

<sup>8</sup> F. MAZZANTI, *La scultura ornamentale romana dei bassi tempi*, "Archivio storico dell'arte", II (1896).

<sup>9</sup> *Aula egregia. L'abbazia di Sant'Antimo e la scultura del XII secolo nella Toscana meridionale*, a cura di W. Angelelli, F. Gandolfi, F. Pomarici, Napoli 2009.

Quest'ultimo è una monografia dedicata alla decorazione architettonica dell'abbazia di Sant'Antimo.

<sup>10</sup> F. ZULIANI, *Venezia e la cultura figurativa "romantica": i fregi con tralci intrecciati ad animali*, in *Per Maria Cionini Visani: scritti di amici*, Torino 1977, pp. 15-18.

d'invv. 1447 e 1451 (Fig. 7), i quali, datati al secolo XI, sono esemplificativi della cultura artistica veneziana descritta da Zuliani. Essi, proprio come gli stipiti di Sant'Antimo, non presentano un nastro bisolcato, inoltre in tutti il rilievo tende a essere appiattito.

Spostandoci da Venezia, ma rimanendo sempre nel contesto adriatico, si può citare un altro caso esemplificativo di diffusione del motivo del tralcio intrecciato da animali, ossia nelle Marche. Per quanto riguarda le testimonianze scultoree di età altomedievale (dall'VIII secolo fino agli inizi dell'XI) conservate all'interno degli attuali confini della regione, Fabio Betti<sup>11</sup> puntualizza che, mentre per l'età longobarda e soprattutto carolingia il repertorio è particolarmente ricco, il quadro sembra mutare durante il X secolo, forse per la grave crisi che la zona si è trovata ad affrontare, si pensi per esempio alle scorrerie degli Ungari e i saccheggi dei Saraceni (dalla fine del IX secolo), che rende plausibile l'ipotesi di una diminuzione delle committenze artistiche. Solo a partire dalla seconda metà del secolo la situazione sembra normalizzarsi, come testimoniano i restauri e le ricostruzioni di chiese, abbazie e monasteri, nonché la nascita *ex novo* di nuovi centri di spiritualità, come nel caso dell'abbazia di San Michele Arcangelo di Lamoli.

Un recente restauro ha ripristinato l'assetto medievale dell'edificio, che ha subito varie trasformazioni nel corso dei secoli, ed è proprio in tale occasione che sono venuti alla luce dei frammenti in stucco, tra i quali pilastrini, plutei, capitelli, e interessanti cornici decorate a rilievo con motivi geometrici, fitomorfi e animali fantastici di difficile identificazione. La scoperta degli stucchi è stata resa nota per la prima volta da Mario Salmi<sup>12</sup> nel 1952, il quale ipotizza che l'intero complesso scultoreo possa aver costituito un recinto presbiteriale unito a un'iconostasi o a un ciborio, a cui dovevano appartenere un capitello cubico, le cornici e i fusti delle semicolonne. Per quanto riguarda la



Fig. 7 Torcello, Museo Provinciale, n. d'inv. 1447 (sopra) e 1451(sotto)

loro datazione, l'autore sostiene che "alcuni pezzi di candido stucco costanti di racemi o di allungate palmette appartenenti a plutei ovvero tracce viminee, scanalature diritte o a spirale appartenenti a pilastrini uno dei quali da me ricomposto" e altri con "palmette e foglie trifide" o con "palmette alterne a grappoli", gli hanno fatto inizialmente ipotizzare una datazione alta, intorno al IX secolo. Ma poi subito si corregge e propone l'XI secolo, affermando che questa pratica decorativa, diffusa "in tempo preromanico si prolunghi nel periodo romanico".

Per Fabio Betti gli esempi di Lamoli possono essere confrontati con il materiale scultoreo, proveniente questa volta dalla città di Roma, e datato tra il X e l'XI secolo. Si tratta dell'architrave figurato da San Giorgio in Velabro, dei frammenti di cornice da San Giovanni a Porta Latina, della cornice del portale maggiore in Santa Maria in Cosmedin e dell'altare-reliquiario di Santa Maria del Priorato. Betti evidenzia come in questi esempi, pur nella continuità dei motivi ornamentali, si possa scorgere un netto scarto dalla produzione di epoca carolingia, dalla quale si

<sup>11</sup> F. BETTI, *L'alto medioevo: decorazione architettonica e suppellettile liturgica*, in *Scultura nelle Marche*, a cura di P. Zampetti, Firenze 1993, pp. pp. 83-95.

<sup>12</sup> M. SALMI, *Miscellanea preromanica*, in *Atti del I Congresso di studi longobardi*, Spoleto, 27-30 settembre 1952, pp. 473-482.

differenzia “per l’interpretazione plastica degli elementi decorativi, per il nitore delicato dell’intaglio ed il chiaroscuro assai sfumato caratterizzato da morbidi passaggi di luce”. Questi sono anche i caratteri stilistici che si riscontrano, anche se a un livello qualitativo non particolarmente alto, negli stipiti di Sant’Antimo. Il fatto che rispetto agli esempi citati dal Betti risultino di una qualità e di una raffinatezza più bassa si potrebbe spiegare col fatto che siano stati realizzati in una fase ancora sperimentale dell’elaborazione, in Toscana, dell’*inhabited scroll*, o da un lapicida ancora poco esperto, infatti non si può non notare una certa irregolarità nell’esecuzione dei girali e delle figure degli uccelli poco dettagliate, anche se questo potrebbe essere dovuto o a un certo stato di degrado della pietra o al fatto che sia mancata un’operazione di rifinitura dei dettagli.

Sia per ragioni stilistiche ma soprattutto iconografiche, la datazione all’VIII-IX secolo degli stipiti di Sant’Antimo, alla luce dei nuovi confronti con gli esempi di Torcello e Venezia, non è più accettabile, in quanto i fregi abitati fanno la loro comparsa solo intorno all’anno Mille e non in epoca carolingia, un’era caratterizzata dall’abbandono, soprattutto in scultura, della raffigurazione zoomorfa, e dominata da motivi decorativi geometrici. Quello che è risulta ormai assodato è che il procedimento portato avanti da studiosi come Fatucchi e la Raspi Serra, ossia quello di “sezionare a tavolino” ogni particolare scultoreo, a volte senza prendere in considerazione il contesto storico-artistico e architettonico, e quasi sempre senza svolgere rilievi archeologici sul pezzo, come nel caso di Sant’Antimo, non può risolvere la problematica questione della datazione della scultura altomedievale. Inoltre quello che questi studiosi, come altri, sembrano aver dimenticato durante l’analisi degli elementi scultorei dell’abbazia, è il fatto che, alcuni motivi considerati come esemplificativi dello stile di VIII-IX secolo, possono ritornare anche nei secoli successivi, sottoforma di un *revival* di gusto.

La nuova datazione proposta per gli stipiti si connette ad un altro aspetto estremamente problematico dell’abbazia di Sant’Antimo, ovvero la cronologia della cosiddetta “cripta carolingia” (Fig. 8). Dalla porta decorata con gli stipiti appena descritti si accede infatti ai resti della chiesa primitiva, ossia un edificio ad aula rettangolare di circa 10,10x5,30 m, conclusa con un’abside semicircolare, oggi adibita a sacrestia della grande chiesa romanica, al di sotto della quale si estende un piccolo ambiente seminterrato quasi a pianta quadrata (5,19x5,35 m circa) con due absidi semicircolari contrapposte e un impianto a oratorio, divisa, mediante quattro colonne di marmo, in tre navatelle, e coperta da volte a crociera prive di sottarchi. La cripta, lungo tre dei quattro lati, presenta un aspetto unitario e durante l’ultimo restauro (risalente a una quindicina d’anni fa) è stato deciso di lasciare i muri a vista, nonostante i giunti siano stati pesantemente stuccati. Il paramento murario è formato da filari orizzontali anche se si nota una certa irregolarità negli allineamenti delle grandi bozze squadrate non spianate, mentre il quarto lato, quello nord, insieme alla copertura, è stato completamente intonacato e pertanto la tessitura muraria non è studiabile.

La datazione della cripta è a sua volta collegata al problema delle origini dell’abbazia, ma occuparsi della sua storia non è cosa semplice in quanto essa è in parte caduta nell’oblio, a causa della dispersione della maggior parte dei documenti, e in parte è stata avvolta e distorta nella leggenda. L’appellativo “carolingia” deriva sia dalla leggenda secondo la quale l’abbazia sarebbe stata fondata da Carlo Magno durante il viaggio di ritorno da Roma avvenuto nel 781, sia dal fatto che alcuni studiosi l’abbiano datata all’VIII secolo trovando giustificazioni architettoniche ormai ritenute errate. Fortunatamente alcuni documenti si sono conservati, tra i quali si ricordano: il diploma imperiale di Ludovico il Pio datato 20 settembre 813, e quello di Berengario II e suo figlio Adalberto del 951 o 952<sup>13</sup>, con il quale

<sup>13</sup> La pergamena purtroppo presenta alcune lacune causate dai tagli che impediscono anche la lettura della data. Essa è però stata desunta dal professor

Dümmler, il quale, vedendovi indicato come Arcicancelliere il vescovo di Asti, Burdingo, sostiene che il diploma sia del 951 o 952, anni durante i quali il



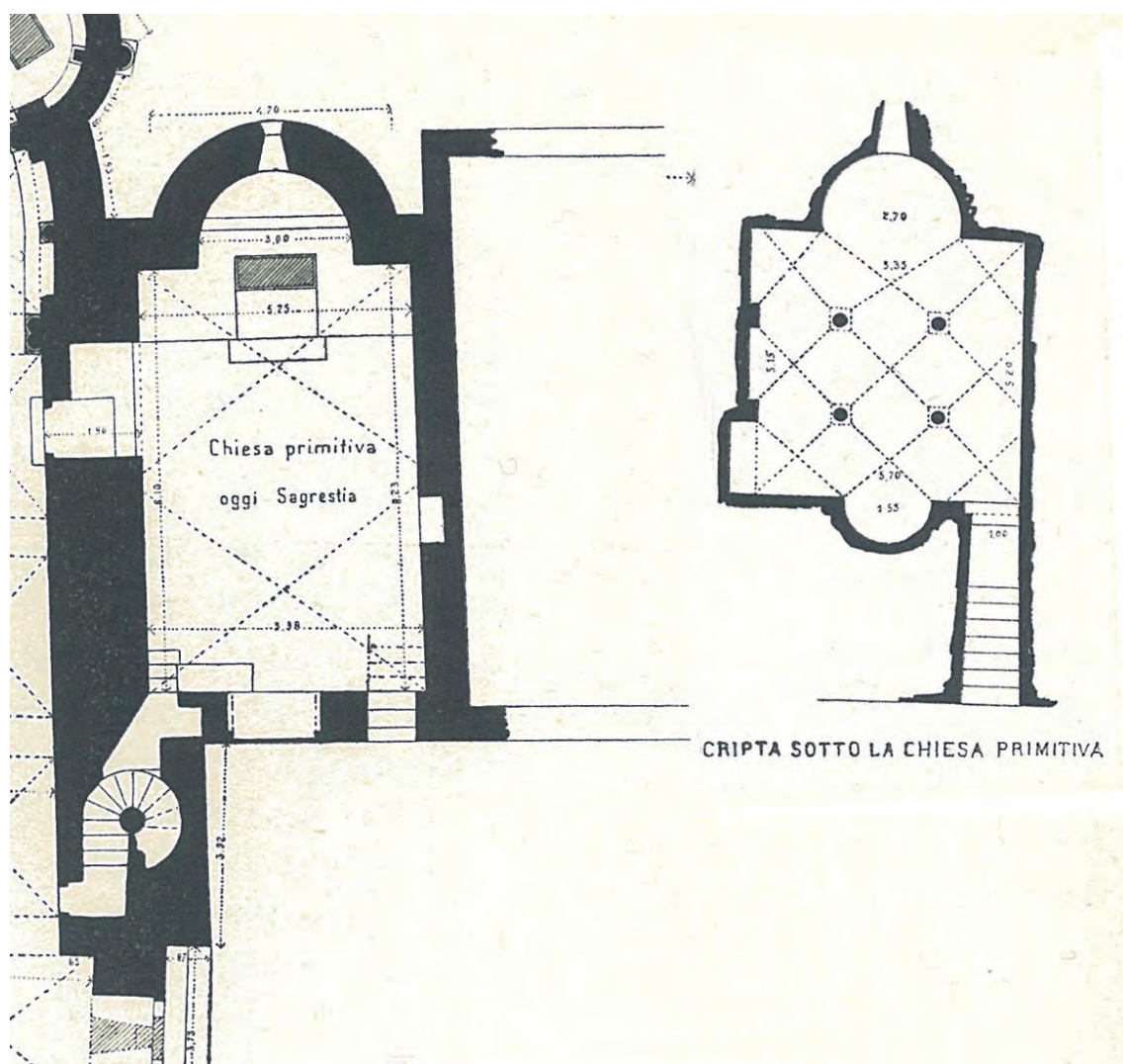


Fig. 8 Pianta della chiesa primitiva e della sottostante “cripta carolingia”,  
da A. Canestrelli, *L'Abbazia di Sant'Antimo*, in “Siena monumentale” (Siena, Lazzari, 1910-1911)

si confermano al monastero di Sant'Antimo i possedimenti, le immunità e soprattutto il diritto di libera elezione degli abati, e nel quale sono indicati come primi edificatori del monastero gli abati Tao e Tanimondo. Conservati entrambi nell'Archivio di Stato di Siena, sono stati trascritti da Antonio Canestrelli, il quale però, riportando anche il perduto privilegio di Enrico III del 1051, in cui l'abate Tao compare anche tra i costruttori del “*monasterium [...] Sancti Thome Apostoli, [...] in finibus Pistoriensibus*”, identificato con il monastero di San Tommaso a est di Pistoia,

esistente già nel 740, ha fatto supporre che l'abbazia antimiana potesse essere costruita entro la metà dell'VIII secolo, dunque in piena età longobarda e non carolingia.

Purtroppo su questo aspetto non sono stati ancora fatti ulteriori accertamenti, per questo motivo la maggior parte degli studiosi, compresa chi scrive, è ormai concorde a collocare l'origine di Sant'Antimo tra la fine dell'VIII e l'inizio del IX secolo, basandosi proprio su questi due documenti rimasti. Ma questo non mi ha portato a vedere nella

vescovo conserva, anche sotto Berengario, l'ufficio di Arcicancelliere che ha ottenuto già con l'imperatore

Lotario.

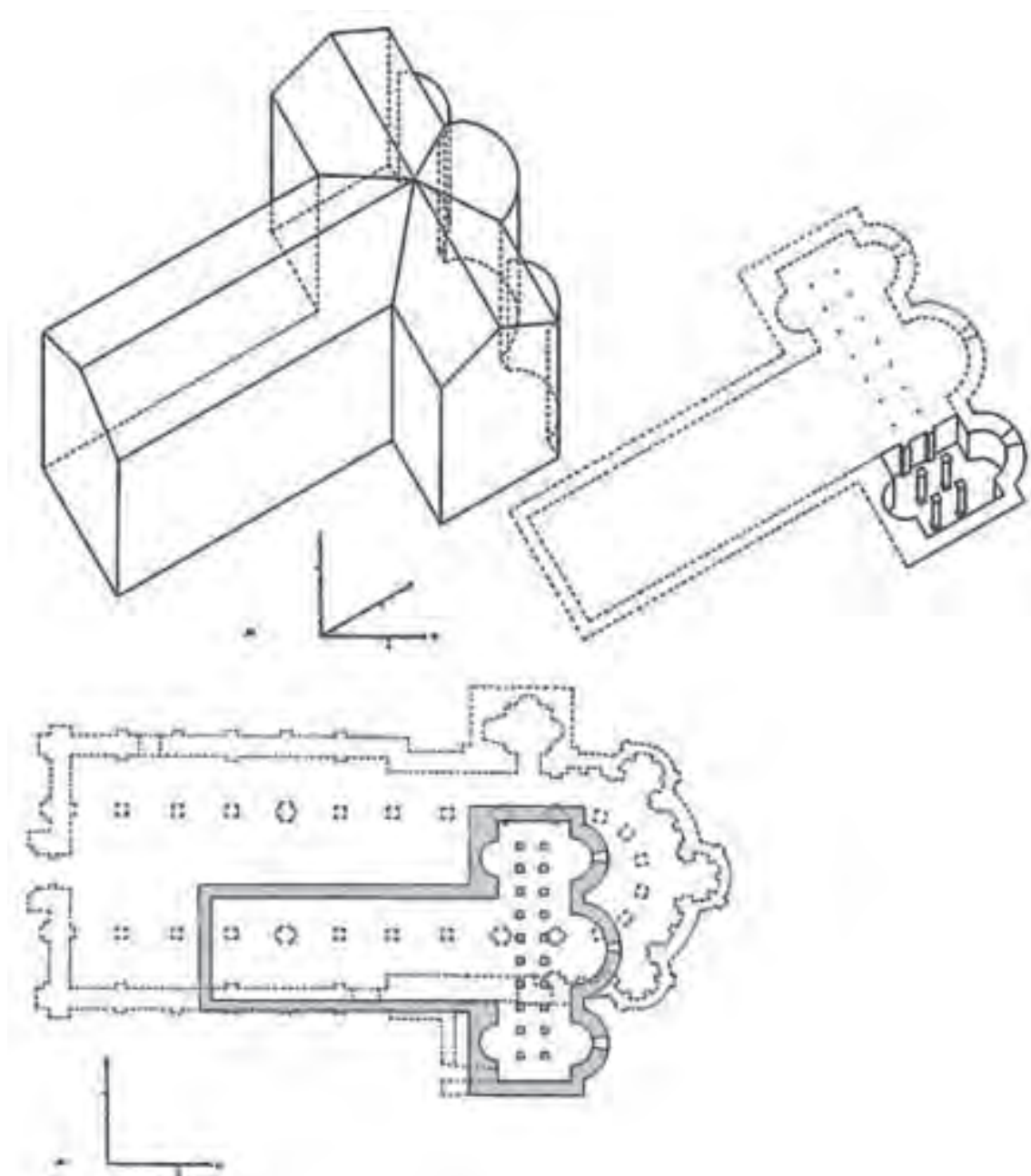


Fig. 9 La ricostruzione ipotetica, proposta da Almuth Klein, dell'abbazia di Sant'Antimo nell'XI secolo

chiesa primitiva, e nella sottostante cripta, i resti dell'antica fondazione monastica, come invece hanno sostenuto Antonio Canestrelli, Camille Enlart, Mario Salmi e Pietro Toesca<sup>14</sup>, i primi autori che si sono occupati dell'abbazia. I successivi autori sono

giunti addirittura a "sezionare" la cripta in più parti, alle quali dare datazioni diverse, complicando ulteriormente la questione, si pensi per esempio a Mariaclotilde Magni<sup>15</sup> che attribuisce i muri perimetrali all'VIII secolo e l'attuale copertura all'anno Mille, o a

<sup>14</sup> A. CANESTRELLI, *L'abbazia di Sant'Antimo: monografia storico-artistica con documenti e illustrazioni*, "Siena Monumentale", V (1912); C. ENLART, *L'église abbatiale de Sant'Antimo en Toscane*, "Revue de l'Art Chrétien", LVI (1913), pp. 1-14, C. ENLART, *L'architettura cluniese alla badia di Sant'Antimo*, in *L'Italia e l'arte straniera*, Atti del Congresso Internazionale di Storia dell'Ar-

te, Roma 1922, pp. 117-122; M. SALMI, *Scultura romana in Toscana*, Firenze 1928; P. TOESCA, *Il medioevo*, Torino 1927.

<sup>15</sup> M. MAGNI, *Cryptes du haut moyen âge en Italie. Problèmes de typologie du IXe jusqu'au début du XIe siècle*, "Cahiers archéologiques", 28, (1979), pp. 41-86.

Fabio Gabbrielli<sup>16</sup> che la considera costruita in due se non tre fasi differenti.

Chi scrive ritiene invece che la cripta della chiesa primitiva di Sant'Antimo sia stata edificata tra la fine del X e gli inizi dell'XI secolo, con una maggiore propensione per il secondo termine, e che gli stipiti possano far parte di questa prima edificazione. Le motivazioni che mi hanno condotto a ipotizzare questa datazione sono diverse, *in primis* perché si tratta di una cripta *ad oratorium* (o "a sala"), una tipologia architettonica che compare a cavallo tra questi due secoli e, in generale, non prima dell'età ottoniana, e che rende già impropria la denominazione "carolingia" affibbiatale dalla tradizione. I primi esempi che appartengono a questo genere sono detti *Ziborium-Krypta* e presentano uno schema relativamente semplice: una struttura a pianta quadrata voltata a crociera, dotata generalmente di quattro colonne, che ricalca il quadrato del coro soprastante. La cripta, grazie a questa trasformazione, diventa in sostanza una replica, in asse verticale, della soprastante area presbiteriale.

Considerando la cripta di Sant'Antimo come un ambiente finito come oggi lo si può vedere, è possibile confrontarla con tre tra i più antichi esempi umbri di cripta a sala, generalmente attribuite dall'VIII al X secolo e solo recentemente assegnate da Maria Teresa Gigliozzi<sup>17</sup> agli anni intorno al Mille, ossia San Crispolto a Bettona (1018), San Benedetto a Subasio (1041) e San Silvestro a Collepio (1086), in quanto essi presentano, proprio come quella di Sant'Antimo, un carattere molto sperimentale, evidente sia nella copertura priva di archi di rinforzo, caratteristica tipica degli esempi più precoci di cripte a sala, sia nella muratura irregolare.

Ma si può ritenere plausibile anche l'ipotesi formulata nel 2009 da Almuth Klein<sup>18</sup>, autore dell'ultimo contributo dedicato all'annosa questione della datazione della

cripta di Sant'Antimo, il quale ha proposto una ricostruzione dell'abbazia nell'XI secolo con una pianta a T e una cripta estesa sotto il transetto (Fig. 9), considerando il lato nord della cripta come muro di tamponamento, che ha chiuso un ambiente più esteso, al momento della costruzione della grande abbazia romanica nel XII secolo. Purtroppo sia il lato nord che la copertura della cripta di Sant'Antimo sono stati pesantemente coperti da uno strato di intonaco che rende impossibile la lettura della tessitura muraria, e l'unico dato relativo al muro settentrionale prima di essere nascosto si basa su un labile ricordo di Fabio Gabbrielli, il quale sostiene di aver visto delle fotografie anteriori ai lavori che mostravano il lato in questione costituito, a differenza degli altri il cui paramento murario è formato da filari orizzontali di grandi bozze squadrate non spianate, da una muratura a pietrame grezzo.

Anche se Klein confronta la propria ipotesi di ricostruzione della cripta di Sant'Antimo con le cripte dell'abbazia di Farneta e del monastero di San Salvatore al Monte Amiata, è preferibile non prendere in considerazione quest'ultima in quanto la sua datazione risulta ancora molto problematica, essendo per lo più datata *ante* 1036 (Klein) ma da altri considerata una ricostruzione del XII secolo (Vergnolle). È invece possibile evidenziare un legame tra la cripta dell'abbazia di Farneta, quella della Chiesa dei Santi Pietro e Paolo a Panicale (entrambe degli inizi dell'XI secolo, Figg. 10-11) e la cripta della chiesa primitiva di Sant'Antimo. Tutte e tre le strutture presentano caratteri tipicamente preromanici come le volte a crociera prive di sottarchi, il rozzo paramento murario e un certo slancio verticale, ancora lontano dalla spazialità romanica ampia e ariosa. Inoltre la presenza di due absidi opposte a Sant'Antimo è un altro punto che la collega a questi due esempi e

<sup>16</sup> A. FATUCCHI, *Le preesistenze dell'attuale abbazia romanica di Sant'Antimo*, "Atti e memorie dell'Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze", 1989, pp. 357-378

<sup>17</sup> M.T. GIGLIOZZI, *Architettura romanica in Umbria. Edifici di culto tra la fine del X e gli inizi del XIII secolo*,

Roma 2000.

<sup>18</sup> A. KLEIN, *Überlegungen zur so genannten "karolingischen Krypta" von Sant' Antimo: eine Rekonstruktion*, "Kunstgeschichte", 7 (2009).



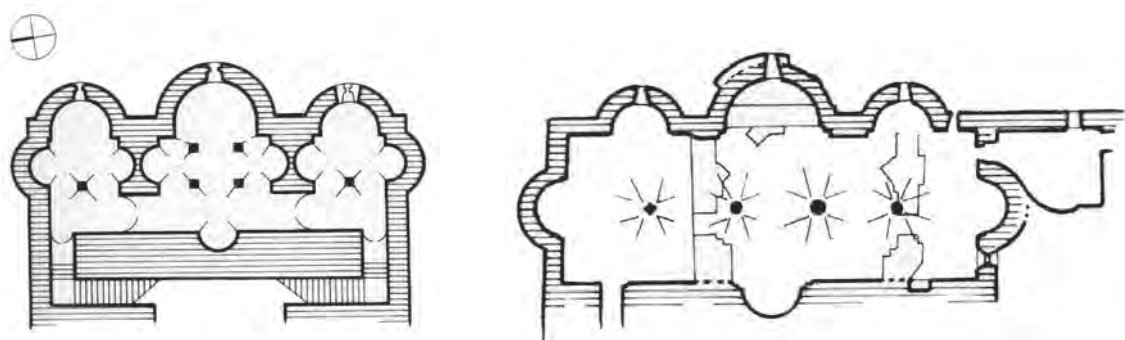


Fig. 10 Abbazia di Santa Maria Assunta, Farneta. Pianta della cripta (a sinistra)

Fig. 11 Chiesa dei Santi Pietro e Paolo a San Paolo, frazione del comune di Panicale. Pianta della cripta (a destra)

che mi fa proporre l'inizio dell'XI secolo per la realizzazione della cripta.

Credo che la cripta di Sant'Antimo si possa collocare all'inizio del percorso evolutivo della cripta a sala, in quanto testimonianza di una fase ancora molto sperimentale, che si nota soprattutto nell'incertezza della copertura della cripta, ancora priva di sottarchi, caratteristica tipica dei casi più antichi. La loro assenza ha invece indotto i primi studiosi che si sono occupati del problema della sua definizione cronologica, a posticipare la datazione al periodo carolingio, a conferma della leggendaria fondazione a opera di Carlo Magno. Occuparsi della datazione della cripta vuol dire fare i conti con questo *topos* storiografico, tipico della storiografia locale italiana, che oltre a coinvolgere diversi monumenti, rischiando così di nascondere la grande ricchezza di forme che caratterizza le cripte del periodo proto-romanico, ha coinvolto anche l'ambito della scultura, essendo numerosi i pezzi scultorei ai quali è stata data una datazione troppo alta, tra l'VIII e il IX secolo, inserendoli così nel *corpus* della scultura altomedievale, anziché in quello della scultura preromanica se non, addirittura, romanica, proprio come è accaduto per alcuni elementi scultorei conservati nella grande abbazia romanica di Sant'Antimo.

Per quanto riguarda la possibilità che a Sant'Antimo sia esistita una cripta estesa sotto il transetto non si hanno prove concrete (per averle si dovrebbero compiere degli scavi ma questi comprometterebbero la struttura del deambulatorio dell'abbazia romanica, ma almeno si dovrebbe eliminare lo spesso

strato di intonaco che copre la parete nord e il sistema di copertura), ma solo dei punti di riflessione che potrebbero supportare tale tesi, prima fra tutte il legame con questi due esempi appena citati, entrambi dell'inizio dell'XI secolo, anche se si tratta, per la precisione, di "cripte a galleria" e non a "a transetto". La prima è una tipologia caratterizzata da una galleria coperta a botte su cui si aprono tre piccoli ambienti, a partitura triloba, con volta a crociera che, nel vano centrale, ricade su quattro colonne, mentre in quelle laterali può essere priva di sostegni o poggiarsi su una sola colonna. La seconda nasce quando, all'impianto rettangolare absidato, vengono aggiunte altre campate disposte lateralmente, mantenendo la stessa quota pavimentale, così da ottenere una sorta di transetto sporgente.

Però ci sono degli elementi che potrebbero far propendere per questa tesi, come per esempio l'irregolarità della parete nord della cripta che, osservando la pianta sembra essere il risultato di un tamponamento di un ambiente più esteso, inoltre a favore di questa ipotesi c'è la già citata testimonianza di Gabbrielli. Naturalmente non si può basare un'ipotesi su un labile ricordo, ma la differenza di trattamento riservatole dai restauratori, infatti il lato nord è l'unico insieme alle volte a essere stato interamente intonacato, può far sollevare molti dubbi sulla vera estensione dell'ambiente.

Già Gabbrielli giunge a ipotizzare che la chiesa primitiva, con la sottostante cripta, potrebbero costituire le parti superstiti di un edificio più imponente, precisamente il braccio destro del transetto caratterizzato dalla

presenza di absidi contrapposte e inserito in una planimetria più articolata di quella di una semplice chiesa biabsidata. Egli comprende quindi che la parete nord della cripta potrebbe essere un tamponamento eseguito durante la costruzione dell'attuale abbazia romanica. Guido Tigler<sup>19</sup> invece considera la chiesa primitiva e il sottostante ambiente come nucleo centrale di un edificio dell'XI secolo, questo perché erroneamente considera sia la parete nord che quella sud della cripta come tamponamenti, ma la seconda è addossata alla sala capitolare, edificio la cui collocazione cronologica è ancora estremamente complicata essendo stato variamente datato tra la fine del X e il XII secolo.

Mentre le loro sono rimaste solo delle ipotesi, Klein è l'unico ad aver proposto una vera e propria ricostruzione, anche se solo immaginaria, dell'abbazia di Sant'Antimo tra X e XI secolo caratterizzata da una pianta a forma di T, che in Toscana è effettivamen-

te molto diffusa, perciò plausibile. Inoltre è difficile immaginare che durante l'età ottoniana, un periodo assai fiorente per l'abbazia visto il sostegno, anche economico, della nuova dinastia imperiale (dal diploma di Enrico III trascritto dal Canestrelli si evince infatti che essa è stata beneficiata da tutti e tre gli Ottoni), nonché i rapporti d'amicizia che gli abati di Sant'Antimo hanno intrattenuto con l'abbazia di Reichenau, la chiesa primitiva di Sant'Antimo, così come oggi la si può osservare, sia stata all'epoca di quelle dimensioni, quasi più un oratorio che una chiesa. Probabilmente doveva trattarsi di un edificio più imponente, con pianta a T e cripta estesa sotto al transetto, e in grado di competere con un altro grande e potente monastero della zona, ossia San Salvatore al Monte Amiata. Questo, nonostante la problematica datazione della cripta, ha infatti origine antiche, essendo stato fondato poco prima del 762.



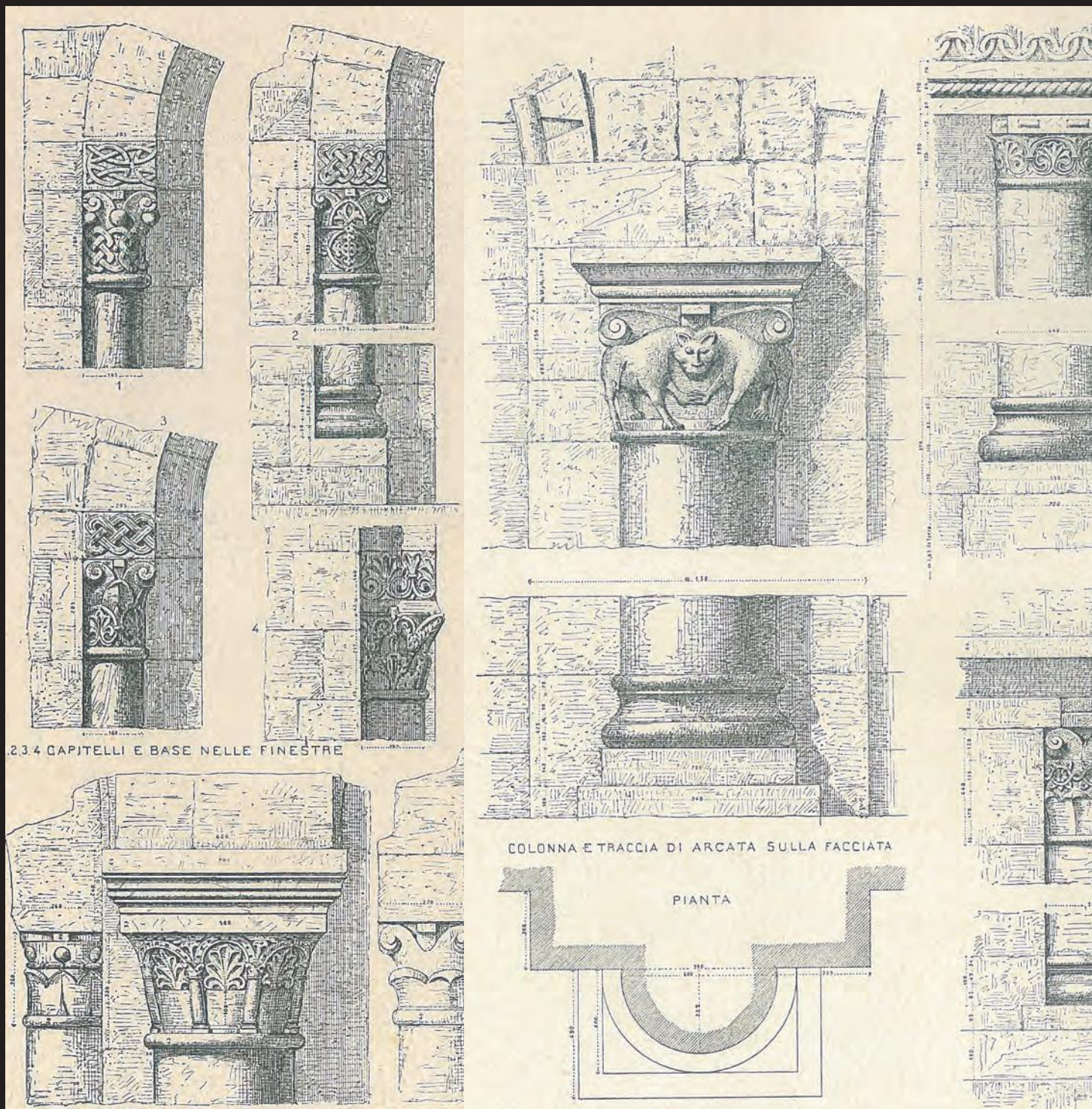
(Esterno) Leone già esistente a fianco della Porta laterale Sud

da A. Canestrelli, *L'Abbazia di Sant'Antimo*, in "Siena monumentale"  
(Siena, Lazzeri, 1910-1911)

<sup>19</sup> G. TIGLER, *Toscana romanica*, Milano 2006.

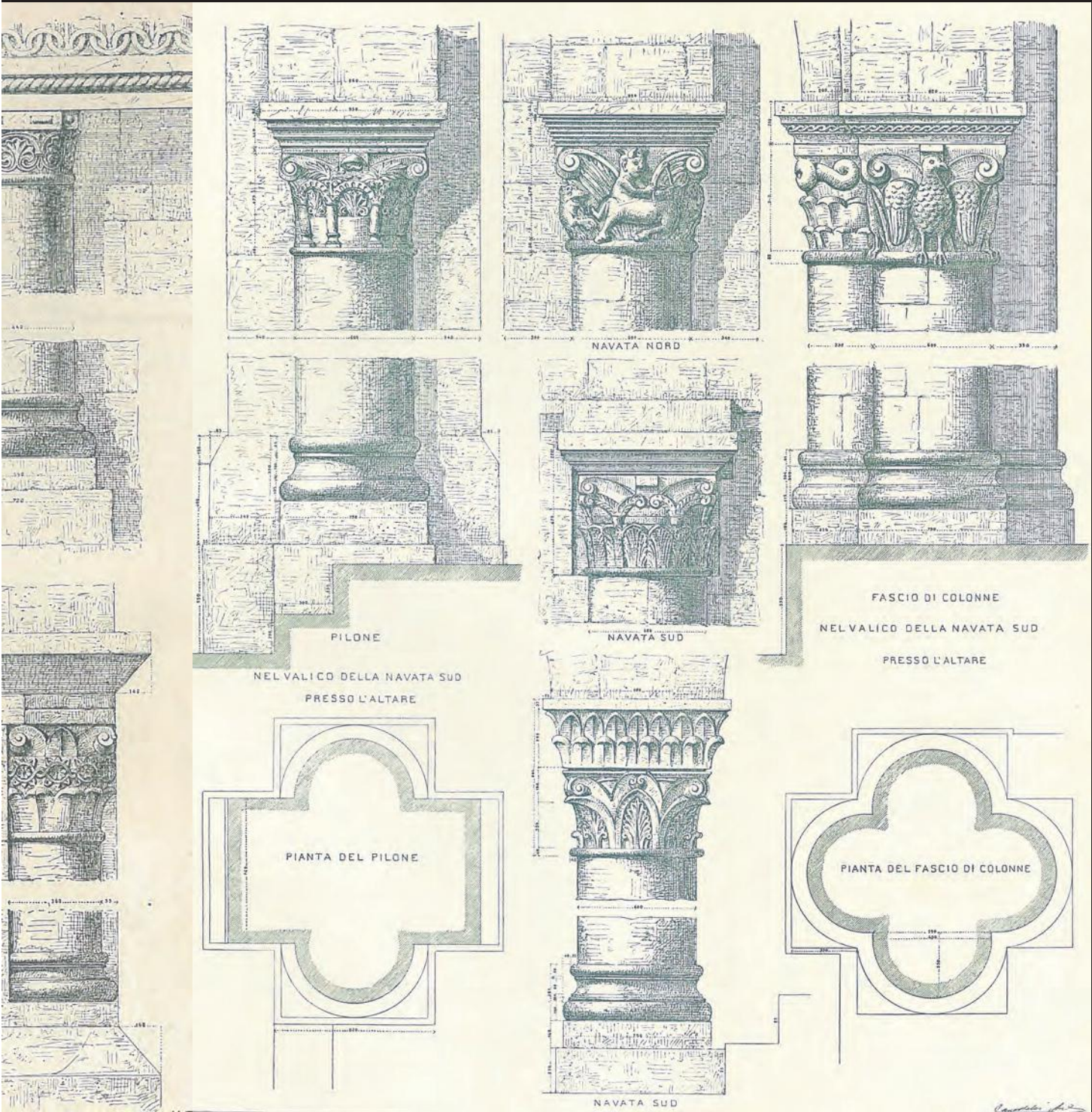


Rilievi di dettagli architettonici e di apparati decorativi tratti da A. Canestrelli, *L*





lli, *L'Abbazia di Sant'Antimo*, in "Siena monumentale" (Siena, Lazzeri, 1910-1911)





*Quando Antonio Canestrelli nel 1910 scriveva il suo saggio su S. Antimo per la bella rivista "Siena Monumentale" il mistico silenzio della Val di Starcia, già caro agli Etruschi, veniva rotto solo dai rintocchi delle campane che richiamavano i pochi coloni alle funzioni religiose. In seguito, dopo anni di abbandono, l'antica abbazia benedettina è tornata alla vita grazie ad una comunità di monaci premonstratensi ed è divenuta un polo di attrazione turistica, che accoglie, in estate, un fiume di visitatori e dove si mettono in scena prestigiosi concerti, quando la chiassosa confusione di imperdibili eventi mondani tenta di turbare il raccoglimento del claustrum*

*Per molto tempo, tuttavia, all'interesse dei turisti non si è abbinato quello degli studiosi: così la vicenda storico artistica dell'Abbazia di S. Antimo è rimasta sospesa tra osservazioni superficiali e riferimenti leggendari troppo acriticamente dati per buoni; solo da pochi anni autorevoli studiosi ne hanno rimesso in discussione la vicenda edilizia, riconsiderato gli stati di avanzamento del cantiere, rivisitato le fonti documentali proponendo nomi nuovi, anche importanti, per l'esecuzione scultorea degli apparati decorativi. Un convegno organizzato a Montalcino nel 2006 e sostenuto dall'entusiasmo di Fabio De Vecchi, allora Pres. degli Amici di S. Antimo; alcuni saggi, quindi, apparsi in apprezzate pubblicazioni hanno riaperto l'interesse degli studiosi e, recuperando significativamente le vecchie ma non obsolete annotazioni del Canestrelli, hanno contribuito a disegnare un quadro critico aggiornato e ricco di stimolanti suggerimenti, sebbene un po' caotico e frammentato. Per questo motivo "Accademia dei Rozzi" pubblica con soddisfazione il saggio di Roberta Musano, proficua sintesi della tesi specialistica sviluppata dall'Autrice, avendolo ritenuto capace di evolvere lo stato delle conoscenze sull'antica Abbazia in una dimensione più ordinata ed organica, certamente di più facile approccio anche da parte di chi non è addetto ai lavori.*

**Giornata di Studio**  
sulla  
**STORIA ARCHITETTONICA E ARTISTICA**  
di  
**SANT'ANTIMO**

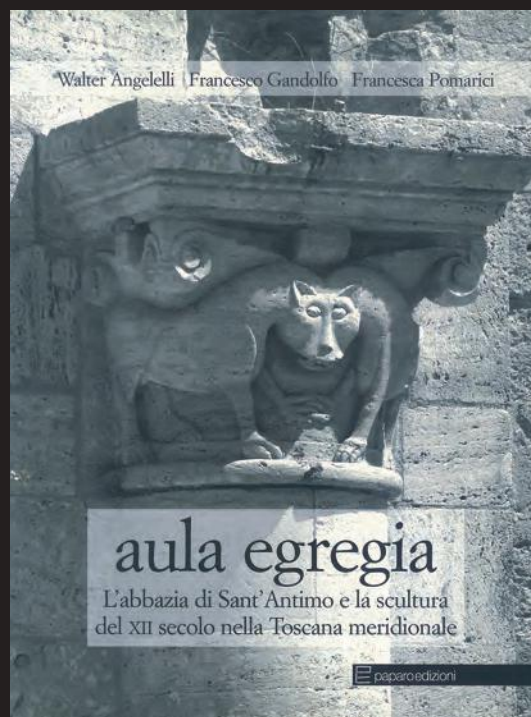
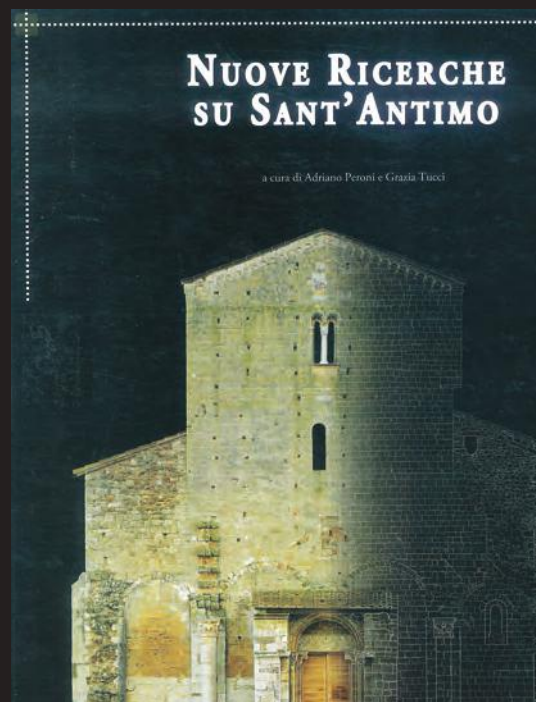
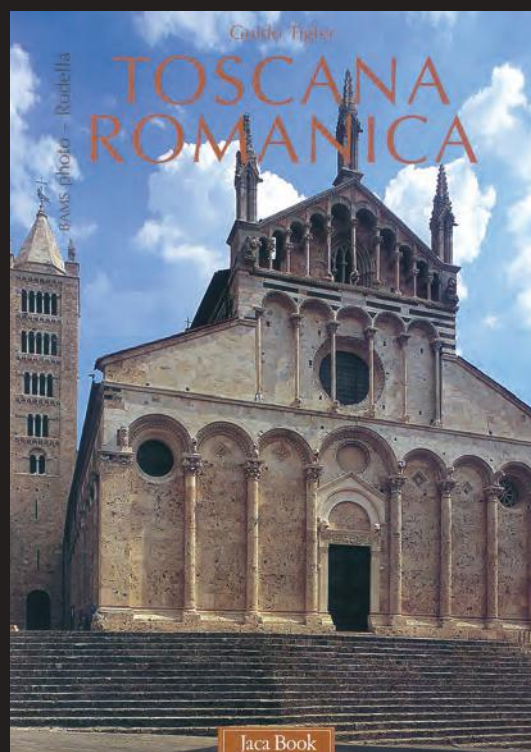


**Sabato 2 dicembre 2006**

*Teatro degli Astrusi*  
*Montalcino*

promosso dalle  
**UNIVERSITÀ DI ROMA "TOR VERGATA"**  
dipartimento di Beni Culturali Musica e Spettacolo  
e  
**UNIVERSITÀ DELLA TUSCIA**  
dipartimento di studi per la conoscenza e la valorizzazione  
dei Beni storici e artistici

con il patrocinio della  
**ASSOCIAZIONE "AMICI DI SANT'ANTIMO"**

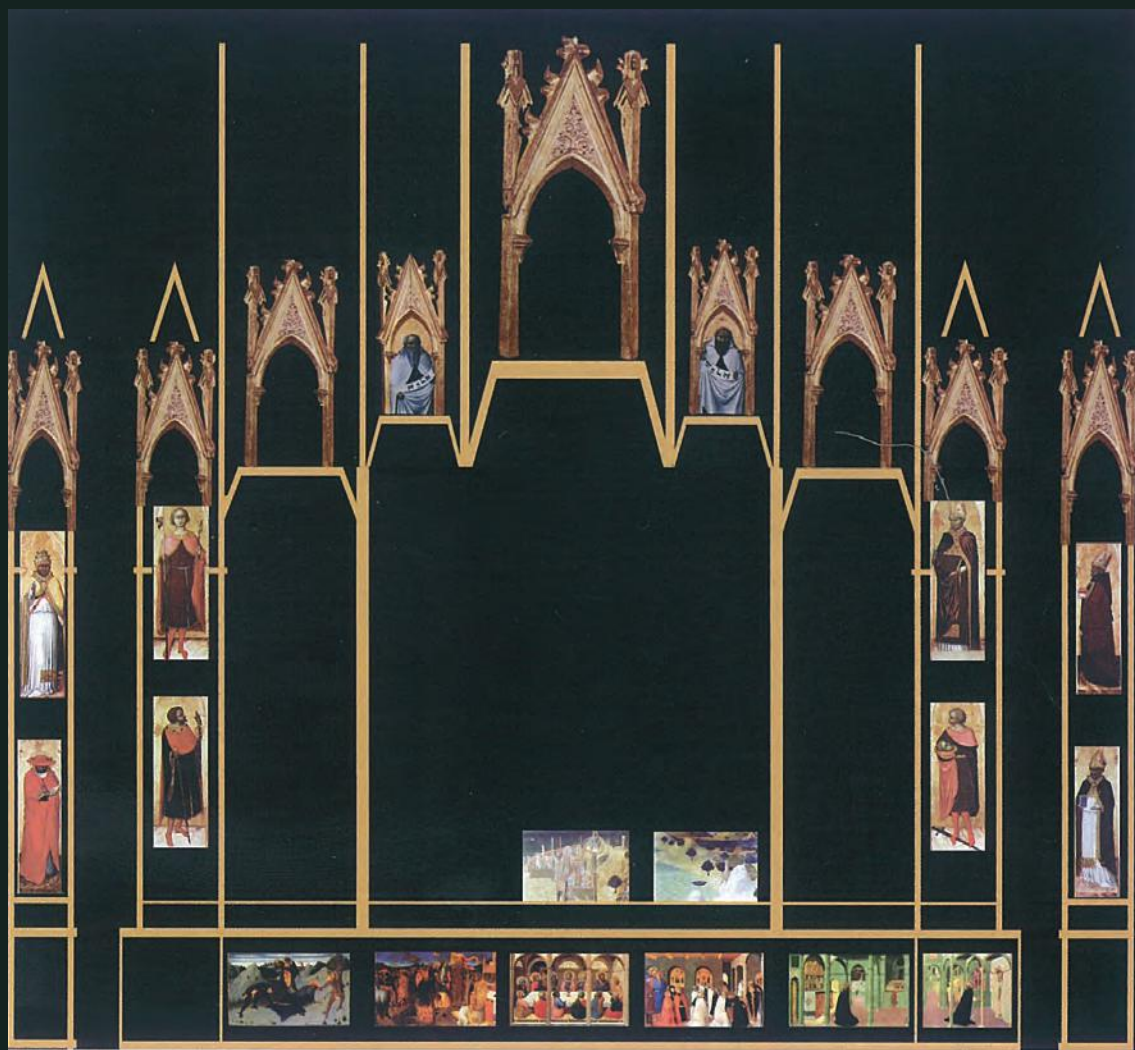


Frontespizi dei voll. con i principali studi su S. Antimo



# LA PITTURA DEL PAESAGGIO NELLA ANTICA ARTE SENESE

*Una nota di Roberto Barzanti e recenti studi relativi  
alla “Battaglia della Chiana” affrescata da Lippo di Vanni  
nella Sala del Mappamondo riaccendono l'attenzione sul contributo offerto  
dai pittori senesi del XIV secolo all'evoluzione della rappresentazione  
del paesaggio nella Storia dell'Arte italiana.*



La fig. - ripresa dal Catalogo della mostra “Le arti a Siena nel primo Rinascimento” (Motta, Milano, 2010)- illustra lo straordinario risultato della ricerca condotta da Macbteit Israël per ricomporre il trittico dell'Arte della Lana, commissionato al Sassetta nel 1423 e oggi disperso, come tanti altri dipinti della Scuola Senese, in musei e collezioni di diversi paesi. La laboriosa ricerca della studiosa ha permesso di riassemblare i frammenti che è stato possibile rintracciare e riferire al capolavoro sassettiano. Purtroppo ancora non sappiamo che fine abbiano fatto quasi tutte le predelle e gli scomparti centrali dell'opera ad eccezione dei due “paesaggini” oggi conservati nella Pinacoteca di Siena: due vedute di volta in volta ascritte ad altri primari maestri senesi – come ricorda Barzanti nel saggio qui introdotto -, che la Israël dimostra invece essere opera del pittore nato a Cortona, risolvendo così una questione tanto annosa, quanto ingiustificata.

In margine all'importante attribuzione non è infondato chiedersi per quale motivo proprio questi due soggetti fossero rimasti a Siena, evidentemente meno apprezzati dei frammenti andati invece venduti, e per quale motivo l'autore sia rimasto così a lungo nella nebbia dell'incertezza. Una risposta plausibile sta nel constatare che la raffigurazione del paesaggio, almeno fino a pochi anni fa, era considerata una “pittura inferiore” – lo ricorda più avanti Margherita Anselmi Zondadari – con l'ovvia conseguenza di demotivare le ricerche degli studiosi e di indirizzare le scelte dei possibili acquirenti verso altri soggetti. È vero che da alcuni anni assistiamo ad una più che legittima e opportuna rivalutazione della vedutistica, sia pittorica, sia grafica, ma certe riserve non sembrano del tutto superate ed è forte l'auspicio che i citati saggi di Barzanti e Anselmi Zondadari possano contribuire al consolidamento dell'interesse per questa disciplina che assegna alla pittura senese un non banale, significativo ruolo di primogenitura e di impulso nella Storia dell'Arte italiana.

# RIPENSANDO ALLA MOSTRA: *LE ARTI A SIENA NEL PRIMO RINASCIMENTO. DA JACOPO DELLA QUERCIA A DONATELLO*

di ROBERTO BARZANTI

Una mostra ricca all'inverosimile di opere provenienti da mezzo mondo, come questa dedicata a "Le arti a Siena nel primo Rinascimento. Da Jacopo della Quercia a Donatello", si presta ad esser visitata per parti, e anzi lo esige, almeno dai senesi, che non devono sobbarcarsi alcun faticoso viaggio per accedere al meraviglioso labirinto. Ognuna delle otto sezioni nelle quali si articola l'abbagliante itinerario gode di una sua autonomia. Talvolta perfino un singolo polittico, ricomposto al limite del possibile, merita un lento esame, in grado di cogliere assonanze e sfumature, accordi e relazioni prima d'ora solo immaginabili a distanza.

Interrogativi fino a ieri aperti hanno trovato soluzione. Un intenso lavoro filologico e un discreto numero di restauri hanno dato sostanza ad un avvenimento destinato a segnare una data memorabile per la conoscenza delle arti nella prima metà del Quattrocento. Tra le novità da rimarcare eccone una sulla quale mette conto soffermarsi. Hanno, finalmente, trovato la loro giusta collocazione i due piccoli paesaggi (nn. 70 e 71 della Pinacoteca), che sono stati via via attribuiti a Pietro Lorenzetti, al fratello Ambrogio, a Giovanni di Paolo, a Stefano di Giovanni detto il Sassetta.

A conclusione d'un traffico "puzzle" di arduo compimento, Machtelt Israëls, in un documentatissimo saggio in catalogo, dimostra che il "Paesaggio con città" e il "Paesaggio con castello in riva a un lago" – più semplicemente: "Città" e "Castello" – sono due frammenti ricavati dalla parte centrale del magnifico trittico dell'Arte della Lana commissionato al Sassetta per celebrare in grande stile la festività del Corpus Domini. La maestosa pala era custodita in una cap-

pella a fianco della chiesa di San Pellegrino (ora distrutta: sorgeva dove oggi s'apre piazza Indipendenza). A seguito della soppressione delle Arti del 1777, il capolavoro, databile 1423-24 e considerato il punto d'avvio del Rinascimento pittorico in versione senese, fu smembrato e irrimediabilmente disperso. L'abate Giuseppe Ciaccheri riuscì ad acquisirne dodici storie che costituiscono il nucleo di quanto ne sopravvive in Pinacoteca, ma si fece sfuggire lo scomparto centrale, che aveva a tema il "Trionfo dell'Eucarestia". Non si sa che fine abbia fatto. Storie della predella sono state richiamate in patria da Melbourne, Durham, Budapest, dalla Città del Vaticano. Insieme ad esse i due vaganti paesaggi (entrambi di cm. 23 X 33,5 circa) sono ora visibili dove erano all'origine, cioè in basso a destra, ai piedi del grande Ostensorio che trionfava al centro. A leggere le dotte pagine di Israëls, lo studioso più autorevole del Sassetta, c'è da chiedersi perché solo ora sia stato risolto il rebus. Già l'abate Giovan Girolamo Carli aveva descritto – nel 1768 – il complicato polittico e non aveva mancato di notare che "sotto sono due castelli con fabbriche, e fortificazioni gotiche con molte belle Torri, due Cupole" eccetera. Adolfo Venturi fin dal 1911 e di recente con insistenza Federico Zeri si erano pronunciati per l'attribuzione al Sassetta e per considerarli elementi della Pala dell'Arte della Lana. Nessuno, però, se l'era sentita di smentire radicalmente il catalogo ufficiale e l'ultima didascalia apposta rinviava ad un non meglio identificato "pittore senese dei primi del Quattrocento". Ora la giusta prudenza può cedere alla quasi-cerchezza. L'indagine sul retro, sul legno e sui fori provocati dai chiodi, nonché





Stefano di Giovanni detto "il Sassetta", "Paesaggio con città" e "Paesaggio con castello in riva a un lago", Siena, Pinacoteca Naz.le, n. i 70, 71)

sull'impronta lasciata dalla traversa, cancella gli ultimi tentennamenti.

Riguardando i paesaggi nel loro contesto, vengono in mente tante notazioni. Enzo Carli proponeva di assegnarli a Ambrogio Lorenzetti e li datava attorno al 1337-40: si doveva escludere che fossero frammenti ritagliati da una composizione di maggiori dimensioni. Chissà, avevano forse adornato, pensava, qualche lussuoso mobile. E quanto alla "Città" faceva il nome di Talamone, mentre il "Castello" avrebbe potuto, a suo parere, "riprodurre qualche presidio senese verso il lago di Chiusi o il Trasimeno". L'insieme appariva una "sintesi squisitamente irrealistica", "un versicolore agglomerato di

cristalli", assai distante, dunque, dal panorama del "Buongoverno". E "l'ora meridiana – aggiungeva con la sua prosa esatta e analitica – rende deserte le sue strade e la brulla campagna, mentre sul mare l'estivo maestrale gonfia le vele del piccolo vascello che bordeggia lungo l'arido e montuoso litorale". Nel "Castello", poi, singolare era, in alto, una "barchetta abbandonata che si dondola pigramente sulle acque verdognole del lago, di tonalità ben diversa da quelle intensamente azzurre del mare nel pannello precedente". Invece si trattava delle stesse acque. Cesare Brandi non fu da meno e rivendicò anche lui "vittoriosamente" i due paesaggini a Ambrogio, per giunta come opere a se stanti, da non ricondurre affatto ad un più ampio contesto. Sarebbero stati, allora, i due primi paesaggi formulati

come tali di tutto l'Occidente. A bene ascoltare nelle argomentazioni dei due affiorava un forte orgoglio senese. Brandi aveva fin dal 1933 sottolineato che quelle due vedute erano "i primi esempi d'una pittura che doveva fiorire due secoli e mezzo più tardi", con l'Altdorfer. A chi gli muoveva timido qualche obiezione rispondeva piccato con una delle sue uscite definitive: "Ma ha visto? Nella 'Città' c'è in angolo una bagnante nuda e grassoccia, e imbarazzata perché ha deposto i vestiti in un canto. Come si può ammettere che un aneddoto così scabroso figurasse in un dipinto fatto per una Chiesa?". La domanda può far nascere ancora qualche residua perplessità.

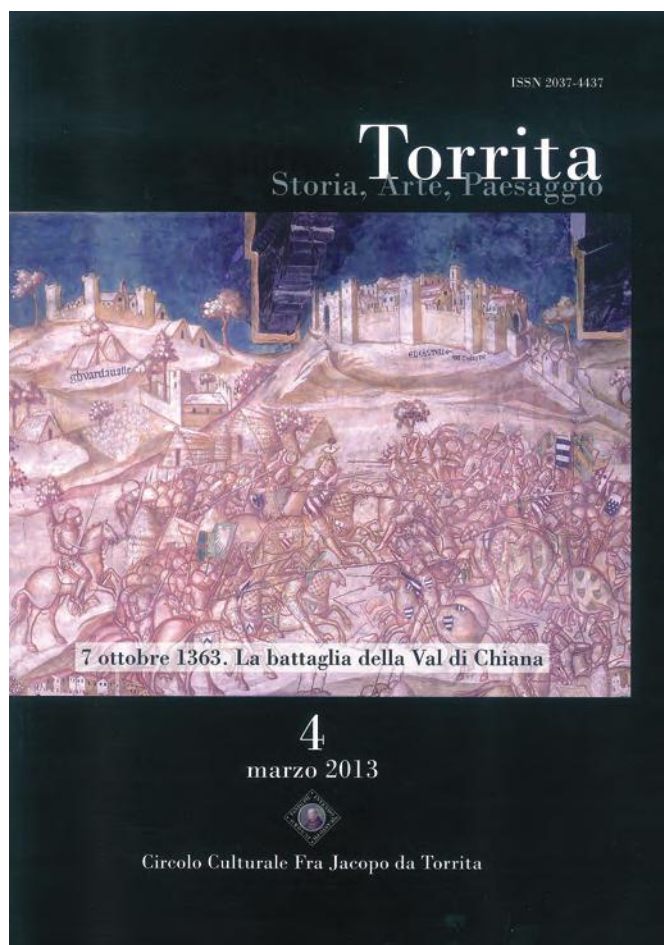


# Le vedute dei castelli senesi “a l'esempio com'erano”

di MARGHERITA ANSELMi ZONDADADRI

La rivista “Torrita – Storia, Arte, Paesaggio” ha ricordato la battaglia della Chiana, avvenuta 650 anni fa, con un fascicolo monografico (n. 4 - 2013) incentrato sul dipinto affrescato da Lippo Vanni nella Sala del Mappamondo per tramandare ai posteri una sonante vittoria delle armi senesi. Introdotta da Mario De Gregorio, la pubblicazione si articola sui contributi di Duccio Balestracci, Gabriele Fattorini, Barbara Gelli e Ettore Pellegrini, che ne ha pure curato l'*editing* con la collaborazione di Fabio Lensini per le immagini di corredo e di Fausto Rossi per la stampa.

In questa sede il mio compito non prevede una recensione complessiva del volume, ma non posso non ricordare l'attento esame svolto da Balestracci sugli intrigati rapporti tra i Comuni toscani del tempo, nonché sullo svolgimento della battaglia avvenuta in prossimità di Torrita, al fine di ottenere una ricostruzione credibile dell'evento guerresco e, in base a questa, ridimensionare la versione offerta da fin troppo encomiastiche cronache, probabilmente condizionate dalla propaganda politica del governo dei Dodici. Come non posso non ricordare il contributo di Fattorini sull'affresco di Lippo, meticolosamente inquadrato nella vicenda artistica dell'autore e nella cultura pittorica senese dopo la lezione di Simone Martini e di Ambrogio Lorenzetti: un'analisi illuminante e quanto mai opportuna se consideriamo la scarsa attenzione rivolta dalla critica ufficiale al dipinto e il non ricco catalogo delle opere lasciate dal maestro.



Intendo, infatti, concentrare la mia attenzione su un tema particolare affrontato nella pregevole pubblicazione, accennato da Gabriele Fattorini e specificamente trattato da Ettore Pellegrini: quello relativo alla rappresentazione del paesaggio nel grande dipinto murale eseguito dal Vanni ed al contributo offerto da alcuni maestri senesi alla maturazione disciplinare di questa tipologia figurativa nella pittura italiana.

Una ricerca agevolata sia dalla ricca concentrazione di vedute affrescate nel Palazzo Pubblico senese, sia dalla rilevanza degli artisti che le hanno prodotte nel corso del





XIV secolo e destinata a collocare Lippo al culmine di un processo iniziato da Duccio e poi evoluto da Simone Martini e Ambrogio Lorenzetti nei celebri affreschi del “Guidoriccio” e del “Buon Governo”. Capolavori sui quali si sono soffermati importanti studiosi - Enzo Carli, Piero Torriti, Italo Moretti, Piero Bellosi, Max Seidel, Chiara Frugoni, Maria Monica Donato - per scrivere fondamentali osservazioni critiche sul paesaggio nella maniera pittorica dei principali maestri del Trecento senese. Pellegrini le riprende e le aggrega in una utile visione d'assieme, in un quadro organico che è funzionale allo sviluppo della sua indagine e che lo porta a riconoscere nell'opera di Lippo il riepilogo del percorso stilistico iniziato dagli illustri predecessori. Riepilogo e non atto conclusivo, si badi bene, perchè nella “Battaglia della Chiana” è possibile individuare pure una lungimirante intuizione di concezioni topografiche moderne.

Duccio, Simone, Ambrogio e Lippo erano stati di volta in volta i pittori ufficiali del Comune di Siena e tutti erano stati incaricati di dipingere soggetti iconografici che contenevano un evidente messaggio politico; tuttavia, in mancanza di uno studio specifico sull'affresco di Lippo, era pure venuta a mancare un'analisi della sua maniera di dipingere vedute in rapporto a quella degli altri maestri.

In realtà ogni autore presenta caratteristiche proprie, originali e significative, che Pellegrini seleziona e descrive capillarmente.

A Duccio, cui Seidel attribuisce la veduta del castello di Giuncarico riaffiorata sulla parete del “Guidoriccio” dopo il restauro dell'affresco martiniano eseguito nel 1981, viene riconosciuta la volontà e la capacità di offrire un'immagine verosimile del soggetto ritratto. Il suo disegno chiaro e raffinato mostra un edificio fortificato, purtroppo non riscontrabile nella realtà odierna, ma certamente apprezzabile per il senso di realismo che l'impresiosisce e costituisce una “tappa fondamentale di quello che è chiamato il ‘ritratto topografico’, sviluppatosi a Siena in maniera più organica che in tutti gli altri centri artistici trecenteschi”, come osserva Bellosi opportunamente citato nella rivista torritese.

Successivamente Simone Martini accresce la qualità iconografica del paesaggio ritratto, come risulta dalla veduta di Montemassi che correda l'affresco di “Guidoriccio”: oggetto delle analisi di autorevoli commentatori pure richiamate da Pellegrini. E' noto che l'artista era stato incaricato di raffigurare le vedute di alcuni castelli senesi “*a l'esempio com'erano*” per l'iniziativa dei Signori Nove, che volevano lasciare sulle pareti del Palazzo un'immagine eloquente e immediatamente riconoscibile dei buoni esiti della loro politica espansionistica nella Toscana meridionale. Purtroppo questa singolare galleria iconografica si è persa nel tempo e solo la veduta di Montemassi, riconosciuta come la prima rappresentazione fedele di un ambiente edificato nella storia dell'arte italiana, è rimasta a testimoniare la fortuna di Simone come pittore vedutista.

L'immagine della città nel “Buon Governo” lorenzettiano è stata al centro di attenzioni critiche ancora maggiori in numerosi saggi di studiosi italiani e stranieri. Ne è pure scaturito un vivace confronto tra chi ha ritenuto di poter individuare nei dettagli iconografici dell'affresco l'immagine di strutture reali e chi, al contrario, ha considerato questa opera di Ambrogio finalizzata soprattutto a rappresentare simbolicamente i valori del ‘bene comune’ in una città che vive in pace e in armonia; certamente ispirandosi all'assetto architettonico di Siena, ma senza attivarsi a rilevarlo con fedeltà all'esistente. Pellegrini riporta le osservazioni della Donato, che dell'affresco segnala “l'eccezionale aderenza al tessuto connettivo cittadino e paesistico del senese ... Mai prima uno scenario urbano o rurale era stato ricostruito in pittura con simile ampiezza di raggio, complessità di piani, varietà di dettagli”. Tuttavia, avverte l'illustre studiosa, non si commetta “l'errore d'interpretare lo spettacolo ... come una veduta in senso moderno”.

Dunque i principali pittori senesi del Trecento affrontano la prova della raffigurazione paesaggistica, traendo ispirazione dalla realtà in cui vivono (Duccio, Ambrogio) e perfino producendo immagini fedeli al soggetto ritratto (Simone). In questo secolo a Siena si registra una particolare attenzione





Lippo di Vanni, "La battaglia della Chiana", Siena, Palazzo Comunale, particolare con la veduta di Rigomagno e Lucignano

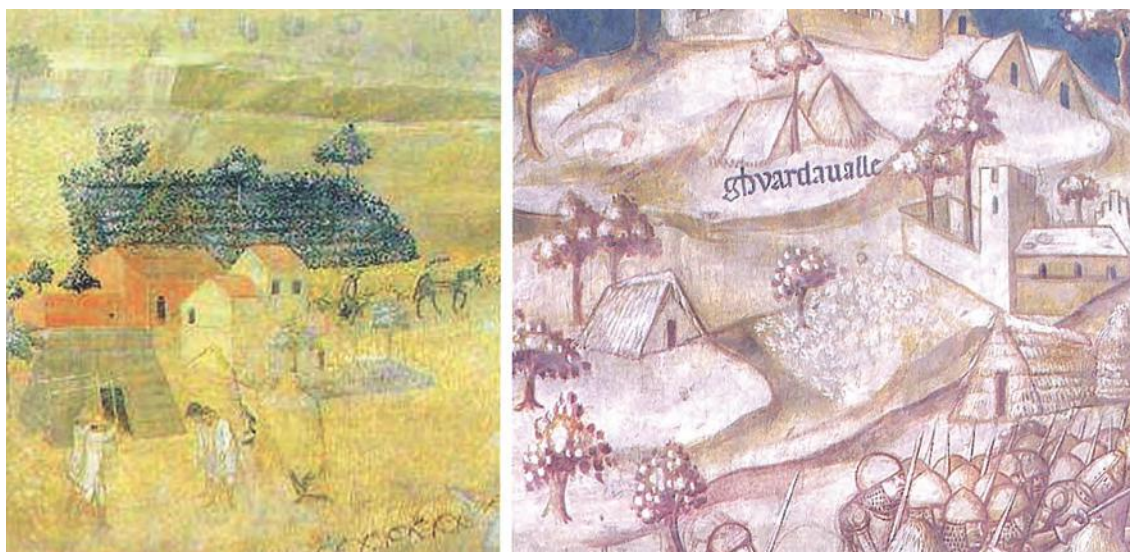
verso la pittura vedutistica, che, sebbene non possa essere descritta come frutto degli insegnamenti di una scuola o di una disciplina comune, promuove una cultura specialistica alla quale anche Lippo di Vanni - non a caso allievo del Lorenzetti, come opportunamente ricorda Fattorini - attinge a piene mani ed alla maturazione della quale anche lui reca un contributo importante, che Pellegrini illustra nella parte finale del saggio.

Il grande affresco lippiano offre due chiavi di lettura: la battaglia vista nel susseguirsi delle sue fasi e la battaglia vista nel contesto paesaggistico in cui essa si sviluppa e che comprende quasi tutta la Val di Chiana occidentale, allora parte del dominio senese. La complessa scenografia ideata da Lippo ne mostra tutti i centri fortificati, maggiori e minori, in dettagli di grande interesse per lo studio della loro rappresentazione iconografica e pure per quello della rilevazione topografica del territorio molto tempo prima dell'affermazione strumentale di questa disciplina, che sarà sostenuta più tardi dallo spirito innovatore del Rinascimento.

Nel commento di Pellegrini le vedute dei castelli chianini vengono selezionate e raggruppate secondo elementi di omogeneità: da una parte le scarse figure di Sinalunga, Bettolle, Scrofiano *et alia*, simboli grafici elementari destinati a segnalare la presenza di

un luogo fortificato; dall'altra quelle più ricche e dettagliate di Rigomagno, Lucignano e Torrita, che Lippo propone con meditata attenzione ad offrire un'immagine realistica dei borghi ritratti e delle relative fortificazioni, sviluppando rilievi verosimili e accurati nei particolari di singole strutture. Dettagli realizzati, molto probabilmente, sulla scorta di disegni preliminari, la cui osservazione consente una verifica abbastanza credibile del relativo assetto edilizio trecentesco, legittimando per qualità iconografica il parallelismo - suggerito anche da Fattorini - tra la veduta martiniana del castello di Montemassi e quella lippiana di Torrita.

Inoltre al Vanni viene riconosciuto il merito di aver tentato di ricostruire il teatro della battaglia in base ad un'articolazione prospettica dei luoghi geograficamente attendibile; il risultato appare solo parzialmente soddisfacente, ma può a buona ragione essere considerato un primo, significativo episodio del percorso che porterà al perfezionamento cinquecentesco della cartografia misurata: disciplina destinata a trovare proprio a Siena un ambiente fertile e culturalmente assai avanzato, frutto di un singolare connubio tra arte e scienza, nonché degli studi di altri talentuosi suoi cittadini: come l'ingegnere Girolamo Bellarmati o il pittore Francesco Vanni.



Esempi di paesaggio rurale in Ambrogio Lorenzetti (sin.) e in Lippo di Vanni

Forse a causa del giudizio espresso dall'abate Lanzi sul vedutismo, che considerava una "pittura inferiore", per lungo tempo la critica non ha mostrato particolare interesse per la rappresentazione del paesaggio e ha condannato all'emarginazione un capitolo invece importante dell'arte senese. Da qualche anno, tuttavia, suggestive mostre e brillanti pubblicazioni hanno stimolato nuove attenzioni per questo genere figurativo, sia

in pittura che in grafica, cui viene ormai riconosciuto un rango disciplinare non più secondario per l'indubbia qualità figurativa di molte opere. In questo ambito entra a pieno titolo anche la bella rivista torritese che, per merito degli autori e del Circolo Culturale Fra Jacopo suo editore, porta un ulteriore, non modesto contributo di conoscenze alla storia della antica arte senese.





Maestro dell'Osservanza (attr.), "La nascita della Vergine", Londra, The National Gallery

# Problematiche della conservazione preventiva dei dipinti su tavola: la *Natività della Vergine* del Maestro dell'Osservanza

di ROMINA GHIMENTI

Il nostro intento sarà rivedere la corrente letteratura sulla gestione delle possibili cause di degrado a cui sono soggetti i dipinti su tavola. Cercheremo di avere una visione d'insieme di questa complessa materia prendendo come opera di paragone il trittico del Maestro dell'Osservanza oggi conservato al The National Gallery of London. In altre parole rifletteremo e guarderemo più in dettaglio cosa significa conservare un'opera d'arte e chi sono i nemici che la possono contrastare.

Prima di trattare nello specifico le cause di degrado, è utile definire cosa sia un dipinto su tavola. La definizione che ne dà Casazza<sup>1</sup> mette in luce la peculiarità di questi oggetti d'arte che comunemente consideriamo come un *unicum* ma che in realtà sono un insieme di materiali. L'autrice parla infatti di: "Un dipinto, nella sua struttura schematica, è composto di un supporto, di uno o più strati di preparazione, degli strati pittorici veri e propri, di una o più pellicole di vernice." Di conseguenza non ci dobbiamo stupire se tali oggetti siano sensibili a più cause ed abbiano una pluralità di reazioni.

L'opera da noi scelta è un piccolo altare devozionale domestico della metà del

Quattrocento ad opera di un pittore senese il Maestro dell'Osservanza. Il pannello centrale e i due sportelli laterali rappresentano la *Nascita della Vergine*. Esso molto probabilmente decorava la camera di una casa gentilizia dell'epoca e poteva essere celato alla vista chiudendo i due sportelli. L'odierna decorazione a finto porfido del retro della nostra pala ce lo conferma. Tale decorazione comunque è stata eseguita in epoca successiva quando fu ridotto anche lo spessore del tavolato del trittico<sup>2</sup>. All'epoca di questi interventi si deve collocare anche la risagomatura e l'applicazione di una nuova cornice. Quando precisamente ciò avvenne non è noto ma sicuramente prima del 1852, visto che alla vendita della collezione Rinuccini, di cui il trittico era parte, l'opera possedeva già le dimensioni odierne<sup>3</sup>.

Dopo questo breve excursus sulle modifiche strutturali del trittico è necessario accennare alla recente identificazione del Maestro dell'Osservanza con il pittore Sano di Pietro. Maria Falcone ha rinvenuto alcuni documenti della controversia sul mancato pagamento della pala della *Nascita della Vergine* proveniente dalla collegiata di S. Agata di Asciano<sup>4</sup>. La pala che finora era stata attribuita al Maestro dell'Osservanza può es-

<sup>1</sup> *Conservazione dei dipinti su tavola*, a cura di Ornella Casazza e Luca Uzielli, Firenze: Nardini Editore 1994, p. 9.

<sup>2</sup> G. DILLIAN, *The Fifteenth Century Italian Paintings-National Gallery Catalogues*, London: National Gallery Company 2003. L'autore ipotizza che probabilmente la decorazione del retro potrebbe imitare una decorazione simile originaria.

<sup>3</sup> *Quelques tableaux de la galerie Rinuccini*, 1 maggio

1852, Palais Rinuccini, Firenze, Febbraio 1852 (citato da G. DILLIAN, *Op. cit.*, p. 259).

<sup>4</sup> M. FALCONE, *La giovinezza dorata di Sano di Pietro. Un nuovo documento per la 'Natività della Vergine' di Asciano*, "Prospettiva" 138, Aprile 2010, pp. 28-34. L'autrice rileggendo alcune lettere del concistoro senese rintraccia il committente della cappella che ospitava la pala della *Natività della Vergine*, gli anni di esecuzione e l'esecutore della pala.





*Natività della Vergine*, trittico attribuito al Maestro dell'Osservanza, già nella Collegiata di S. Agata, Asciano (SI)

sere ricondotta a Sano citato nel documento come l'autore dell'opera. La figura artistica del Maestro dell'Osservanza fu proposta da Graziani nel 1948 e prendeva il nome dalla pala con la *Madonna con bambino*, e i *SS. Ambrogio e Girolamo* della Basilica dell'Osservanza a Siena<sup>5</sup>. Dopo anni di controversie e discusse identificazioni del maestro, possiamo ora porre la parola fine sulla sua iden-

tà mentre rimane ancora inspiegabile la sua evoluzione stilistica che passò da grande creatività nella giovinezza a ripetitività e decadenza nella maturità.

Identificati l'opera presa in esame ed il suo autore possiamo tornare all'argomento della nostra analisi: le cause di degrado dei dipinti su tavola. Ricollegandosi al passo citato della Casazza il nostro trittico è costituito da

<sup>5</sup> A. GRAZIANI, *Il Maestro dell'Osservanza*, "Prospettiva" II, 1948, pp. 75-87. Graziani approfondisce a attribuisce il nome di Maestro dell'Osservanza all'ipotesi di Longhi di ascrivere alcune opere definite più "arcaiche" del corpus artistico del Sassetta ad un altro artista. Si veda R. LONGHI, *Fatti di Masolino e Masaccio*, "Critica d'arte", vol. IV-V, parte seconda, 1939-40,

pp. 145-191. Per una panoramica sulla figura di Sano di Pietro e o Maestro dell'Osservanza si veda *Sano di Pietro: qualità, devozione e pratica nella pittura senese del Quattrocento*, a cura di Gabriele Fattorini, Milano: Silvana Editore 2012, che pubblica gli atti del convegno omonimo tenutosi a Siena e Asciano il 5 e 6 dicembre 2005.

un supporto ligneo; una preparazione in gesso, colla e tela; dagli strati pittorici a tempera ad uovo; ed infine dalla verniciatura<sup>6</sup>. Quali caratteristiche dovrà avere l'ambiente di conservazione di questo tipo di beni culturali per assicurarne una maggiore longevità? I fattori principali da monitorare sono:

- Temperatura
- Umidità (relativa)
- Luce
- Agenti inquinanti
- Insetti e funghi
- Inadeguati trattamenti e manipolazioni.

Una lunga lista di nemici dunque avversa la conservazione dei dipinti su tavola. Per comprendere la loro pericolosità è utile ricordare che i materiali che costituiscono i nostri dipinti sono sensibili alle fluttuazioni di temperatura ed umidità, cioè si espandono e restringono al loro variare. Uzielli evidenzia come essendo il supporto ligneo costituito da tavole giunte tra loro, un'eccessiva movimentazione può avere come conseguenze la formazione di fessurazioni o la sconnessione delle tavole<sup>7</sup>. Nel nostro caso specifico l'importante fessurazione del pannello centrale può esserne un esempio. L'autore sottolinea, inoltre, che i danni di un'eccessiva movimentazione non si limitano al solo tavolato ma possono causare una sconnessione tra tavolato e strati pittorici risultanti in crettatura e sbollamenti e in casi estremi in cadute di colore. Altro tipo di danno riconducibile alle fluttuazio-

ni termo igroscopiche è la deformazione del tavolato che può assumere la forma di imbarcamento, rendendo non più leggibile l'opera stessa. Castelli rileva che in passato si è cercato di controllare erroneamente questa proprietà del legno, di adeguarsi all'umidità dell'ambiente circostante, con la riduzione dello spessore del tavolato<sup>8</sup>. Cosa avvenuta anche al nostro trittico, ma che secondo l'autore, ha come unica conseguenza un'accentuazione della movimentazione del supporto. Castelli e Ciatti individuano nella creazione di un equilibrio tra la faccia dipinta ed il retro l'obiettivo odierno dell'applicazione di sostanze isolanti o la foderatura del tergo<sup>9</sup>. Infatti, è noto che le pale dipinte su entrambi i lati hanno una maggiore stabilità. Un punto a favore per il nostro trittico che benché ridotto nel suo spessore è però dipinto e dotato di una preparazione a gesso anche sul retro. A questi interventi sull'opera si accompagnano monitoraggi e stabilizzazione della temperatura e umidità dell'ambiente espositivo il più possibile corrispondenti ai valori ottimali<sup>10</sup>. Ne consegue che è strettamente necessario limitare il più possibile le variazioni di questi due valori in presenza di opere particolarmente sensibili o danneggiate, che nei casi più estremi possono essere conservate correttamente solo all'interno di speciali contenitori, in cui l'umidità e temperatura interne sono rese quasi insensibili al variare dei corrispettivi valori esterni.

<sup>6</sup> Sulla pratica della costruzione, preparazione e dipintura della pala all'epoca si veda C. CENNINI, *Il libro dell'arte*, a cura di Franco Brunello, Vicenza: Neri Pozza Editore 1982.

<sup>7</sup> L. UZIELLI, *Danni causati ai dipinti su tavola da variazioni termoigrometriche, e loro prevenzione*, in *Op. cit.*, a cura di Ornella Casazza e Luca Uzielli, pp. 109-142.

<sup>8</sup> C. CASTELLI, *Metodo di riduzione dei movimenti dei supporti lignei dipinti*, in M. CIATTI, *Il restauro dei dipinti: interventi e ricerche*, vol. 2, Firenze: Centro Di 2007, pp. 147-156.

<sup>9</sup> C. CASTELLI e M. CIATTI, *Esperienze di intervento sui supporti lignei*, in *Op. cit.*, a cura di Ornella Casazza e Luca Uzielli, pp. 47-72. Si veda anche L. UZIELLI, *Historical Overview of Panel-Making Techniques in Central Italy*, in "The Structural Conservation of Panel Paintings", a cura di Kathleen Dardes e Andrea Rothe, vol. 2, Los Angeles: The Getty Conservation Institute 1998, pp. 110 - 135, che evidenzia come l'applicazio-

ne di uno strato di colore e o di una preparazione del retro oltre ad avere un fine estetico assurgeva a protezione dell'opera dalla polvere, dagli attacchi di insetti ed assicurava un equilibrato scambio di umidità tra pala ed ambiente.

<sup>10</sup> Gli standard per i dipinti su tavola al National Gallery of London sono, secondo Reeve 21° C per la temperatura e 55% di umidità (A.M. REEVE, *Structural Conservation of Panel Paintings at the National Gallery, London*, in *Op. Cit.*, a cura di Kathleen Dardes and Andrea Rothe, Part Four, pp. 403- 417). Gli standard museali stabiliti dal Ministero dei Beni Culturali sono invece 45-65% di umidità e 19-24° C per la temperatura (Ministero per i beni e le attività culturali, *Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei* (art. 150, comma 6, D.L. n. 112/1998), 2000, <http://www.toscana.beniculturali.it/index.php?it/208/gli-standard-museali>).



Il successivo agente di degrado della nostra lista è rappresentato dalla luce. Benché essa sia necessaria per il godimento delle opere d'arte, è al tempo stesso uno dei più dannosi agenti di degrado. Il CIBSE (Chartered Institution of Building Services Engineers) specifica che in modo particolare sono i suoi raggi ultravioletti i più dannosi perché apportatori di maggiore energia<sup>11</sup>. Essi individuano sostanzialmente due tipi di danni causati dalla luce: un danno termico e un danno foto-chimico. Il primo scaturisce dal riscaldamento localizzato alle aree illuminate che come qualsiasi aumento della temperatura porta ad una movimentazione dei materiali che come abbiamo visto ha conseguenze sia nel supporto che negli strati pittorici. Il danno foto-chimico invece va ad incidere sulla composizione dei materiali, cioè innesca delle reazioni chimiche nella materia, come ossidazioni e scolorimenti. Per ridurre la sua pericolosità, il nostro intervento si esplica nella schermatura dei raggi UV delle fonti di luce e nella limitazione dei tempi di esposizione alla luce secondo una scala che colloca i dipinti su tavola come mediamente sensibili<sup>12</sup>.

Sotto la voce degli inquinanti va considerata anche la polvere, ovvero tutte quelle sostanze gassose o in particellato presenti nell'aria che sono dannose per i dipinti su tavola. Secondo la Cassar le principali fonti di inquinanti sono rappresentate da filtrazioni di inquinanti esterni, emissioni di alcuni materiali dell'arredo interno e dell'edificio, ma anche gli stessi impianti di condizionamento e riscaldamento dei luoghi espositivi<sup>13</sup>. La dannosità della maggior parte degli inquinanti è rappresentata dalla loro azione corrosiva che porta a scolorimenti ed indebolimenti dei pigmenti e dei

leganti. Per quanto riguarda la composizione del particellato di alcuni edifici storici è stato oggetto di uno studio di Lloyd, Grossi e Brimblecombe<sup>14</sup>. Gli autori vi hanno trovato sia materiali generati dallo sbriciolamento dell'intonaco e degli impianti, fuliggine, residui di pelle umana, che polvere del suolo esterno. Una composizione varia che può creare danni di abrasione agli oggetti. Normalmente i musei si difendono da questi nemici filtrando l'aria interna e garantendo un'adeguata ventilazione al fine di ottenere una sorta di diluizione delle sostanze dannose. A tali raccomandazioni la Hatchefield sottolinea inoltre l'effetto ancor più dannoso che può assumere il particellato in presenza di un'elevata umidità. Esso, infatti, essendo igroscopico si combina agli altri inquinanti risultando in un più alto potere corrosivo<sup>15</sup>.

Gli insetti xilofagi ed i funghi sono un altro fattore di degrado che possono attaccare il supporto ligneo dei beni da noi analizzati. Blanchette analizzando i vari tipi di funghi o muffe li distingue tra quelli che producono una sorta di scolorimento della superficie o che sono responsabili di una colorazione locale, ed i funghi che decompongono le strutture del legno<sup>16</sup>. Quindi sintetizzando possiamo dire che alcuni agiscono in superficie mentre altri in profondità sulla consistenza e solidità del supporto. L'autore evidenzia che il danno arrecato dagli insetti, di cui i più noti sono le termiti, consiste nella creazione di un reticolato di tunnel all'interno del tavolato che va poi a minare la solidità dello stesso ed in superficie in minute cavità circolari. Blanchette come anche Gambetta sottolineano che mentre i funghi si sviluppano ad alti livelli di umidità gli insetti proliferano alle condizioni di

<sup>11</sup> Sull'argomento si veda *CIBSE: Lighting Guide, Lighting for Museums and Art Galleries*, London: Chartered Institution of Building Services Engineers 1994.

<sup>12</sup> Per i livelli di illuminamento, cioè i tempi di esposizione e intensità della luce, e dei raggi UV si veda Ministero per i beni e le attività culturali, *Op. cit.*

<sup>13</sup> M. CASSAR, *Environment Management*, London: Routledge 1995.

<sup>14</sup> Helen LLOYD, C.M. GROSSI, P. BRIMBLECOMBE, *Low-Technology dust monitoring for historic collections*,

"Journal of the Institute of Conservation", March 2011, pp. 104-114.

<sup>15</sup> P.B. HATCHEFIELD, *Pollutants in the Museum Environment- Practical Strategies for Problem Solving in Design, Exhibition and Storage*, London: Archetype Publications Ltd. 2002.

<sup>16</sup> R.A. BLANCHETTE, *A Guide to Wood Deterioration Caused by Microorganisms and Insects*, in *Op. cit.*, a cura di Kathleen Dardes e Andrea Rothe, vol. 1, pp. 55-68.

umidità e temperatura ottimali per i dipinti su tavola<sup>17</sup>. Quest'ultimo fattore costituisce certamente una complicazione per la conservazione dei dipinti su tavola che implica secondo gli autori la necessità di un attento monitoraggio degli ambienti con trappole. Infatti, per mezzo di esse possiamo identificare tempestivamente un'infestazione e quale tipo di insetto ne è responsabile. Nella sua guida contro le infestazioni Pinninger consiglia, oltre ad un attento monitoraggio, la necessità di un'accurata pulizia dei locali in modo da prevenire eventuali accumuli di materiale organico, nutrimento per gli insetti<sup>18</sup>. Nuovamente una relazione combinata di più cause di degrado che ne aumenta la pericolosità.

Nell'ultima causa di degrado possono essere considerati e raggruppati sia cattivi restauri o trattamenti subiti dai nostri dipinti in passato, che erronee manipolazioni. Ci basti pensare a quanti danneggiamenti avvengono nella vita quotidiana ai nostri oggetti di uso comune, verso i quali certamente non abbiamo lo stesso riguardo che il personale addetto ha verso le opere d'arte. Sostanzialmente possiamo affermare che una non corretta conservazione e quindi una cattiva gestione delle cause appena elencate costituisce essa stessa un altro fattore di degrado. Ritornando al nostro trittico possiamo ipotizzare che alcune estese lacune di colore possano essere ricondotte all'operazione di rimozione e ridimensionamento avvenuta nel passato. Infatti, la maggior parte di esse si colloca lungo i bordi esterni dei due sportelli e sul bordo sinistro del pannello centrale<sup>19</sup>. Per quanto riguarda invece, lo scolorimento delle rifiniture delle tende dell'alcova e la perdita di

alcune dorature a missione, la mancanza di ulteriori dati ci porta ad ipotizzare due possibili cause. Spesso nel passato si eseguiva in occasione di rimaneggiamenti di opere d'arte una "pulitura" generale del dipinto che sovente comportava una perdita delle verniciature e degli ultimi strati di colore, le rifiniture. Altra plausibile spiegazione, soprattutto per i pigmenti sbiaditi o anneriti, potrebbe essere un'azione combinata della luce e degli inquinanti. Secondo Casazza, il rosso vermiglione tende se esposto alla luce solare ad inscurire, cosa che sembrerebbe essere avvenuta alla veste dell'ancella che tiene l'infante Maria<sup>20</sup>.

Concludendo abbiamo visto che molte sono le possibili cause di degrado a cui sono soggetti i dipinti su tavola e che spesso hanno un effetto combinato tra loro. La causa che sembra avere più interrelazione è l'umidità che oltre ad essere inversamente proporzionale alla temperatura fa da acceleratore per gli inquinanti, o può creare l'habitat ideale per la proliferazione dei funghi. Quindi la conservazione diviene un complesso equilibrio tra molteplici fattori e può essere progettata solo per una specifica opera d'arte o quella specifica collezione, anche se le linee generali da noi ripercorse saranno la base su cui pianificare tale gestione peculiare<sup>21</sup>. Conservazione che spesso deve affrontare anche lo spinoso problema di come conciliare esigenze conservative e la nostra richiesta di fruizione dei beni culturali. Quello che comunemente consideriamo un semplice costruire e assicurare una casa per i beni culturali si è rivelato al contrario un lavoro articolato che deve essere continuamente revisionato.

<sup>17</sup> A. GAMBETTA, "Attacchi biologici: lotta e prevenzione", in *Op. cit.*, a cura di Ornella Casazza e Luca Uzielli, pp. 73-82.

<sup>18</sup> D. PINNINGER, *Pest Management: A Practical Guide*, London: Collections Trust 2008.

<sup>19</sup> Per un puntuale elenco delle cadute di colore si veda G. DILLIAN, *Op. cit.*

<sup>20</sup> O. Casazza, *Il restauro pittorico nell'unità di metodologia*, Firenze: Nardini Editore 1981, p. 114. I dati

tecnici del trittico della *Nascita della Vergine* sono tratti da G. DILLIAN, *Op. cit.*

<sup>21</sup> Simili linee guide sono state suggerite in un saggio sulla climatologia da C. DANTI, "Climatologia e conservazione preventiva", *Grandi restauri a Firenze. L'attività dell'Opificio delle Pietre Dure 1975-2000*, a cura di Cristina Acidini Luchinat, Firenze: Edifir 2000, pp. 43-47.





Roma, Santa Maria ad Martyres, poi La Rotonda  
Monumento a Baldassarre Peruzzi

# La tomba e il monumento di Baldassarre Peruzzi nella Rotonda

di ANNA LISA GENOVESE

Le vite di Baldassarre Peruzzi e di Raffaello Sanzio si intrecciano nella Roma di Leone X, impegnati contemporaneamente nel cantiere della Farnesina, la villa *otiorum* di Agostino Chigi, perfetta espressione della cultura umanista. Baldassarre, pittore e architetto, autore della celebre residenza del banchiere senese, era infatti occupato nell'esecuzione degli affreschi del salone di rappresentanza, mentre Raffaello dipingeva le logge del piano inferiore.

Si trattò di un incontro dal singolare destino, che unì i due maestri rinascimentali durante le loro vite, nella *partnership* artistica di vari progetti architettonici<sup>1</sup>, ma anche dopo la morte, con le vicende che hanno caratterizzato i loro sepolcri all'interno del Pantheon.

L'antico tempio romano, dedicato nell'era cristiana a S. Maria ad Martyres, viene ricordato fin da tempi remoti semplicemente come la "Rotonda" e il suo impianto architettonico ha sempre suscitato un profondo stupore, con la grandiosa cupola emisferica che si erge ancora intatta dopo millenni. Gli architetti rinascimentali, con la riscoperta dell'antico e delle sue tecniche costruttive, ne fecero uno dei loro principali oggetti d'indagine e, riconoscendo nella perfezione del cerchio l'emblema dell'universalità divina della realtà, cercarono di carpirne i segreti e di imitarne le proporzioni.

La scelta operata da Raffaello, che elesse il Pantheon a proprio luogo di sepoltura, fu determinata proprio da quel senso di ammirazione e la presenza della sua tomba all'interno del monumento determinò in seguito un fenomeno di emulazione da parte di molti altri artisti. La Rotonda divenne così

un luogo simbolo di sepoltura eccellente e, nel tempo, una traslazione semantica ha trasformato il *pantheon*, "tempio di tutti gli dei", in "tempio degli uomini illustri". Tra i nuovi "dei" gli artisti rivestono un ruolo di primo piano, in quanto le loro capacità intellettuali, unite alle abilità manuali, rappresentano il manifestarsi di un processo simile all'atto creativo divino.

Dopo la morte di Raffaello, nel 1520, il primo artista che ne seguì l'esempio, scegliendo di essere tumulato nella chiesa di S. Maria ad Martyres, fu Baldassarre Peruzzi, morto nel 1536.

La notizia è ben documentata dalle antiche fonti; Vasari narra che Baldassarre, alla sua morte, «Fu dai figliuoli e dagli amici molto pianto, e nella Ritonda appresso a Raffaello da Urbino, dove fu da tutti i pittori, scultori ed architetti di Roma onorevolmente pianto ed accompagnato, datogli onorata sepoltura con questo epitaffio». Filippo Baldinucci, quale continuatore del Vasari, nel secolo successivo ripete: «fu sepolto presso al luogo, ove già al cadavere del gran Raffaello era stata data sepoltura»<sup>3</sup>.

Nelle descrizioni sopra citate si potrebbe anche leggere il senso di una generica prossimità tra le due tombe, come accadde ad esempio con Taddeo Zuccari, morto nel 1566. Infatti, anche per lo Zuccari, Vasari espone un racconto simile: «Fu da Federico data sepoltura a Taddeo nella Ritonda di Roma, vicino al tabernacolo dove è sepolto Raffaello da Urbino del medesimo stato»<sup>4</sup>, e nell'epitaffio dedicatogli dal fratello Federico, si mettono in evidenza le similitudini con il Sanzio, compreso il luogo di sepoltura. Ma è provato, inconfutabilmente, che

<sup>1</sup> S. RAY, *Raffaello architetto*, Roma-Bari 1974, p. 97.

<sup>2</sup> G. VASARI, *Le Vite*, a cura di J. Recupero, Milano 1996, p. 582.

<sup>3</sup> F. BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da*

*Cimabue in qua*, a cura di F. Ranalli, Firenze 1846, p. 146.

<sup>4</sup> G. VASARI- G. MILANESI, *Le vite...*, Milano 1881, vol. VII, p. 104.



Taddeo fu sepolto nella cappella di San Giuseppe, in quanto membro dell'omonima Compagnia di artisti, detta dei Virtuosi al Pantheon, e lo certifica anche il Libro dei Morti della parrocchia di S. Maria ad Martyres<sup>5</sup>.

Purtroppo quei registri parrocchiali non erano stati ancora istituiti all'epoca della morte di Baldassare, il loro uso fu imposto solo con le riforme amministrative del Concilio di Trento. Sappiamo però che la residenza del Senese, all'epoca della sua morte, era in via della Frezza<sup>6</sup>, nel rione Campomarzio e non nel rione Pigna, cui appartiene la chiesa del Pantheon; la diversa giurisdizione parrocchiale conferma che quest'ultima fu scelta distintamente da Peruzzi.

Oltre a Vasari, però, esiste un'altra autorevole testimonianza, che fornisce precise indicazioni sul luogo di sepoltura di Peruzzi, si tratta di una citazione di Pirro Ligorio. L'erudito, architetto ed archeologo rinascimentale, fu autore di una poderosa opera sulle "Antichità di Roma" risalente agli anni 1567-68, in cui nel Libro XV, a proposito del Pantheon, afferma: «Le colonne del marmo lunense, come avevamo più di sopra detto, e tutte l'altre parti insino a terra, era pure di diverse varietà di marmo in belle forme fodrato, come sono i tabernacoli delle piccole colonne che servono nell'altari, et uno d'essi sendo stato ristaurato da messer Baldassar Peruzzo architetto senese e da Raphaelle d'Urbino pittore miraculoso in natura, è stato cagione si fatta rinnovazione che alcuni altri hanno fatto il simile, e nelli fianchi dell'altare pria ristaurato, dove è la bella figura di marmo della santissima Vergine col figliuolo in braccio bambino, sono le intitolazioni delli sudetti ristauratori quivi appiedi sepulti, di Raphaelle e di Baldassare»<sup>7</sup>.

L'asserzione di Pirro Ligorio è di primaria importanza, perché non si limita a descrivere il sepolcro di Peruzzi nei pressi di quello di Raffaello, ma afferma precisamente che entrambi gli artisti fossero sepolti ai piedi

della statua della Vergine con il Bambino, dove si trovavano, sui fianchi, le lapidi dei due *ristauratori*.

La descrizione non poteva essere più circostanziata e non c'è motivo di dubitarne, provenendo da un testimone pressoché contemporaneo ai fatti, che studiò l'antico tempio romano ricavandone preziosi rilievi per lo *status* del monumento nel XVI secolo; inoltre, va ricordato che egli fece parte della Confraternita dei Virtuosi al Pantheon<sup>8</sup> e anche come tale aveva una certa familiarità con il monumento.

Dai rilevanti dati forniti da Ligorio emerge anche quello sul restauro dell'altare, eseguito dal Senese stesso insieme a Raffaello; una notizia del tutto trascurata dalla letteratura che si è occupata dei rapporti di collaborazione tra i due artisti e taciuta anche da Vasari. Lo storico Aretino afferma genericamente che Raffaello fece restaurare il tabernacolo per destinarlo al proprio sepolcro, ma senza citare l'autore dei lavori, mentre non dimentica i nomi di Lorenzo Lotti e del suo aiutante, Raffaello da Montelupo, per l'esecuzione della statua della Madonna del Sasso, inserita nell'edicola monumentale.

Nel commento di Giovanni Gaetano Bottari alle *Vite* di Vasari troviamo una nota relativa agli studi di architettura compiuti a Roma da Peruzzi: «Studiò molto sulla fabbrica della Rotonda, e lasciò un bellissimo e vaghissimo disegno per riformare il secondo ordine di quel tempio meraviglioso, e venerabile per la sua antichità; il qual disegno si trova in Roma anche al presente»<sup>9</sup>; alcuni dei disegni sul Pantheon realizzati da Peruzzi sono conservati attualmente a Firenze (Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Architettura, vedi figure della pagina a fianco).

L'antico monumento romano fu oggetto di accurate analisi e rilievi degli interni, in primo luogo da Raffaello, che avendo ricevuto la nomina di *magister operis* di S. Pietro, sovrintendeva alle indagini e alla ricerca

<sup>5</sup> Lo afferma GIOVANNI BAGLIONE nelle "Vite" (ed. 1643, p. 125), ma lo certifica soprattutto il necrologio nell'Archivio Storico del Vicariato di Roma (parrocchia di S. Maria ad Martyres, Libro dei Morti I, anni 1562-91, f. 5v. n. 16), nonché tutte le citazioni nell'Archivio della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon, oggi "Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon".

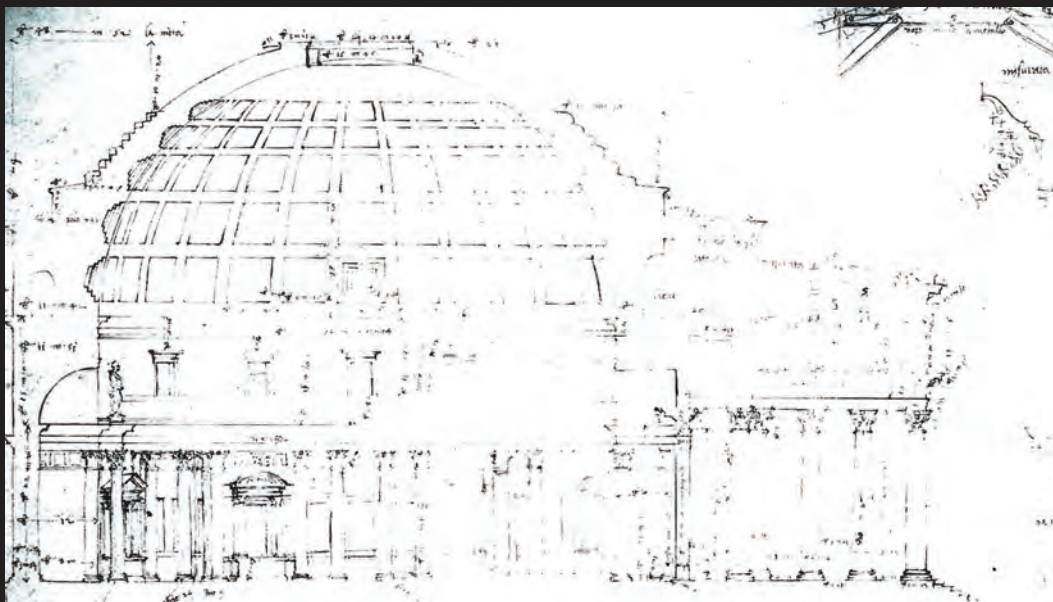
<sup>6</sup> C.L. FROMMEL, *Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner*, Vienna-Monaco 1968, p. 10; E. FRANCA,

1506-1606 *S. Pietro*, Roma 1977, p. 36.

<sup>7</sup> Archivio di Stato Torino, *Libro XV delle antichità di Pirro Ligorio patrizio neapolitano e cittadino romano...*, (Manoscritto, segnatura ms. a.III.15, vol. 13, f. 48v.)

<sup>8</sup> V. TIBERIA, *La Compagnia di San Giuseppe da Terrasanta nel XVI secolo*, Martina Franca 2000, p. 95.

<sup>9</sup> G. VASARI-G.G. BOTTARI, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Roma 1759, vol. II, p. 194, n. 4.





di materia prima per la ricostruzione della basilica Vaticana, avvalendosi degli aiuti di Baldassarre Peruzzi, oltre che di Antonio da Sangallo il Giovane e di Giovanni da Udine<sup>10</sup>. Fu senz'altro nel corso di quell'incarico che maturò in Raffaello l'idea di restaurare una delle edicole del Pantheon da utilizzare per la propria tomba, affidandone, come appena verificato, l'esecuzione a Peruzzi.

Ma torniamo a Pirro Ligorio e agli epittaffi dedicati ai due artisti, che dovevano trovarsi ai lati dell'edicola architettonica. Da una descrizione risalente alla Visita Apostolica nella chiesa di S. Maria ad Martyres, del 1564<sup>11</sup>, si ricava che l'iscrizione sepolcrale di Raffaello si trovava sul lato sinistro dell'altare, mentre sul lato opposto era murata la lapide alla memoria della sua fidanzata, la nipote del cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena. Secondo la testimonianza di Ligorio dobbiamo presumere, quindi, che la targa funebre di Peruzzi si trovasse a destra dell'altare, contrapposta a Raffaello e in prossimità di quella dedicata alla promessa sposa, Maria Francesca Bibbiena. Individuata la posizione della sepoltura di Baldassarre Peruzzi e supposto anche il luogo della targa funeraria, possiamo ora ad esaminare l'epitaffio tramandatoci da Vasari.

L'iscrizione viene dedicata dalla moglie Lucrezia, dal figlio maggiore Giovanni Salustio, architetto come il padre, nonché da altri cinque figli minori: «*Balthasari Perutio senensi, viro et pictura et architectura, / aliisque ingeniorum artibus adeo / excellenti, ut si priscorum occubuisset temporibus, / nostra illum felicius legerent. / Vixit annos LV. Menses XI. Dies XX. / Lucretia et Io. Salustius optimo coniugi*

*et parenti, / non sine lachrymis / Simonis, Honorii, Claudii Æmiliae ac Sulpitiae / minorum filiorum, dolentes posuerunt. / Die IIII Ianuarii M.D.XXXVI*».

La lapide, in seguito scomparsa, riportava quindi la data di morte di Peruzzi del 4 gennaio 1536, ma nel 1822 questa fu posticipata da Carlo Fea di due giorni, in base al ritrovamento di un pagamento in favore degli eredi: «A di 28 gennaio 1536 scudi 194.6. 16 ½ hebbe per lui da M. Bindo Altoviti ec. Gio. Salverio, e fratelli suoi figliuoli, per essere lui morto a dì 6 detto»<sup>12</sup>.

Con la pubblicazione di quel documento, la data del 6 gennaio viene acquisita senza remore dalla critica, differendo *tout court* la data presente sulla memoria funebre di Peruzzi. Ma la notizia contenuta nell'attestato di pagamento, quindi un atto di natura esclusivamente economica, non sembra avere i requisiti di una prova risolutiva. La data del 6 gennaio potrebbe fare riferimento al giorno del funerale (evento pubblico, quindi più noto), che avviene di norma a un paio di giorni dalla morte; la sovrapposizione delle due date è un fatto molto comune, anche nei documenti ecclesiastici<sup>13</sup>.

L'errore si verifica, ad esempio, anche nel caso di Raffaello di cui, fino ai primi dell'Ottocento, si riportava la data di morte del 7 aprile, giorno della sua sepoltura, ignorando il giorno esatto del 6 aprile, chiaramente indicato nel suo epitaffio e corrispondente al Venerdì Santo del 1520<sup>14</sup>.

Non potendo certo escludere la possibilità di un errore sulla lapide, va comunque detto che essi sono piuttosto rari<sup>15</sup> e possono essere dichiarati tali solo davanti a prove

<sup>10</sup> M. DE PAOLO, «Opera fatta diligentissimamente» *Restauri di sculture classiche a Venezia tra Quattro e Cinquecento*, Roma 2004, p. 64.

<sup>11</sup> La Visita Apostolica risaliva al 7 giugno 1564 e veniva annotata dal Capitolo nel protocollo della chiesa di S. Maria ad Martyres, parte I, tomo II, f. 15 (documenti conservati oggi nella Biblioteca Apostolica Vaticana); riferita da P. ODESCALCHI, *Istoria del ritrovamento delle spoglie di Raffaello Sanzio da Urbino del Principe Odescalchi*, Roma 1833, p. 79; trascritta anche nei verbali della Compagnia di San Giuseppe (APAVP, Libro delle congregazioni, anni 1818-1834, f. 136v.) in occasione della ricerca delle spoglie mortali di Raffaello, nel 1833.

<sup>12</sup> C. FEA, *Notizie intorno Raffaello Sanzio da Urbino...* Roma 1822, p. 18; lo studioso ne contesta le origini senesi e ne pone i natali a Volterra, secondo alcuni documenti nella Fabbrica di San Pietro; ma la definizione di volterrano discende dalle origini del pa-

dre, Giovanni Peruzzi, nativo di Volterra.

<sup>13</sup> Nei necrologi parrocchiali spesso viene indicato solo il giorno della sepoltura, interpretato poi dal lettore che lo consulta come quello della morte; ma in alcuni casi è possibile verificare, quando le notizie si possono incrociare con altre fonti, dell'errore in cui si cade inconsapevolmente.

<sup>14</sup> La data del 7 aprile è sostenuta anche nella celebre biografia sull'Urbinate di Quatremère de Quincy, del 1829 (p. 442). Sull'erronea indicazione è lo stesso Carlo Fea a lamentarsene nella riedizione della *Descrizione delle Immagini di Raffaello da Urbino* del Bellori (p. 72). Il differimento della sepoltura al giorno di sabato, anziché ai consueti due giorni dopo, fu dovuto alla necessità di non interferire con i riti pasquali.

<sup>15</sup> Nella ricerca di cui mi sto occupando, inerente le sepolture degli artisti nelle chiese di Roma, su circa duecento lapidi esaminate ho riscontrato solo una dozzina di errori, pari ad una percentuale dello 0,6%.

irrefutabili, mentre il documento rinvenuto da Carlo Fea non sembra sufficiente a smentire un dato fornito dai congiunti del defunto.

Inoltre la stessa data del 4 gennaio è confermata nella copia dell'epitaffio che Giovanni Bruzio trascrisse nel *Pantheon Illustratum*, un manoscritto del XVII secolo conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana<sup>16</sup>.

Molto più comuni, nelle iscrizioni funerarie, si rivelano invece gli errori relativi alla data di nascita, in quanto, trattandosi di un evento più lontano nel tempo si incorre facilmente in un *lapsus memoriae*. Tale circostanza sembrerebbe riguardare anche il caso di Baldassarre Peruzzi; il periodo di vita vissuta, indicato sull'epitaffio, non collima infatti con l'atto di battesimo del 7 marzo 1481. Effettuando un calcolo a ritroso, basato sull'età di 55 anni, 11 mesi e 20 giorni, la nascita risalirebbe al 15 gennaio 1480, con una differenza di ben 14 mesi rispetto al certificato del Battistero di Siena.

La data riferita nel documento ecclesiastico va però rivista in base al diverso stile di datazione vigente all'epoca, modificato e uniformato solo con la riforma del calendario gregoriano, nel 1582; in precedenza, il corso dell'anno legale era calcolato secondo due principali eventi religiosi e liturgici, il 25 marzo, *annus ab incarnatione*, oppure il Natale, *annus a nativitate*, e poteva variare da luogo a luogo. Inoltre, il computo dell'anno legale a Siena era in anticipo di un anno rispetto a quello romano<sup>17</sup> e la data del 7 marzo 1481 equivaleva al 1480, rivelandosi così notevolmente più vicina al giorno di nascita del Peruzzi, desumibile dall'epitaffio, del 15 gennaio 1480.

Per semplificare, in letteratura si tende a identificare le date di battesimo e di nascita, qualora nell'atto ecclesiastico non sia specificato. Nel caso di Peruzzi, il canonico

certifica che «Baldassarre Thomasso figliuolo di Giovanni di Salvestro da Volterra si battezzò a di VII di Marzo fu compare Iachomo da Piamonti»<sup>18</sup>, ma ciò non implica necessariamente che Baldassarre fosse nato il 7 marzo a Siena, come risulta dalle consuete definizioni anagrafiche dell'architetto. Non si ravvisa, invece, alcuna contraddizione nel porre la sua nascita nel mese di gennaio, con il battesimo nei primi di marzo, considerando che la sua città natale non fu Siena, ma il borgo di Ancaiano<sup>19</sup>, nei suoi pressi. I genitori di Baldassarre, che desideravano far celebrare il sacramento nel monumentale battistero di San Giovanni a Siena, evidentemente preferirono attendere qualche tempo prima di affrontare le difficoltà di un viaggio lungo 12 km, in inverno, con un neonato.

L'epitaffio riferito da Giorgio Vasari riacquista così vigore e credibilità, convalidando le dichiarazioni incise sulla lapide, in base all'effettivo luogo di nascita di Peruzzi e al computo del calendario in vigore a Siena. Gli estremi anagrafici, secondo il calendario romano, si possono così riformulare: *Baldassarre Peruzzi, nato ad Ancajano – Siena, il 15 gennaio 1480, battezzato a Siena il 7 marzo 1480, morto a Roma il 4 gennaio 1536*, precisando, in ogni modo, che l'anno 1481 sia comunque valido, corrispondendo alla cronologia legale senese.

Fu, infatti, nel 1881 che venne celebrato il IV centenario della nascita di Peruzzi e in occasione di quelle onoranze si riaccese anche l'interesse sulla perdita della sua lapide nel Pantheon; le Istituzioni culturali senesi fecero così alcuni tentativi per ricollocare la targa nel Tempio romano, ma senza ottenere, sulle prime, risultati concreti.

All'Archivio Centrale di Stato si conserva un fascicolo relativo agli anni 1903-1904, contenente la richiesta del Circolo Artistico

<sup>16</sup> BAV, Codice Vaticano Latino 11892, opera realizzata dal 1655 al 1679. I versi furono pubblicati da G. EROLI, *Raccolta generale delle iscrizioni pagane e cristiane esistenti ed esistenti nel Pantheon di Roma*, Narni 1895, p. 439.

<sup>17</sup> C. CANTÙ, *Cronologia per servire alla Storia Universale*, Torino 1838, p. 25 : «Milano, Roma e la maggior parte delle città lo aprivano col Natale 25 dicembre. Ma Firenze tardava sino al 25 marzo seguente, uso che conservò fino al 1750, quando per ordine del gran duca Francesco, adottò il computo comune dal 1° gennaio: il quale ordine vedesi scolpito in rame sul gran ponte di Firenze. Pisa cominciava pure dal 25 marzo, ma anticipando d'un anno; e così Lucca, Sie-

na, Lodi ed altre città».

<sup>18</sup> S. BORGHESI BICHI, L. BANCHI, *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese*, Siena 1898, p. 454.

<sup>19</sup> La nascita ad Ancajano fu indicata per la prima volta da ETTORRE ROMAGNOLI in *Cenni storico-artistici di Siena e de' suoi suburbj* (Siena presso Onorato Porri, 1836, p. 110), il quale la data esattamente al 15 gennaio 1480, senza però specificarne la fonte. Il riconoscimento dei natali di Peruzzi nel piccolo borgo è stato unanimemente accettato dalla critica e il Comune di Ancajano-Sovicille ha commemorato il V centenario della nascita del suo cittadino con una mostra, dal 20 luglio al 20 agosto 1981.





Roma, La Rotonda (Pantheon), sezione interna dove è collocata la tomba di Baldassarre Peruzzi

Senese, in cui si rinnovava il desiderio di apporre una targa in bronzo, per realizzare «il voto ripetutamente espresso da questa cittadinanza di vedere ricollocato nel Pantheon di Roma quel ricordo che mano sacrilega toglieva dalla tomba di Baldassarre Peruzzi»<sup>20</sup>.

Il Ministero della Pubblica Istruzione si dimostrò favorevole ad accogliere la richiesta, esprimendo nel contempo delle riserve sul contenuto dell'epigrafe, basate sui dubbi enunciati da Gaetano Milanese, nella sua opera di commento al testo del Vasari<sup>21</sup>. La nota di Milanese metteva in evidenza "l'erroneità" della data di morte di Peruzzi e del

nome del figlio, non Giovan Sallustio, ma Giovan Salverio o Salvestro, sempre in base al documento ritrovato da Carlo Fea. Veniva valutata quindi la possibilità di modificare il testo tramandato da Vasari e l'architetto Albrighi, Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti, acconsentì alle variazioni, vista la competenza dei critici che le avevano evidenziate. Concessa l'autorizzazione, la Sovrintendenza richiedeva però un disegno della targa, il testo e l'indicazione del luogo preciso dove sarebbe stata apposta, per sottoporla al parere della Commissione conservatrice dei Monumenti, dato l'alto valore

<sup>20</sup> ACS, Ministero Pubblica Istruzione, Antichità e Belle Arti, Divisione Monumenti, III versamento, II parte, anni 1898-1907, busta 718, fasc. 1170, pos. 3. La lettera, del 14 dicembre 1903, è firmata dal presidente

del Circolo Senese, Luigi Valenti Serme e dal segretario, Augusto Pacini.

<sup>21</sup> G. VASARI- G. MILANESI, *Le vite...*, Firenze 1879, vol. IV, p. 606.

artistico del monumento che avrebbe dovuto accoglierla<sup>22</sup>.

Dopo questo carteggio epistolare la situazione subì un blocco, che impedì, fortunatamente, di cambiare l'epitaffio, alla luce di un documento contabile che alcuni funzionari ritenevano sufficiente per variare la data di morte di Baldassarre Peruzzi e del nome di suo figlio, riconosciuto poi, unanimemente, in Giovanni Sallustio.

Risultati concreti, circa il desiderato progetto, si ottennero solo dopo il primo conflitto mondiale, con la costituzione di un Comitato senese, composto dai soci del *Circolo Artistico* e dagli *Amici dei Monumenti*<sup>23</sup>, e presieduto dal Sindaco di Siena e dallo scultore Emilio Gallori.

Nel 1921, il presidente Gallori riuscì ad ottenere il rinnovo del permesso, già concesso nel 1904, per apporre «una targa in bronzo sulla tomba di Baldassarre Peruzzi nel Pantheon», ma «con quella modalità che suggerirà la Soprintendenza ai Monumenti di Roma»<sup>24</sup>.

La Sovrintendenza evidentemente non approvò il progetto della targa in bronzo, ritenuta poco consona allo stile del monumento, e l'epitaffio fu inciso su una lastra marmorea, che andò a sostituire un riquadro del rivestimento parietale del Tempio. La posizione accordatagli fu a sinistra dell'altare di S. Agnese, il secondo tabernacolo iniziando il giro da sinistra della chiesa di S. Maria della Rotonda.

Il felice epilogo dell'iniziativa, dopo una tanto lunga attesa, va riconosciuto senz'altro all' incisivo intervento di Emilio Gallori; oltre alla caparbia con cui affrontò l'incarico, facendo breccia nella compagine burocratica del Ministero, vanno evidenziati i suoi meriti artistici e l'influenza che essi devono aver esercitato per il buon esito dell'impresa. Lo scultore senese, infatti, fu l'autore del monumento a Garibaldi sul Pincio, a Roma, inaugurato nel 1895, che gli

procurò grande fama. Gallori quindi si presentava non solo in veste di rappresentante del Comitato senese, ma anche di artista, autore di una delle opere più significative del Risorgimento italiano, in un'epoca in cui la frattura tra Stato e Chiesa non si era ancora ricomposta e per la quale bisognerà attendere i Patti Lateranensi del 1929.

Per comprendere meglio l'eccezionalità della concessione, basti pensare che nella stessa epoca si svolgevano identiche pratiche da parte dell'Accademia di Udine, per porre ugualmente una memoria nel Pantheon al proprio concittadino, il pittore e architetto Giovanni Recamatore; permesso che fu sempre inesorabilmente negato<sup>25</sup>.

L'avvenimento della posa della targa marmorea nella Rotonda fu illustrato da Augusto Pacini, Segretario del Comitato, sulla rivista "Rassegna d'Arte Senese", nel 1923<sup>26</sup>, che pubblicò anche i versi funebri, copiandoli però dalle *Vite* del Vasari e non dalla nuova lapide.

L'antico epitaffio venne rispettato, lasciando invariata la data di morte e il nome del figlio di Baldassarre, Giovanni Sallustio; al testo originale furono aggiunti due versi finali, in lingua italiana, per ricordarne la nuova posa. L'incisione moderna presenta comunque alcune piccole varianti; *aliisque* fu trasformato in *altisque*, *priscorum*, contratto in *priscorm* e *lachrymis* divenne *lacrymis*. La prima variazione fu operata per accordarla meglio al contesto, *altis*, quale ablativo plurale di *altus*, ben designa le "eccelse" arti in cui si distinse l'artista. La seconda differenza, con la privazione della vocale "u" in *priscorum*, è imputabile invece ad un errore dei copisti del Novecento, derivato forse da una semplice omissione dello scalpellino; l'ultima riguarda una scelta di stile, ritenuto più corretto nella forma senza "acca" di *lacrymis*.

La traduzione dell'epitaffio può essere così proposta: "A Baldassarre Peruzzi Senese uomo distinto nella pittura, nell'architettura

<sup>22</sup> ACS, *ivi*, lettera del Ministro Fiorilli, 23 gennaio 1904; ancora, del 10 febbraio, 20 febbraio e 1° marzo 1904.

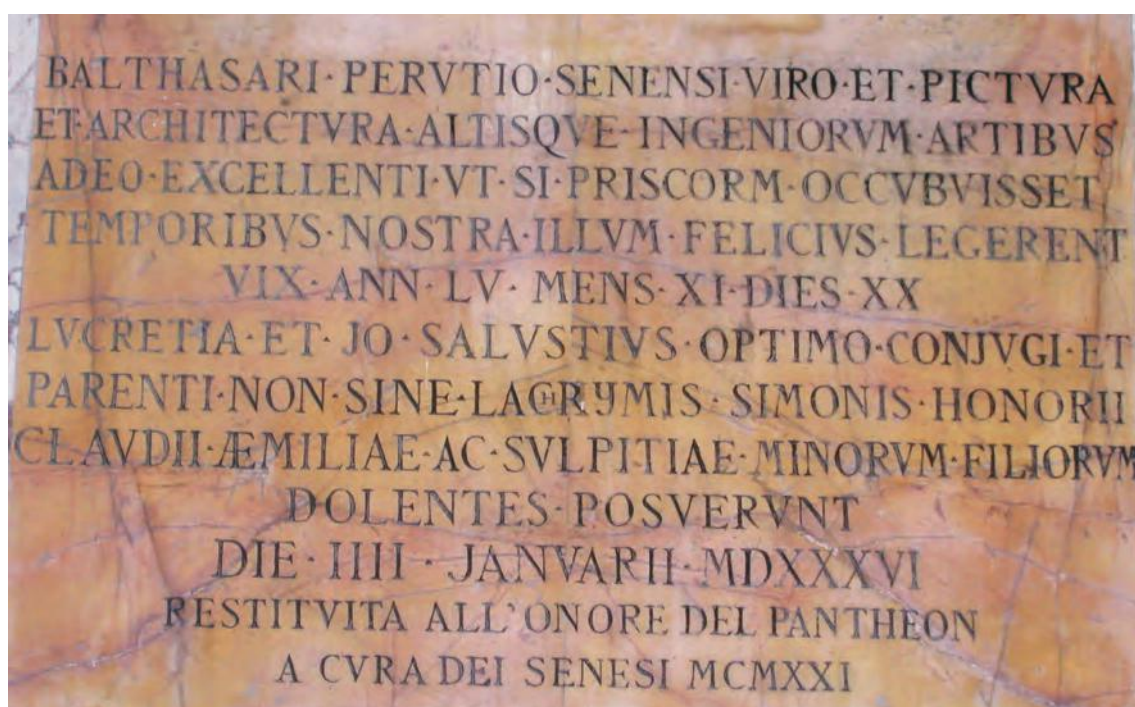
<sup>23</sup> F. IACOMETTI, *Notizie. Per Baldassarre Peruzzi*, in "Bullettino Senese di Storia Patria", XXIX, Siena 1923, pp. 231-233.

<sup>24</sup> ACS, Ministero Pubblica Istruzione, AA.BB. AA., Div. I, anni 1908-1924, busta 1473, lettera del 26 febbraio 1921, indirizzata "All'illustre Scultore Emilio Gallori Presidente del Circolo Artistico Siena".

<sup>25</sup> ACS, Ministero Pubblica Istruzione, AA.BB. AA., Div. I, anni 1908-12, b. 144, fasc. 2768. Una lettera del 16 maggio 1916, scritta dall'Accademia di Udine al Ministro Crestato, fa cenno proprio alle stesse richieste, da parte della città di Siena, per onorare il concittadino Baldassarre Peruzzi.

<sup>26</sup> A. PACINI, *Le onoranze a Baldassarre Peruzzi*, in "Rassegna d'Arte Senese", XVI, 1923, fasc. I-II, p. 53-58.





Roma, La Rotonda (Pantheon), lapide celebrativa posta sulla tomba di Baldassarre Peruzzi

ra e nelle arti eccelse dell'ingegneria che, se fosse morto ai tempi degli antichi, i nostri tempi lo avrebbero considerato più favorevolmente. Visse anni 55, mesi 11, giorni 20, Lucrezia e Giovanni Sallustio all'ottimo coniuge e genitore dolenti posero, non senza le lacrime di Simone, Onorio, Claudio, Emilia e Sulpizia, figli minori, nel giorno 4 gennaio 1536".

La nuova epigrafe fu pubblicata da Luigi Huetter nel 1959 e da Tyler Lansford mezzo secolo più tardi. Allo storico Huetter sfugge la prima differenza, mentre segnala la seconda<sup>27</sup>; Lansford invece aggiunge una nota interessante sulla data di morte, che considera errata, come del resto tutta la letteratura dal XIX secolo in poi, e tenta di darle una motivazione, asserendo che l'originario numero romano "VI" fu anagrammato in "IV", cifra che nella versione proposta dal Vasari divenne "IIII"<sup>28</sup>.

Dopo l'apposizione della lapide, la presenza della sovrastante nicchia vuota determinò l'avvio di un'ulteriore richiesta al Mi-

nistero, da parte del Comitato senese, per ottenere il permesso di esporre anche un ritratto dell'artista<sup>29</sup>. Le due associazioni senesi presenti a Roma, l'*Arciconfraternita di S. Caterina da Siena* e la *Società di Senesi e Grossetani*, costituitesi allo scopo, ottennero l'autorizzazione dal Sovrintendente Antonio Muñoz<sup>30</sup> ed eseguiti i lavori presenziarono all'inaugurazione del busto bronzeo, il 28 gennaio 1923. Il ritratto è la copia di un'opera in marmo dello scultore senese Giovanni Duprè (Siena 1817 – Firenze 1882), gettata in bronzo da Fulvio Corsini<sup>31</sup>. La scultura di Duprè, fatta «per quella città, la cui Accademia ne aveva celebrati solennemente i parentali nel 1842»<sup>32</sup>, risaliva al 1854, anche se l'iscrizione incisa alla sua base porta la data dell'anno precedente: "I SENESI – BALDASSARRE PERUZZI – A. MDCCCLIII"<sup>33</sup>. Del 1853, infatti, era il progetto di dedicare un busto all'artista, destinandolo alla chiesa di San Domenico, alla quale si voleva dare il connotato di "Pantheon degli uomini illustri di Siena"<sup>34</sup>. Il modello utilizzato da

<sup>27</sup> L. HUETTER, *Iscrizioni della città di Roma dal 1870 al 1920*, Roma 1959, vol. III, p. 15.

<sup>28</sup> T. LANSFORD, *The latin inscriptions of Rome*, Baltimore 2009, pp. 390-391.

<sup>29</sup> A. PACINI, *ivi*, p. 55.

<sup>30</sup> ACS, Ministero Pubblica Istruzione, AA.BB. AA., Div. I, anni 1908-1924, busta 1473.

<sup>31</sup> A. PACINI, *Le onoranze di Baldassarre Peruzzi*, in "Rassegna d'Arte Senese", XIV, Siena 1923, p. 55.

<sup>32</sup> L. VENTURI, *Scritti minori e lettere di Giovanni Duprè*, Firenze 1882, p. 34.

<sup>33</sup> E. SPALLETTI, *Giovanni Duprè*, Milano 2002, p. 45, fig. 51.

<sup>34</sup> E. SPALLETTI, *op. cit.*, p. 44.



Siena, Palazzo Comunale  
Il busto in marmo di Baldassarre Peruzzi  
sculpto da Giovanni Duprè



Roma, La Rotonda (Pantheon)  
Copia in bronzo di Emilio Gallori  
del busto di Baldassarre Peruzzi

Duprè era tratto da un disegno conservato nella Biblioteca Comunale di Siena<sup>35</sup>, le cui caratteristiche somatiche furono comunque idealizzate dallo scultore, per nobilitare la fisionomia di Peruzzi.

Il ritratto fu collocato nella nicchia corrispondente alla targa, ma, contrariamente a quanto ritenuto da Augusto Pacini, l'esposizione del busto non ha alcuna attinenza con la situazione originaria. Le fonti non menzionano affatto la presenza di un ritratto di Baldassarre Peruzzi sulla sua tomba, il cui deposito era distinto solo dalla lapide e in tutt'altra posizione, come già illustrato.

Inoltre, nel XVI secolo le nicchie non esistevano, essendo state realizzate per la prima volta da Carlo Maratti, per i monumenti a Raffaello Sanzio e ad Annibale Carracci, nel 1674.

A quelle prime due ne seguirono altre, che furono poi sottoposte ad un intervento di restauro nei primi anni del Settecento, quando il cardinale Nicola Del Giudice, primo diacono di S. Maria ad Martyres dispose di uniformare la partitura architettonica del

tempio. Fu quindi operata una sistematica rimozione di tutte le memorie presenti nel Pantheon, "*Monumenta per ecclesiam in ordinata sparsa remouentur, quod Architecturae ordinem deformerent*"<sup>36</sup>, con l'intento di ridurle drasticamente anche nel numero; in corso d'opera ci si limitò ad adottare una diversa distribuzione delle lapidi, ma molte di esse furono comunque eliminate.

La perdita della memoria sepolcrale di Baldassarre Peruzzi viene fatta risalire tradizionalmente a quei restauri, in quanto Giovanni Gaetano Bottari la dichiarava dispersa nei primi anni del XVIII secolo, analogamente a Francesco Milizia, che nel 1768 asseriva: «[Peruzzi] fu sepolto alla Rotonda a canto a Raffaello, ma della sua iscrizione non vi è più alcun vestigio»<sup>37</sup>. Ma furono almeno due le principali circostanze in cui potrebbe essersi verificata la rimozione. Oltre ai restauri eseguiti tra il 1705 e il 1713, non va dimenticato che, circa tre decenni prima, Maratti eresse i monumenti a Raffaello e ad Annibale Carracci; nel corso di quei lavori la lapide di Peruzzi potrebbe essere stata

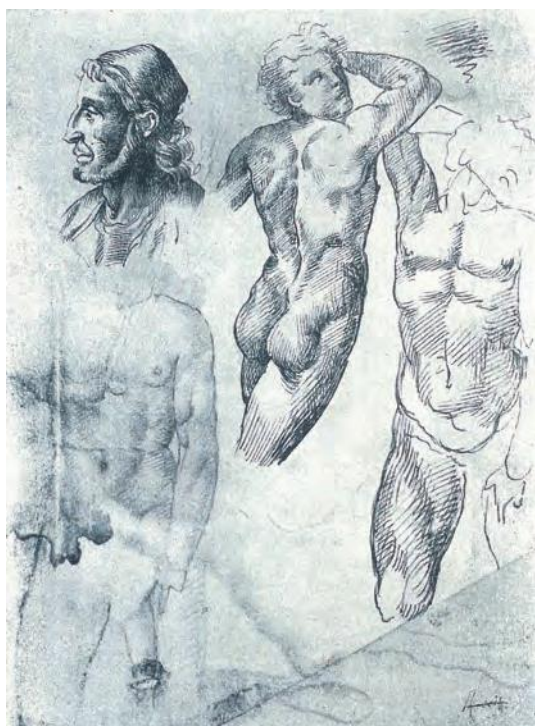
<sup>35</sup> Biblioteca Comunale di Siena, ms. S. III. 2, c. 10v.

<sup>36</sup> S. PASQUALI, *Il Pantheon*, Roma 1996, pp. 39, 47; S. PASQUALI, *From the pantheon of artists to the pantheon of illustrious men*, in AA.VV., *Pantheon. Transformation of a*

*Monumental Idea*, 2004, p. 41.

<sup>37</sup> F. MILIZIA, *Le vite de' più celebri architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo...*, Roma 1768, p. 196.





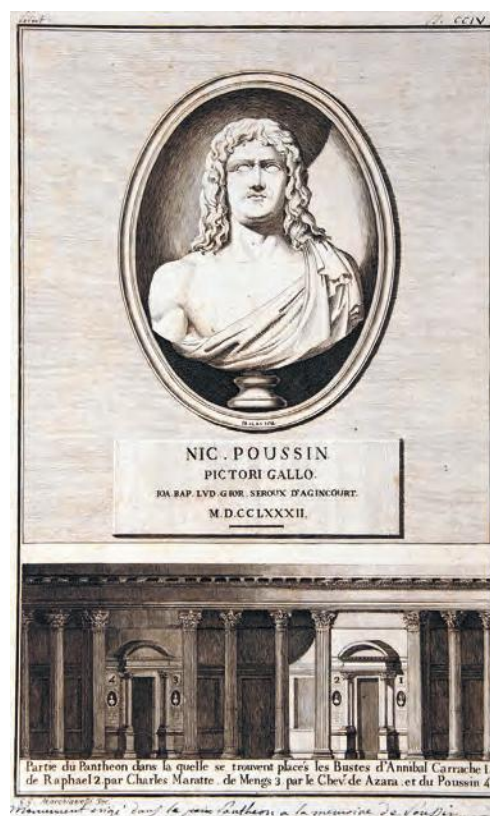
Siena, Biblioteca Comunale  
Probabile autoritratto di Baldassarre Peruzzi  
in una pagina di prove di disegno  
(ms. S. III.2, c.)

spostata, in quanto considerata un elemento di disturbo nel contesto celebrativo dei due pittori.

Va rilevato, poi, che la memoria sepolcrale di Peruzzi in realtà non scomparve nel Settecento; l'iscrizione riappare inopinatamente nella storia del ritrovamento delle ossa di Raffaello, di Pietro Odescalchi (1833): «Nella stessa cappella del sacramento posta era (e fu pur levata via) la memoria sepolcrale di Baldassarre Peruzzi, del quale pur lasciò scritto il Vasari che sepolto nella Rotonda appresso a Raffaello da Urbino»<sup>38</sup>. La vicenda a cui si riferisce Odescalchi risale al decreto pontificio del 1820, con il quale papa Pio VII ordinava la rimozione di tutti i busti onorari che affollavano la Rotonda; ordine che coinvolse in una affrettata e sommaria esecuzione anche tutte le lapidi. Prima di essere definitivamente eliminata nel 1820, la memoria del Senese era quindi situata nella cappella del Sacramento, ossia la cappella che pre-

<sup>38</sup> P. ODESCALCHI, *Istoria del ritrovamento delle spoglie mortali di Raffaello da Urbino*, Roma 1833, p. 34.

<sup>39</sup> M. VASI, *Itinerario istruttivo di Roma antica e moderna*, Roma 1791, vol. I, p. 408; J.-B.L.G. Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments depuis sa*



Jean-Baptiste Louis George Séroux d'Agincourt.  
Busto di Nicolas Poussin, in *Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au IV<sup>e</sup> siècle jusqu'à son renouvellement au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris 1823, vol. VI, tav. CCIV.  
Incisione di Gian Giacomo Macchiavelli

cede l'edicola della Madonna del Sasso e che in seguito fu destinata alle tombe dei Re d'Italia. Una posizione defilata, magari nascosta da qualche suppellettile potrebbe averne impedito la vista ai testimoni del XVIII secolo, in un luogo dove giunse, probabilmente, con i lavori del 1674, quando fu semplicemente trasferita dall'adiacente edicola della Vergine.

Il ritratto di Peruzzi fu quindi esposto in una nicchia originariamente destinata ad un altro personaggio che, grazie ad alcune fonti settecentesche, possiamo identificare nel busto che il conte Seroux d'Agincourt dedicò al pittore francese Nicolas Poussin e riprodotto nell'ultima tavola della sua magnifica opera sulla storia dell'arte medievale italiana<sup>39</sup>.

La memoria sepolcrale del Senese, dopo una così lunga e sofferta gestazione, rischiò

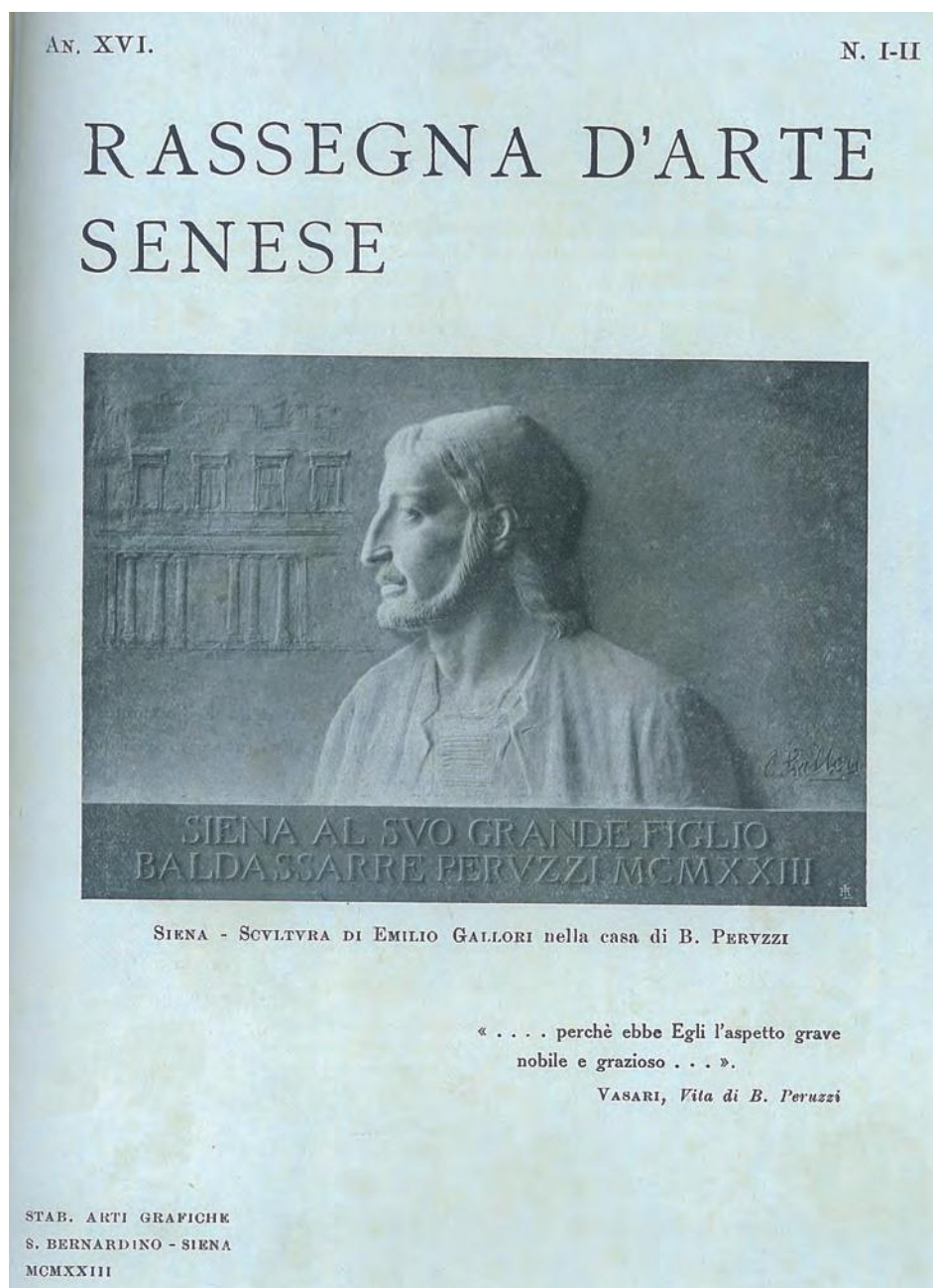
*décadence au IV<sup>e</sup> siècle jusqu'à son renouvellement au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris 1823, vol. VI, tav. CCIV.

<sup>40</sup> R. PACINI, *Il restauro del Pantheon*, in "Emporium", 1834, vol. LXXX, n. 475, p. 46.

comunque di avere vita breve quando, appena nove anni dopo la sua conclusione, nel 1934, la Sovrintendenza intervenne con ulteriori restauri nel Pantheon, che presentava gravi lesioni nella volta. Il progetto includeva una semplificazione della decorazione interna, per riportarla possibilmente all'aspetto originario; furono così eliminate tutte le nicchie di concezione barocca<sup>40</sup>, salvaguardando però quelle degli altari della Madonna del Sasso e di S. Agnese, contenenti l'una il busto di Raffaello e l'altra quella di Peruzzi,

zi, che rappresentano attualmente gli unici ritratti di artisti superstiti nel Pantheon.

Le due grandi personalità artistiche del rinascimento continuano così ad essere accomunate da un analogo destino, che partendo dall'incontro a Villa Farnesina li ha condotti, al termine delle loro vite, alla sepoltura nella chiesa della Rotonda, concludendosi con la presenza dei loro ritratti nel prestigioso Tempio romano, unici tra gli "uomini illustri" a poter vantare ancora questo privilegio.



Il fascicolo della *Rassegna d'Arte Senese* dedicato alle celebrazioni dell'artista nel 1923  
La fig. al frontespizio della rivista riporta la targa scolpita da Emilio Gallori in occasione delle celebrazioni peruzziane, tutt'oggi visibile in via Camollia davanti alla chiesa di S. Pietro alla Magione



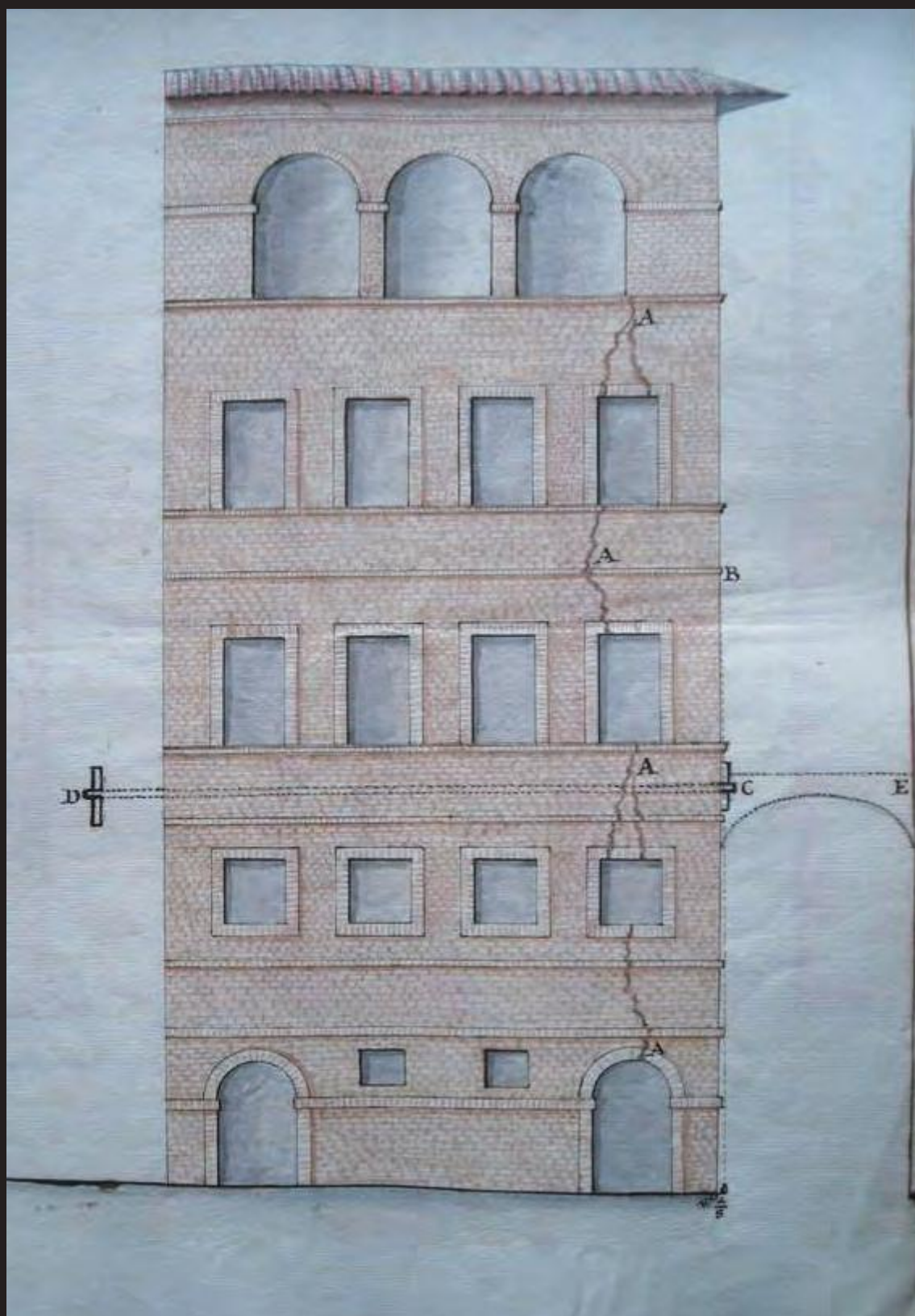


Fig. 1 BERNARDINO CIURINI (?), *Disegno della facciata su Via del Giglio della casa Dati Squarcialupi a Siena con l'indicazione delle lesioni e dei rimedi strutturali da attuare*, 1734. Marti (Pi), Archivio Baldovinetti Tolomei

# Un esempio di consolidamento strutturale nella Siena settecentesca: casa Dati Squarcialupi

di FABIO SOTTILI

Spesso per ovviare a dissesti statici nell'edilizia del XVIII secolo si ricorreva all'uso di tiranti metallici inchiodati alla muratura. Fu adottato questo rimedio anche in una casa posta nella vecchia strada di San Pietro (attuale Via del Giglio), all'angolo col "vicolo dei tre Crocifissi" che da Santa Maria in Provenzano conduce alla chiesa di San Francesco.

Ringrazio il marchese Stefano Majnoni d'Intignano Baldovinetti di Poggio Tolomei per la disponibilità dimostrata durante la consultazione dell'Archivio Baldovinetti Tolomei di Marti, nonché Rita Romanelli per l'aiuto nella redazione del presente testo con la consueta gentilezza che la contraddistingue.

<sup>1</sup> Francesca Vittoria Strozzi Squarcialupi (vissuta fino al 1764), terziaria francescana, era figlia di Maria Elisabetta Frichignono (morta nel 1736) e di Filippo Strozzi Squarcialupi (morto nel 1725), di cui divenne unica erede, poiché al momento della scomparsa del padre i fratelli Prospero, Domenico (morto nel 1694) e Ottaviano (1697-1714) erano già deceduti. Era stato il padre Filippo ad assumere nome e arme degli Squarcialupi (forse da Leandro di Squarcialupo, chiamato anche Aleandro). Il processo fra Francesca Strozzi e Carlo Roberto Dati Squarcialupi era nato in seno all'eredità della famiglia Dati per il fallimento di quest'ultima. Per notizie su tale causa cfr. *Inventario dell'Archivio Baldovinetti Tolomei*, a cura di R. Romanelli, Roma 2000, pp. 52-56. I documenti Strozzi Squarcialupi sono entrati a far parte dell'Archivio Pecori a seguito della donazione voluta dalla marchesa Francesca Vittoria Strozzi Squarcialupi al conte Bernardo Pecori nel 1754 (la zia Caterina Strozzi, sorella del padre Filippo di Filippo, aveva sposato Ferdinando Pecori ed era morta nel 1709), come specificato nell'*Indice generale dell'archivio e scrittoio della casa degli illustrissimi conti Francesco, Antonio, Baldassare, Pietro e Aldobrandino, figli del fu conte Bernardo Pecori*, realizzato a cura di Lorenzo Agostini nel 1779, con relativo *Inventario de libri, scritture e processi delle case Strozzi e Squarcialupi pervenuti nella casa Pecori per do-*

Nella documentazione del 1734 inerente la causa fra la marchesa Francesca Strozzi<sup>1</sup> e il canonico Carlo Roberto Dati Squarcialupi<sup>2</sup> è stata rinvenuta una relazione con annessi due interessanti disegni inediti che ritraggono l'edificio in prospetto ed in pianta<sup>3</sup> (figg. 1-2). Il documento porta la firma di Bernardino Ciurini<sup>4</sup> (1695-1752) e di un non meglio precisato

*nazione fatta dalla marchesa Francesca Vittoria Strozzi Squarcialupi al conte Bernardo Pecori il 7 settembre 1754; attualmente il fondo archivistico fa parte dell'Archivio Michon Pecori.*

<sup>2</sup> Carlo Roberto (morto l'8 Aprile 1741), imparentato con monsignor Girolamo Samminiati, era figlio di Camillo Dati, nato nel 1667, che assunse il doppio cognome Dati Squarcialupi per eredità dello zio Squarcialupo Squarcialupi; il padre Camillo era a sua volta figlio del celebre letterato Carlo Dati Squarcialupi Fagni, detto lo *Smarrito*, di cui si conserva la pala presso l'Accademia della Crusca (cfr. R. P. CIARDI, L. TONGIORGI TOMASI, *Le pale della Crusca. Cultura e simbologia*, Firenze 1983, pp. 374-375). Carlo Roberto nel 1715 divenne canonico della Chiesa Metropolitana di Firenze, poi auditore della Sacra Rota, e nella sua epoca fu considerato un erudito illustre. Cfr. S. SALVINI, *Catalogo cronologico de' Canonici della Chiesa Metropolitana fiorentina compilato l'anno 1751 da Salvino Salvini Canonico fiorentino del titolo di S. Zanobi*, Firenze 1782, *ad vocem*.

<sup>3</sup> Marti (Pi), Archivio Baldovinetti Tolomei, sez. I, filza 27, ins. 2. Oltre alla casa di Siena oggetto del presente intervento, i due esperti che stilavano la relazione stimarono anche i lavori da realizzarsi nella casa del podere della Querciola, facente parte della stessa eredità.

<sup>4</sup> Architetto conosciuto principalmente in territorio fiorentino (fu anche aiuto ingegnere dei Capitani di Parte nel 1749), lavorò per molte famiglie aristocratiche, fra le quali spiccano i Martelli. Per una biografia si rimanda ad A. DEL PELA, *Un architetto troppo presto dimenticato: Bernardino Ciurini*, in "Miscellanea storica della Valdelsa", I, 1893, 1, pp. 68-74; L. ZANGHERI,



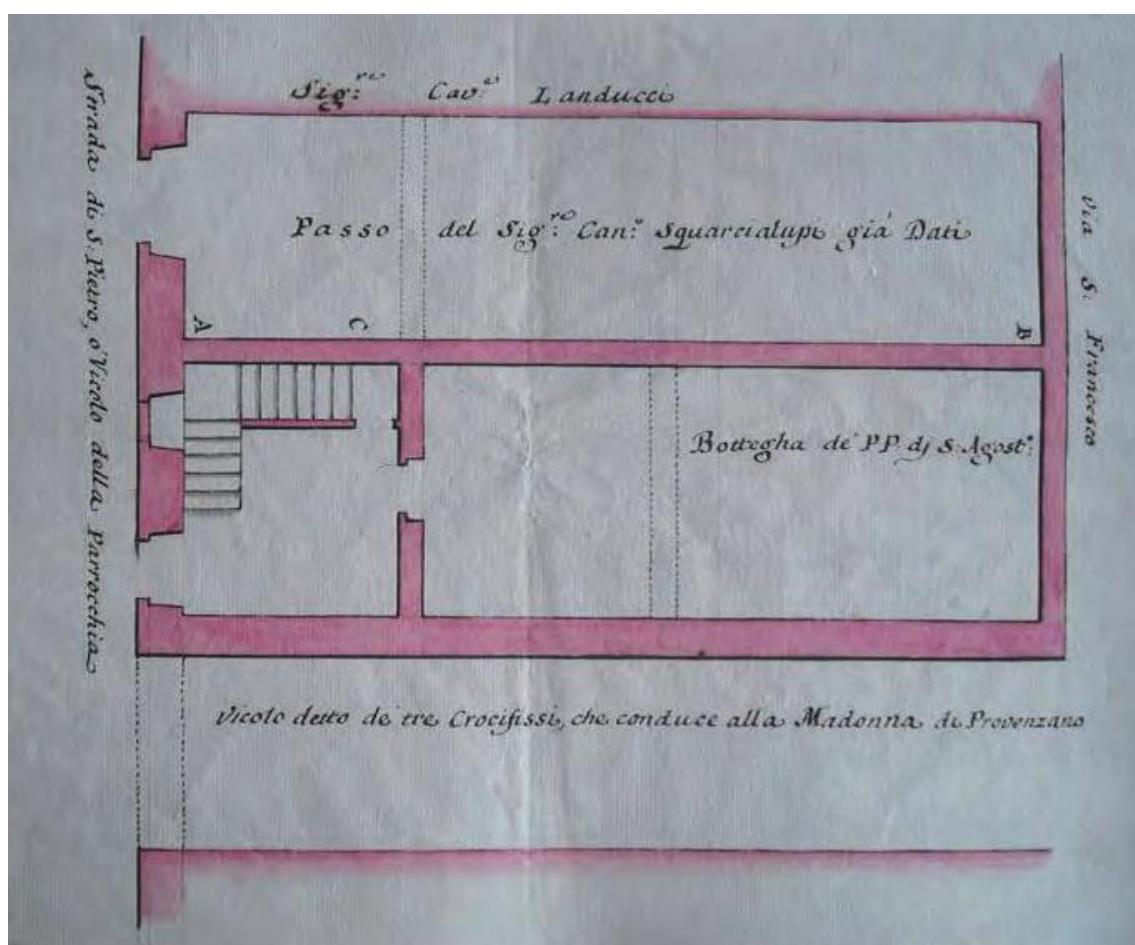


Fig. 2 BERNARDINO CIURINI (?), *Disegno della pianta del piano terra della casa Dati Squarcialupi a Siena*, 1734. Marti (Pi), Archivio Baldovinetti Tolomei

Donzelli<sup>5</sup>, nominati periti del processo.

Si voleva cercare di capire se le crepe evidenziate nelle murature erano state causate da un cedimento del terreno o per essere le “muraglie logore per l’antichità del tempo, e così per loro natura, o per colpa del Possessore”. Il muro che si affacciava sulla strada della chiesa di San Pietro a Oville, infatti, presentava una crepa che correva lungo tutta la facciata, iniziando dall’arco della porta d’ingresso fino al davanzale del terrazzo coperto con cui all’epoca si concludeva in alto l’edificio: questo aveva comportato al terzo piano uno spanciamiento nel pium-

bo della parete muraria prospettante sul vicolo pari a 1/5 di braccio (circa 10 cm).

Secondo i due esperti il difetto strutturale non era dovuto ad un cedimento nelle fondazioni, poste “sopra a buon tufo”, e nemmeno alle spinte di archi o volte interne. Venne infatti ipotizzato che fosse stato cagionato da una scossa tellurica o che l’edificio fosse stato gravato di un peso eccessivo in tempi remoti, poiché la crepa non sembrava manifestare dei movimenti.

Il rimedio che veniva proposto, anche per timore di eventuali futuri terremoti in una città che spesso era stata soggetta a ca-

Voce: Ciurini, Bernardino, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXVI, Roma 1982, pp. 83-84; *Atlante del barocco in Italia, Toscana I. Firenze e il Granducato, Province di Grosseto, Livorno, Pisa, Pistoia, Prato, Siena*, a cura di M. Bevilacqua, G. C. Romby, Roma 2007, pp. 626-627; M. CALAFATI, *Bartolomeo Ammannati: i Palazzi Grifoni e Giugni. La nuova architettura dei palazzi fiorentini del secondo Cinquecento*, Firenze 2011, pp. 222-223. Per i lavori pistoiesi del Ciurini si consulti *Settecento*

*illustr. Architettura e cultura artistica a Pistoia nel secolo XVIII*, a cura di L. Gai, G. C. Romby, Pistoia 2009, pp. 139-140, 149, 192, 431.

<sup>5</sup> Dovrebbe comunque trattarsi di Francesco Donzelli. Di costui sappiamo soltanto che nel 1727 per l’auditore delle Riformagioni redasse la pianta del territorio di Montescudaio (Archivio di Stato di Firenze, Miscellanea di Pianta, n. 176).



Fig. 3 Facciata su Via del Giglio. Siena, Casa Dati Squarcialupi





taclismi che avevano portato a gravi dissesti statici nel patrimonio architettonico<sup>6</sup>, era quello di porre una catena metallica ancorata dal vicolo fino al muro divisorio con la casa adiacente posseduta dalla famiglia Landucci, oppure realizzare un arco passante sopra il vicolo: quest'ultima soluzione veniva ritenuta la migliore e la più economica (sei scudi contro i dodici scudi per la catena). Alla spesa avrebbero dovuto contribuire i padri di S. Agostino a cui apparteneva parte della casa.

Anche il muro di spina che divideva in due parti simmetriche la fabbrica e che costituiva il confine fra la bottega degli agostiniani e la stalla del canonico Squarcialupi aveva bisogno di opere di consolidamento, dimostrando un preoccupante cedimento nelle fondazioni: i solai soprastanti si erano inclinati e si erano rotte le architravi delle porte ai vari piani, e tutto ciò doveva essere avvenuto da tempo. La causa di quest'ulteriore dissesto poteva risiedere nel terreno poco compatto sul quale gravava il muro, in quanto intriso dalle acque di scarico delle cucine della casa, nell'appesantimento alla struttura dovuto al rialzamento del muro al piano dei terrazzi, e infine nell'intensità dei movimenti tellurici di cui Siena era stata interessata nei primi decenni del Settecento.

Per migliorare la condizione statica di questa porzione della fabbrica i due tecnici proposero di rifondare il muro creando uno o due archi al di sotto dello stesso, aventi come imposte, da un lato la fondazione della facciata di Via S. Francesco (ora Via dei Rossi), e dall'altra un pilastro da realizzarsi sotto il medesimo muro. Inoltre ritenevano opportuno eliminare la parete che divideva i terrazzi all'ultimo piano del palazzo, cercando così di appesantire il meno possibile

il muro che manifestava il dissesto, oltre a riposizionare in piano i solai senza demolirli, e ricostruire il muro in piombo attraverso ricuciture da compiersi col materiale proveniente dalle demolizioni. La spesa per quest'ulteriore impresa, comprese le chiusure di altre crepe nella stalla ed il rifacimento di architravi delle porte, venne stimata aggirarsi sui 25 scudi.

Infine due travi del tetto erano state trovate marcescenti, dovevano essere sostituite 40 braccia di travicelli, cento tegole e altrettante pianelle per un totale di 10 scudi, mentre al terzo piano alcune parti realizzate in canniccio venivano trovate lacere e le loro sostituzioni avrebbero comportato un costo di 4 scudi. Tre scudi in ultimo nella stuccatura di murature e nel restauro di porte e finestre. La spesa complessiva sommava a 54 scudi.

L'edificio oggetto del presente contributo non si connota per particolare qualità architettonica o per importanza storica, ma risulta interessante quale esempio di costruzione di fine Quattrocento-inizi Cinquecento con mattoni a facciavista. Lo sviluppo in altezza, sottolineato dagli assi finestrati dei vari piani, si fondava su una duplice arcata d'ingresso distanziata da finestre rettangolari, e trovava la sua conclusione nell'ariosa altana ad arcate, sormontate da fregio dentellato, le quali, oltre a costituirsi come elemento di filtro fra il pieno della muratura e la copertura, dovevano permettere di godere di una vista panoramica sulla basilica di Provenzano e sul nucleo centrale della città<sup>7</sup>. I tre arpioni in ferro (gli 'erri') a collo d'oca per stanghe lignee, che ancora oggi sono presenti a livello dell'altana, testimoniano che in epoca rinascimentale la facciata era arricchita da sovrastrutture lignee e tessili (figg. 3-5): in questo

<sup>6</sup> I danni subiti potevano essere dovuti da una serie di terremoti succedutisi fra il 1691 ed il 1726, fra i quali si ricordano principalmente tre forti eventi sismici nel 1701, 1705 e 1724. Sull'argomento cfr. V. BENUCCI, *Siena città di terremoti? Rispondono la storia, la letteratura e la scienza*, Poggibonsi 1986; M. GENNARI, *L'orribil scossa della vigilia di Pentecoste: Siena e il terremoto del 1798*, Monteriggioni (Si) 2005.

<sup>7</sup> Da quanto emerge *in situ* sono quattro le arcate tamponate nell'altana, determinando una perfetta

assialità nei vuoti della facciata; invece il disegno settecentesco attesterebbe la presenza di sole tre aperture centinate. Analizzando l'apparato murario dell'edificio però si trova traccia di tre e non di due pilastri centrali, così come non si evidenzia nessuna cornice attorno alle finestre. I due architetti perciò dovrebbero aver compiuto degli errori nel disegno, perché sembra improbabile che tutti questi elementi siano stati modificati così radicalmente nei decenni successivi.





Fig. 5 Particolare della facciata su Via del Giglio. Siena, Casa Dati Squarcialupi

modo venivano apposte delle tende, sostenute da ganci superiori, che si distanziavano dal parapetto per permettere l'affaccio verso la strada. Le barre degli erri si concludono con una piccola voluta, dettaglio che caratterizza i ferri senesi tardo-quattrocenteschi, confermando la datazione della facciata da me ipotizzata su base stilistica<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Potrebbe altresì trattarsi del riuso di elementi realizzati fra XIV e prima metà del XV secolo, a causa della mancanza dell'attorcigliamento nelle barre, caratteristica tipica dei ferri forgiati nell'ultima fase del Quattrocento. Ringrazio Fabio Gabbriellini per i colloqui intercorsi in merito. Sugli elementi caratteristici dell'architettura senese in età moderna si consulti M.

Sicuramente l'immobile nella sua globalità è il risultato dell'accorpamento di almeno due edifici medievali: uno dalla parte di Via dei Rossi definito da ampie finestre con archi duecenteschi, oggi in parte rimpicciolite e regolarizzate (fig. 4), ed uno dalla parte di Via del Giglio ottenuto con l'ampliamento verso la parte del vicolo di

QUAST, *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 G. Morolli, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Siena-Montepulciano, 27-30 Settembre 2000), Firenze 2002, pp. 113-120; M. QUAST, *Palace façades in late medieval*



Fig. 6 Particolare degli 'erri' sulla facciata di Via del Giglio. Siena, Casa Dati Squarcialupi

un preesistente edificio medievale, infatti soltanto le finestre di sinistra del secondo piano sono sormontate da due archi a sesto ribassato parzialmente tamponati, che sono quanto rimane di due ampie finestre ridotte nelle loro dimensioni in età successiva<sup>9</sup>.

Rispetto alla situazione attestata nei disegni settecenteschi adesso in Via del Giglio sono evidenti modifiche apportate ai profili delle entrate del piano terra e delle finestre del livello terreno e primo, oltre alla chiusura di alcune finestre e degli archi dell'ultimo piano (fig. 3), perdendo purtroppo quel simmetrico spartito architettonico ritmato da arcate, finestre architravate di diversa misura, e cornici marcapiano, che dava un tono elegante ad una fabbrica non particolarmente pregiata.

Dei lavori di restauro ipotizzati nei documenti sicuramente non fu realizzato l'arco di rinforzo che doveva attraversare il vicolo, mentre vediamo ancora al suo posto il tirante di ferro fra primo e secondo piano progettato dal Ciurini; a questo ne è stato

aggiunto un altro dalle caratteristiche uguali al precedente, messo in opera fra secondo e terzo livello insieme ad altri due disposti ortogonalmente rispetto ai suddetti per collegare i due prospetti principali, in modo da creare un sistema di incatenamento più robusto facente ricorso al tipo di serraggio esterno (fig. 5). Al centro poi delle facciate principali (su Via del Giglio e Via dei Rossi), ad ulteriore rinforzo dei primi due livelli in concomitanza col muro di spina, sono state costruite due scarpe (fig. 3).

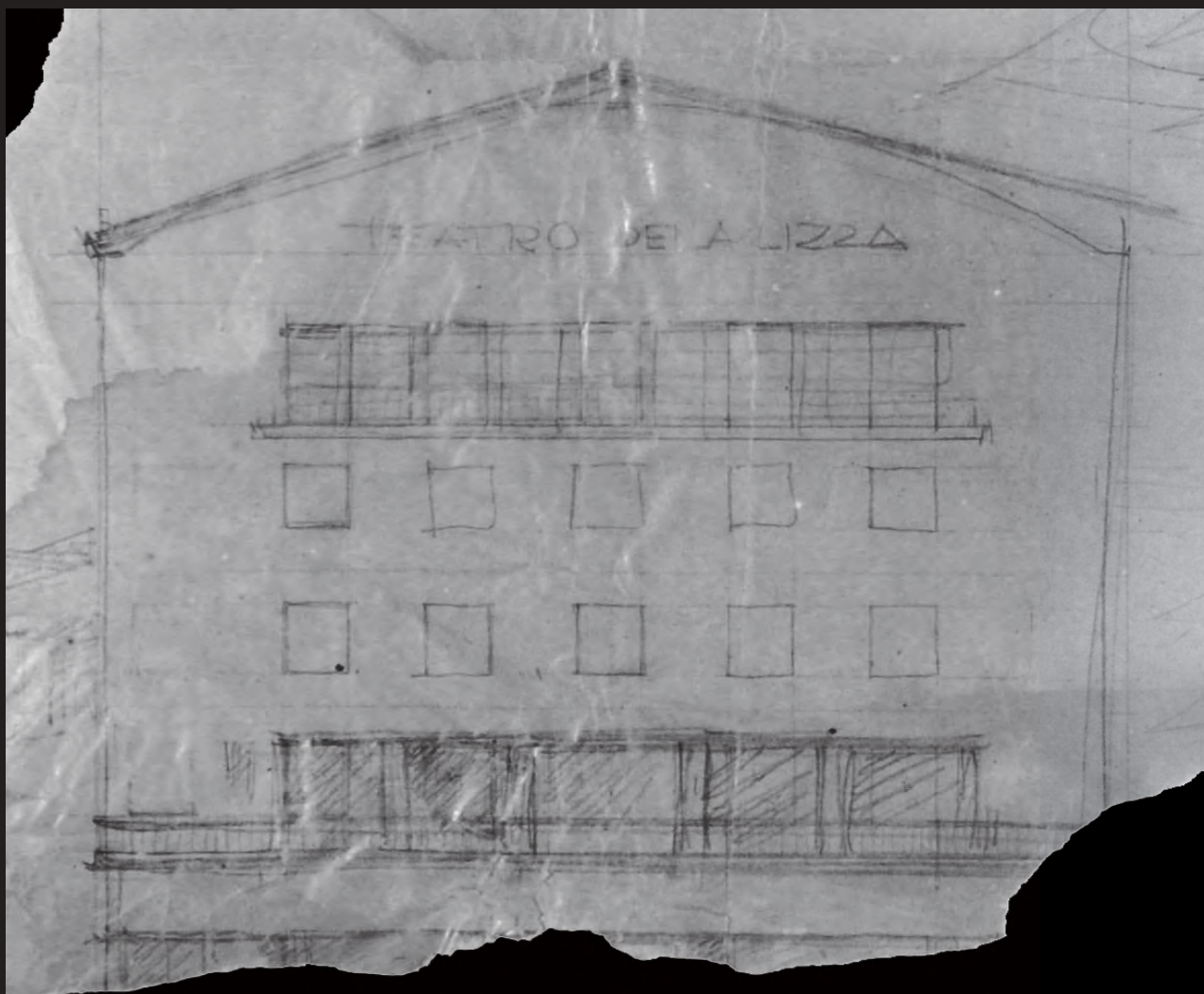
Curiosamente, proprio fra l'ingresso destro del piano terra e la finestra soprastante, l'edificio oggi evidenzia una crepa, segno di un cedimento strutturale nella porzione anteriore successivo alle opere di rinforzo precedentemente descritte, nonostante i rimedi apportati fin dal XVIII secolo, causato certamente anche dalla trasformazione dell'arco in una stretta piattabanda, allargata successivamente con una tecnica muraria molto maldestra.

*and Renaissance Siena: continuity and change in the aspect of the city*, in *Renaissance Siena. Art in context*, a cura di Lawrence A. Jenkins, Kirksville 2005, pp. 47-79; M. QUAST, *Un patrimonio dimenticato: i ferri di facciata senesi. Parte I: Tipologia funzionale. Parte II: Sviluppo stilistico tra Duecento e Cinquecento*, in "Accademia dei Rozzi", XII, 2005, 23, pp. 21-30, e XIII, 2006, 24, pp. 17-26;

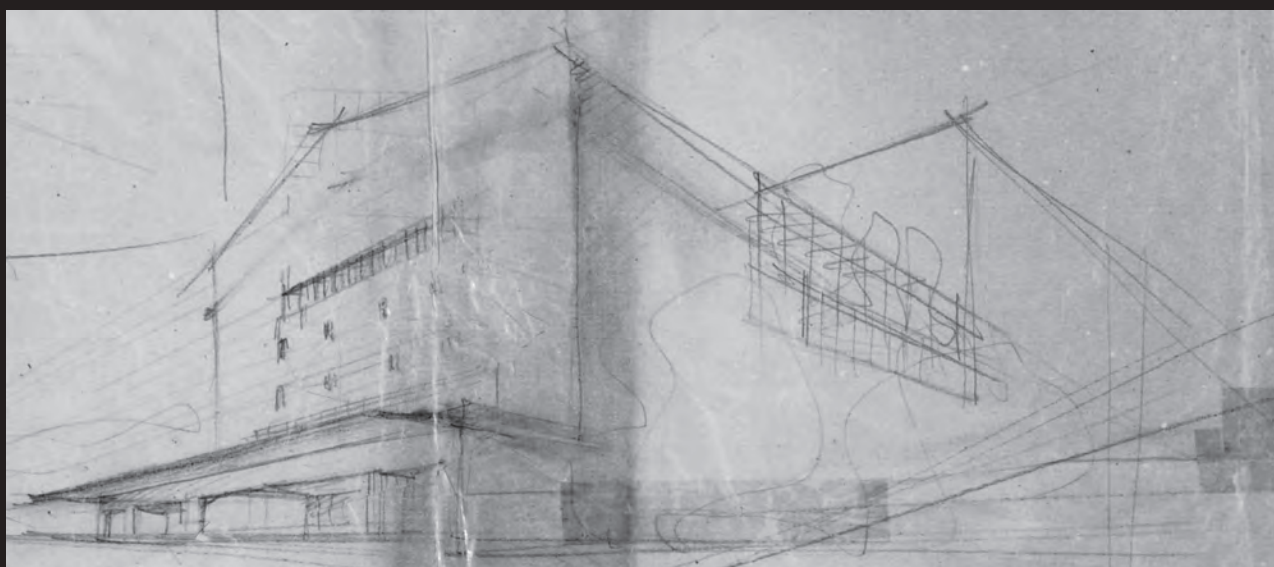
oltre alla banca dati delle facciate senesi realizzata dallo stesso studioso e consultabile sul sito internet del Comune di Siena.

<sup>9</sup> Per una disamina dell'architettura civile senese di epoca medievale si rimanda a F. GABBRIELLI, *Siena medievale. L'architettura civile*, Siena 2010.





Nello Baroni, *Progetto di massima - Teatro della Lizza - Siena*, prospetto del fronte principale, schizzo a matita su lucido  
(ASFi, Baroni Nello, Disegni 139, c. 7r, particolare)



Nello Baroni, *Progetto di massima - Teatro della Lizza - Siena*, prospetto del fronte principale, schizzo a matita su lucido  
(ASFi, Baroni Nello, Disegni 139, c. 7r, particolare)

# Nello Baroni a Siena.

## Progetti (non realizzati) per la città del secondo dopoguerra 1948-1950

di MARIA ANTONIETTA ROVIDA

### *Siena e i primi anni del dopoguerra*

Siena uscì dal periodo del secondo conflitto mondiale provata - come il resto d'Italia e d'Europa - sul piano economico e sociale, senza però aver sofferto particolari distruzioni del tessuto urbano. Quando dunque si esamina il quadro delle iniziative legate alla città e ai suoi edifici nei primissimi anni postbellici ci si imbatte in progetti e opere non tanto di 'ricostruzione'<sup>1</sup>, quanto invece di ripresa di attività già avviate negli anni precedenti la guerra e rimaste sospese. Una 'continuità' questa per molti aspetti solo apparente, alimentata dall'ansia e dall'entusiasmo della ripresa, favorita dalla circostanza di volersi mettere all'opera, senza però aver ancora maturato attraverso il dibattito culturale una pianificazione progettuale di ampio respiro e innovativa: bisognerà infatti aspettare la metà degli anni Cinquanta per il varo di un nuovo piano regolatore (Piano Piccinato 1953-1958) che potesse fare da guida a strategie di intervento a scala urbana<sup>2</sup>. Una ripresa di attività, però, che in qualche modo doveva già fare i conti, non senza disagio, con la profonda frattura - culturale, ideologica, economica - segnata dalla guerra.

Nel panorama italiano del fare architet-

tettura nei primissimi anni del dopoguerra, infatti, appaiono già presenti i principali temi che animeranno la riflessione teorica e la progettazione negli anni a venire. Le analisi dei bisogni emergenti della società, la necessità di progettare e costruire nuovi edifici nei contesti urbani storici selezionando i vincoli e i condizionamenti da accettare e quelli da respingere, l'esame delle relazioni fra tecniche costruttive e tipologie tradizionali o innovative costituivano operazioni preliminari e funzionali al progetto, che potevano però confrontarsi solo con una manualistica consolidata e improvvisamente obsoleta. Si avverte un grado di disagio negli architetti formati nei decenni della cultura razionalista e degli 'ideali fascisti'. A tale disagio si reagì da più parti con uno sforzo di aggiornamento tecnico e culturale, come ad esempio avvenne in particolare nell'ambiente romano per le sollecitazioni di Bruno Zevi. Ne furono strumento anche la realizzazione e la diffusione di una serie di pubblicazioni di aggiornamento in collaborazione con l'U.S.I.S. (United States Information Service), fra cui il *Manuale dell'architetto* edito nel 1946<sup>3</sup>.

Ma se aggiornamento culturale e tecnico, elaborazione intellettuale e dibattito ideo-

\* Le foto riguardanti il fondo Baroni Nello sono pubblicate su concessione del Ministero per i Beni e le attività Culturali con divieto di riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo. Protocollo n. 5807/599 dell'11 ottobre 2013 dell'Archivio di Stato di Firenze.

<sup>1</sup> Si rimanda per un panorama generale a L. BENEVOLO, *Storia dell'architettura moderna*, Editore Laterza, Roma-Bari 1983, in part. cap. XIX *Il secondo dopoguerra in Europa*. Per la Toscana in particolare P.G. Bardelli, A. Cottone, F. Nuti, S. Poretti, A. Sanna, a cura di, *La costruzione dell'architettura. Temi e opere del dopoguerra italiano*, Gangemi, Roma 2009.

<sup>2</sup> A. MAZZINI, *Da Viligiardi a Mister X*, in *Tra inno-*

*vazione e conservazione. Il territorio senese e la città nel Novecento*, Atti del secondo Convegno di Storia Senese del Novecento, a c. di A. Orlandini, Protagon Editori, Siena 2009, pp. 219-254.

<sup>3</sup> F. BRUNETTI, *L'architettura in Italia negli anni della ricostruzione*, Alinea, Firenze 1986, in part. cap. II *Il rinnovamento nella professione e nella cultura architettonica*. Si rimanda inoltre a G.H. KOENIG, *Architettura in Toscana 1931-1968*, ERI Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, Torino 1968 e F. BORSI, *L'architettura toscana dopo la seconda guerra mondiale*, in *Architettura del Novecento: la Toscana*, a c. di E. Godoli, Polistampa, Firenze 2001, pp. 95-99.



logico richiedevano tempo per svilupparsi e per essere metabolizzati su scala sufficientemente estesa da produrre i propri effetti, localmente le istanze di ripresa escogitavano possibili più rapide uscite da quello stato di 'disagio', per esempio coinvolgendo intellettuali e progettisti non necessariamente ancora espressione di posizioni culturali innovative, ma altri perché provenienti da 'fuori'.

Sembra di poter riconoscere in queste considerazioni generali alcune delle ragioni per cui tra le iniziative costruttive dei primissimi anni del dopoguerra senese compaiono in particolare due progetti - quello per un Teatro Lirico e quello relativo all'ampliamento del palazzo della Camera di Commercio - entrambi legati al completamento e all'adeguamento funzionale del settore urbano già da alcuni decenni considerato come cerniera fra la città intramurale e lo sviluppo dei quartieri esterni, vale a dire il settore compreso fra la Piazza Matteotti e la Lizza. I due casi appaiono accomunati da almeno due ulteriori fattori. Entrambi infatti erano già stati precedentemente al centro di lunghe ed elaborate valutazioni progettuali, protrattesi per decenni con esiti esecutivi parziali o nulli. In entrambi i casi, inoltre, la documentazione recentemente oggetto di studio, ha rivelato il coinvolgimento nel primo dopoguerra dell'architetto fiorentino Nello Baroni.

## Nello Baroni

Nello Baroni era nato a Firenze nel 1906 e si era formato nella sua città frequentando prima le Scuole Tecniche e il Liceo Artistico, poi dal 1927 la Scuola Regia Superiore di Architettura (dove fra i docenti operavano Raffaello Brizzi e Giovanni Michelucci), conseguendo la laurea nel 1933<sup>4</sup>. Già dal 1932 la collaborazione con Giovanni Michelucci, Italo Gamberini e gli altri membri del Gruppo Toscano gli aveva consentito di partecipare al concorso per il nuovo Fabbricato Viaggiatori della Stazione di Firenze Santa Maria Novella e in seguito ad una serie di altri prestigiosi progetti e committenze<sup>5</sup>. Nel '32, inoltre, era stato nominato assistente di Brunetto Chiaramonti alla Cattedra di Applicazioni della Geometria Descrittiva e Scenografia della Scuola di Architettura di Firenze, incarico che mantenne fino al 1945. La sua prolifica attività come progettista di teatri e di sale cinematografiche<sup>6</sup>, unita al profondo interesse per gli aspetti tecnici della scenografia e della apparecchiatura teatrale, costituisce l'aspetto maggiormente indagato della sua attività professionale da parte degli studi storici recenti<sup>7</sup>. Proprio negli anni del dopoguerra, del resto, l'esperienza precedentemente maturata in tal senso gli consentì di essere incaricato del restauro di teatri storici toscani: il Teatro della Pergola di Firenze nel 1948 (collaborazione con F. Rossi e con Simonetti); il Teatro Verdi a

<sup>4</sup> Si vedano le note biografiche su Nello Baroni in C. CORDONI, *Baroni, Nello (1906-1958)*, in *Guida agli archivi di architetti e ingegneri del Novecento in Toscana*, a c. di E. Insabato e C. GHELLI, Edifir, Firenze 2007, pp. 31-37 e ID., *Nello Baroni architetto (1906-1958). Inventario dell'Archivio*, Edifir, Firenze 2008.

<sup>5</sup> *La Stazione di Firenze. Progetto del Gruppo Toscano vincitore del concorso*, a cura di G. Michelucci, N. Baroni, P. N. Berardi, I. Gamberini, S. Guarnieri, L. Lusanna, supplemento di "Eclettica", Tip. C. Mori, Firenze, s. d. (1933); F. Bandini, a c. di, *La stazione di Santa Maria Novella (1935-1985): Italo Gamberini e il "Gruppo Toscano"*, Firenze, Allinea 1987.

<sup>6</sup> I progetti documentati dalle carte dell'Archivio Nello Baroni (Archivio di Stato di Firenze) riguardano: Casa del Balilla, Arezzo 1934-37 In collaborazione con il Gruppo Toscano (P. N. Berardi, I. Gamberini, L. Lusanna) con teatro; Cinema Teatro Rex, Firenze, 1936-37; trasformazione in cinema del teatro

Niccolini, Sesto Fiorentino, 1938; Cinema (Proprietà Bertolli), Lucca, c. 1938-42; Progetto di riadattamento della Sede del G. R. F. "G. Bartolini", Firenze, con teatro all'aperto 1939-41; Copertura del teatro all'aperto già del G. R. F. "Ugo Dal Fiume" per le Fonderie Giovanni Berta, Firenze, 1941; Cinema Teatro (Proprietà Monaldi), Livorno, 1946-47; Restauro del Teatro della Pergola, Firenze, 1948 In collaborazione con F. Rossi, Simonetti; Restauro del Teatro Verdi, Firenze, 1949-50, in collaborazione con M. Tempestini; Restauro del Teatro Metastasio, Prato, 1954-58 (poi E. Ciardetti, L. Trenti); Cinema poi Cinema Teatro (Proprietà Boretto), Prato, 1955-56.

<sup>7</sup> G. BELLI, *Tre cinema fiorentini di Nello Baroni. Il Rex, lo Stadio, il Capitol*, in "Opus Incertum", 2 *L'architettura italiana del cinema*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2007, pp. 18-27; ivi anche C. CORDONI, *Nello Baroni e l'architettura cinematografica*, pp. 29-37.

Firenze fra il 1949 e il 1950 (in collaborazione con M. Tempestini); il Teatro Metastasio di Prato fra 1954 e il 1956 (terminato da E. Ciardetti e L. Trenti, dopo la scomparsa di Baroni nel 1958)<sup>8</sup>.

### *Nello Baroni a Siena: il Teatro della Lizza*

L'esperienza maturata da Baroni come progettista teatrale sembra motivare il primo coinvolgimento dell'architetto in ambiente senese. Nel 1948, infatti, Baroni elaborò almeno un progetto per il Teatro della Lizza (o Teatro Lirico), documentato dai disegni<sup>9</sup>.

Il proposito di dotare Siena di un grande teatro moderno situato nell'area della Lizza risaliva in effetti a molti anni prima. Fra il 1859 e il 1860 presso l'area della Lizza di Siena, "pubblico passeggio" extramurario nei pressi della smilitarizzata Fortezza Medicea, era stato realizzato un teatro su un terreno appositamente concesso dal Comune. L'Arena, come venne denominato, restaurato ed ampliato nel 1907, aveva ospitato ogni genere di spettacoli per il grande pubblico ed era restato in funzione fino al 1933, quando crolli del soffitto e altre vicende, anche di ordine economico e giuridico, ne avevano determinato prima la chiusura e in seguito

lo smantellamento da parte del Comune<sup>10</sup>. Nel frattempo le trasformazioni intervenute e ancora in atto nell'area della Lizza e più in generale il ridisegno della città e delle sue funzioni avevano suscitato nuove esigenze e andavano mutando la percezione e l'uso di alcuni settori urbani<sup>11</sup>. In tale quadro si inserivano nei primissimi anni del Novecento la realizzazione della nuova piazza Umberto I (sull'area del Poggio dei Malavolti sbassato, regolarizzato e liberato con la demolizione progressiva degli edifici conventuali delle Cappuccine e di S. Egidio) e la apertura di un nuovo asse viario di collegamento con la piazza Salimbeni (via Pianigiani), fisicamente e funzionalmente pensati sia come cerniera fra la città di più antica formazione e le espansioni 'extramurarie', sia quale ampio polo gestionale e rappresentativo distinto rispetto ai tradizionali riferimenti urbani. Erano così sorti, nel giro di pochissimi anni, nuovi importanti edifici per aggiornate funzioni e per la rappresentazione e la memoria di una storia più recente, tutti affidati alla progettazione di Vittorio Mariani: sulla nuova piazza Umberto I il palazzo della Camera di Commercio (1905) e il Palazzo Postelegrafonico (1912), sul passeggio della Lizza l'Asilo Monumento (1922-1924, su un'area donata dal Municipio di Siena, ricavata dal-

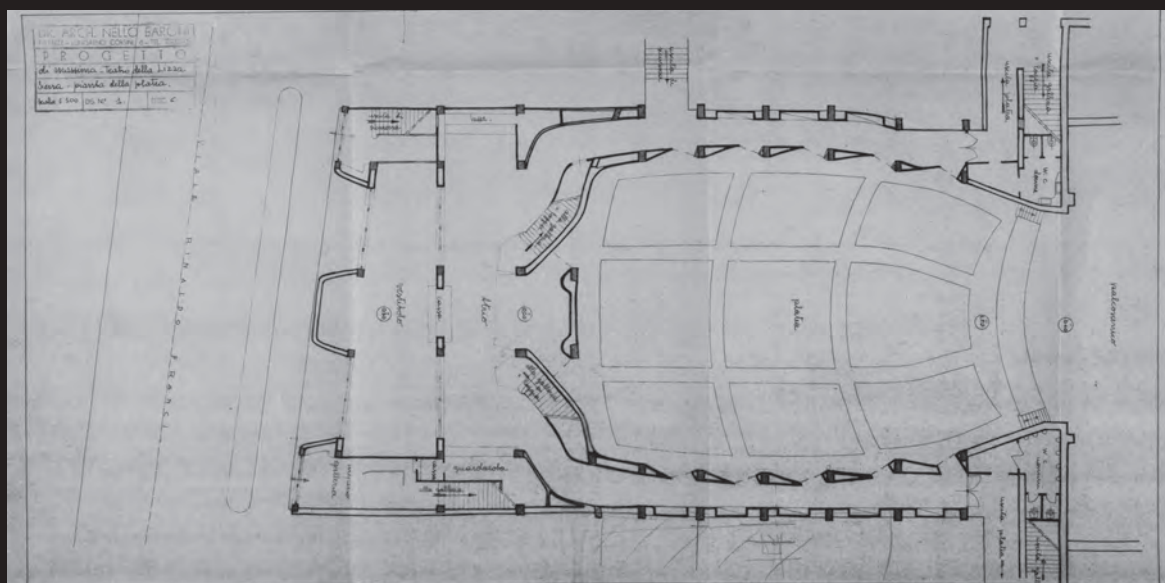
<sup>8</sup> N. BARONI, M. TEMPESTINI, *Restauro e rinnovamento del Teatro Verdi di Firenze*, in "Edilizia Moderna", n. 44, giugno 1950, pp. 65-68; N. BARONI, *Cinema alla periferia di Firenze*, in "Architetti", a. II, n. 7, aprile 1951, pp. 9-14. Inoltre si rimanda a E. Garbero Zorzi, L. Zangheri, a c. di, *I teatri storici della Toscana*, Marsilio, Venezia 1990-2000.

<sup>9</sup> L'archivio dei disegni dell'architetto è conservato presso l'Archivio di Stato di Firenze (ASFi). Per il progetto del Teatro della Lizza, ASFi, *Baroni Nello*, Cartella 139. La cartella contiene sei copie ciano su carta (con alcune annotazioni a penna e lapis) di disegni che recano la intestazione: *Dr. Arch. Nello Baroni Firenze - Lungarno Corsini, 6 - tel. 292373 - Progetto di massima teatro della Lizza - Siena*. I disegni (piante ai vari livelli, e sezioni) non recano nessuna data. L'anno 1948 si ricava dalla scritta a lapis sul fronte della cartella.

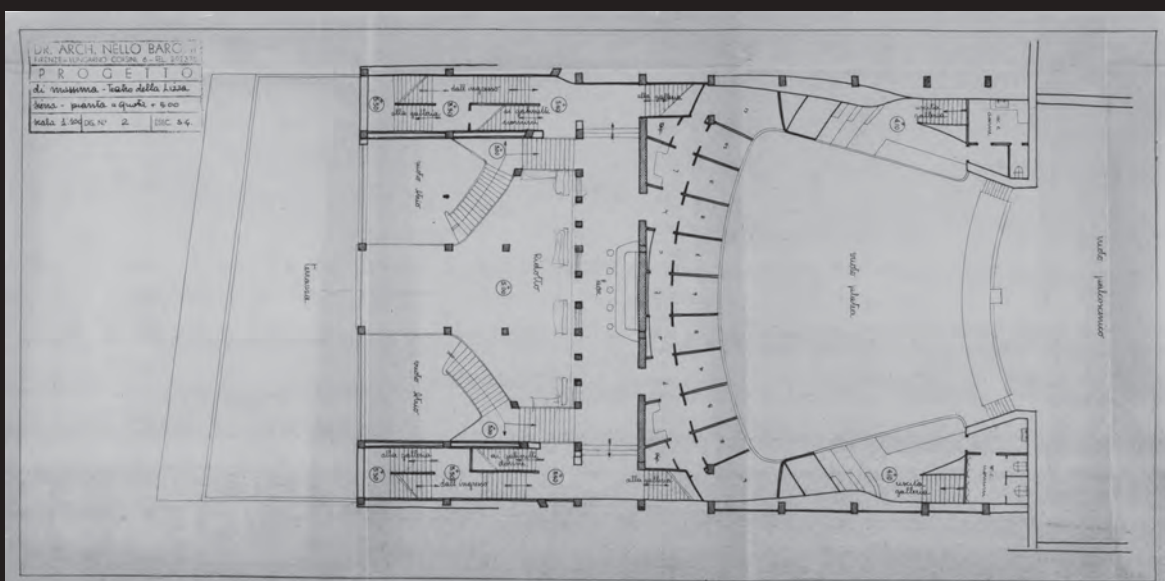
<sup>10</sup> Per le vicende del teatro ottocentesco si rimanda a B. DESTEFANIS, G. ROSSI, *Il teatro della Lizza*, in *Siena a teatro*, a c. di R. Ferri, G. Vannucchi, Comune di Siena, Siena 2002, pp. 301-307. Inoltre la documentazione conservata in Archivio Storico Comunale Siena (ASCSi), *Postunitario*, X, A, cat. XII, 36 e XII, 74 e ASSi, *Archivio del Teatro della Lizza*, Dono Terzi.

<sup>11</sup> Come è noto dalla seconda metà del XIX secolo, nel quadro della riorganizzazione amministrativa e delle funzioni che il recente contesto nazionale unitario aveva stimolato a Siena (come in molte città italiane), una serie di interventi era stata avviata nel settore nord-occidentale. La creazione della nuova Piazza Salimbeni (1871-1882) nel corpo del tessuto urbano preesistente, così come contestualmente negli anni '70 del secolo la trasformazione delle aree circostanti la Fortezza Medicea - in particolare con il riordinamento del Passeggio della Lizza (1872) - e la creazione del nuovo viale S. Domenico (Curtatone) avevano di fatto evidenziato una delle principali direttrici di espansione della città per gli interventi che si sarebbero operati nei decenni successivi. Si rimanda per una analisi di alcuni degli interventi ottocenteschi ai saggi in *Architettura e disegno urbano a Siena nell'Ottocento tra passato e modernità*, a c. di M. Anselmi Zondadari, Fondazione MPS, Siena 2006. Inoltre M. Marini, *Trasformazioni urbane ed architettoniche a Siena nella seconda metà del XIX secolo*, in *Siena tra purismo e liberty*, Catalogo della Mostra, Siena maggio-ottobre 1988, Mondadori - De Luca, Milano - Roma 1988, pp. 266-286.

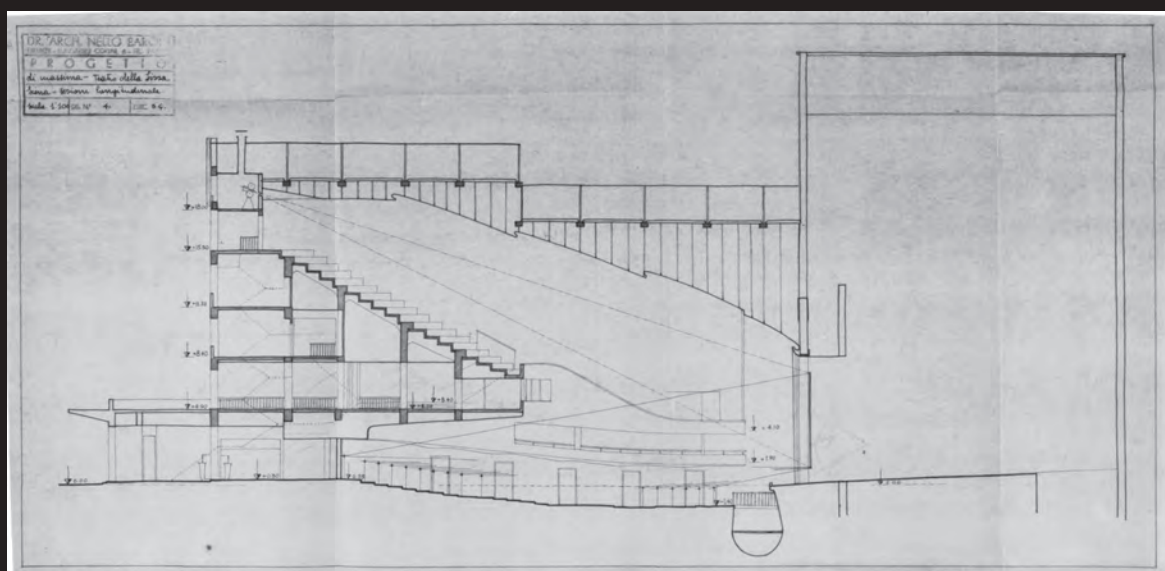




**Nello Baroni, Progetto di massima -Teatro della Lizza - Siena, pianta della platea, scala 1:100, dis. n. 1, copia ciano su carta (ASFi, Baroni Nello, cartella 139)**



**Nello Baroni, Progetto di massima -Teatro della Lizza - Siena, pianta a quota +5.00, scala 1:100, dis. n. 2, copia ciano su carta (ASFi, Baroni Nello, cartella 139)**



**Nello Baroni, Progetto di massima -Teatro della Lizza - Siena, sezione longitudinale, scala 1:100, dis. n. 4, copia ciano su carta (ASFi, Baroni Nello, cartella 139)**

la demolizione di un tratto di mura) e il nuovo palazzo per appartamenti dei dipendenti del Monte dei Paschi (1926-28), questi ultimi due edifici situati rispettivamente a sinistra e a destra del Teatro Arena<sup>12</sup>.

L'esigenza di una sede teatrale più adeguata e moderna si era intanto operativamente tradotta prima (1930) nell'incarico affidato dal Podestà Fabio Bargagli Petrucci all'architetto Virgilio Marchi<sup>13</sup> di redigere una relazione intorno alla possibilità di restaurare il Teatro dei Rinnovati, a cui era subito seguita, dato l'esito negativo espresso dalla relazione<sup>14</sup>, la elaborazione di un primo progetto da parte dello stesso Marchi per un nuovo grande teatro, da inserire nell'area presso la Lizza occupata dal vecchio Arena (1931)<sup>15</sup>. Benché al primo progetto Marchi avesse fatto seguire successive revisioni e redazioni, anche in collaborazione con l'ingegnere Guido Dringoli (1936-38)<sup>16</sup>, di fatto ogni iniziativa era rimasta irrealizzata<sup>17</sup>.

Terminata la guerra, nel 1946 il Comune di Siena aveva ripreso a occuparsi del progetto e dell'espletamento delle pratiche per acquisire la completa disponibilità dell'area

alla Lizza<sup>18</sup>. È documentato che nel 1947 avevano assunto consistenza almeno due proposte di gestione della costruzione di un nuovo locale sull'area: una da parte dell'ufficio provinciale senese dell'Ente Nazionale Assistenza Lavoratori (E.N.A.L.) per realizzare un *Teatro dei Lavoratori* e una *casa del lavoratore*; l'altra da parte di un gruppo di finanziatori privati coordinati in prima fase dal senese Renato Martelli per la realizzazione di un Teatro e Cinema della Lizza. Il Martelli nel presentare le sue proposte al Comune includeva anche uno schema progettuale<sup>19</sup>. I due gruppi entrarono anche in contatto, nel tentativo di creare un unico *Ente Teatro della Lizza*, che coinvolgesse anche il Comune, la Camera di Commercio, l'Ufficio del Turismo e il Monte dei Paschi. Intanto nel luglio del 1948 Guido Dringoli, coadiuvato dall'ingegner Nozzoli, presentava una redazione aggiornata del progetto che faceva diretto riferimento a quanto già elaborato in precedenza con Marchi<sup>20</sup>.

Nello stesso anno Nello Baroni redigeva il proprio progetto. Poiché il progetto Baroni ci è pervenuto limitatamente agli elabo-

<sup>12</sup> M.A. ROVIDA, L. VIGNI, *Vittorio Mariani architetto e urbanista. 1859-1946. Cultura urbana e architettura fra Siena e l'Europa*, Edizioni Polistampa, Firenze 2010.; M.A. ROVIDA, *Il palazzo della Camera di Commercio a Siena nella prima metà del Novecento: progetti e realizzazioni*, con regesto di documenti a c. di P. Marega, in "Bullettino Senese di Storia Patria", CXVIII-CXIX, 2011-2012, pp. 278-334.

<sup>13</sup> V. RANDON, *Virgilio Marchi*, in *Architettura nelle terre di Siena. La prima metà del Novecento*, a c. di L. Quattrocchi, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2010, pp. 225-228. Inoltre M. GIACOMELLI, *Virgilio Marchi*, e M. GIACOMELLI, *Marchi architetto di teatri in Toscana* in *Il Futurismo attraverso la Toscana*, a c. di E. Crispolti, Catalogo della Mostra, Livorno gennaio-aprile 2000, Silvana Editoriale, Milano 2000, pp. 179-184; M. GIACOMELLI, *Notizie biografiche*, in V. MARCHI, *Scritti di architettura 1*, a c. di E. Godoli, M. Giacomelli, Octavo, Firenze 1995, pp. 23-37. In particolare per la attività senese del Marchi si rimanda a V. CERUTTI, C. RANDON, *Due contributi sull'attività di Virgilio Marchi*, in "La Diana", aa. VIII-XI, 2002-2005, (2007).

<sup>14</sup> Per il Teatro dei Rinnovati si rimanda in particolare al saggio di L. GALLI, *Nobili e "ignobili". Il Teatro dei Rinnovati. Vicende costruttive e interventi di restauro (1802-1935)*, in *Storie e restauri del Teatro dei Rinnovati di Siena. Dal consigli della Campana al salone delle commedie*, a c. di L. Vigni, E. Vio, Pacini Editore, Pisa 2010, pp. 227-255

<sup>15</sup> La Balzana, marzo aprile 1931, a. IX, n. 2, pp. 43-46 ove si pubblicò anche il disegno del prospetto.

<sup>16</sup> Per Guido Dringoli (Siena, 1899 - Siena, 1987) si veda la scheda bibliografica di F. CALDARI in *Architetture nelle terre di Siena* cit. pp. 210-212.

<sup>17</sup> Le fasi della progettazione degli anni Trenta sono ricostruibili dalla documentazione conservata presso ASCSi, *Postunitario*, X B, 15/3. Se ne veda il commento in V. CERUTTI, V. RANDON, *Due contributi sull'attività di Virgilio Marchi a Siena*, cit.. Inoltre E. JACONA, *Il Teatro della Lizza in Siena*, in "Bullettino Senese di Storia Patria", LXXXVII, 1980, pp. 263-369.

<sup>18</sup> ASCSi, *Postunitario*, X, B, 15/3. In data 8 agosto 1946 l'area è descritta di *configurazione altimetrica accidentata* e costituita di terreno di riporto, *il che renderà costosissima la costruzione del nuovo teatro sia per i necessari ingenti lavori di fondazione, sia per la costruzione delle murature necessarie per raggiungere il piano dei locali utilizzabili*.

<sup>19</sup> La corrispondenza e le pratiche relative in ASCSi, *Postunitario*, X, A, IX, 62, fasc. 3. Il progetto schematico presentato dal Martelli reca la sigla *L. M.*.

<sup>20</sup> Il progetto Dringoli - Nozzoli riceveva poco tempo dopo la approvazione della Commissione Edilizia che richiedeva di studiare alcuni particolari architettonici. Una relazione di progetto sul teatro-cinema alla Lizza fu presentato anche nel 1952 dall'architetto Giuseppe Forti di Firenze (ASCSi, *Postunitario*, X, B, 15/3).



rati grafici e privo di ogni altra forma di documentazione, non è possibile al momento chiarire attraverso quali contatti l'architetto avesse deciso di occuparsi dello studio per un teatro senese.

L'unico indizio - che consente al momento solo la possibilità di ipotesi - potrebbe essere offerto dalla scritta vergata a mano sul retro del più interessante fra i disegni. Si tratta di un lucido sul fronte e sul retro del quale l'architetto ha schizzato a penna e a matita viste prospettiche generali e di dettaglio degli esterni e degli interni del teatro. Sul retro l'appunto vergato a mano *varie Avv. Castellani* potrebbe far riferimento a uno dei vari membri della famiglia Castellani, che nei primi decenni del Novecento operarono nel settore della imprenditoria cinematografica e teatrale e con i quali Baroni si ritrovò a collaborare in più occasioni<sup>21</sup>. Potrebbe in particolare trattarsi di Raffaello Castellani, l'impresario per il quale Baroni aveva progettato e realizzato il cinema Rex di Firenze (1936) e che poco tempo dopo (1949-1950) avrebbe rilevato il Teatro Verdi di Firenze commissionandone il completo rinnovamento proprio a Nello Baroni (in collaborazione con l'architetto Maurizio Tempestini)<sup>22</sup>. Se l'ipotesi fosse convalidata, testimonierebbe un momento di interesse anche da parte della imprenditoria teatrale fiorentina nei confronti del programma costruttivo senese.

Il progetto di Baroni per il Teatro della Lizza documentato dal gruppo di disegni dell'archivio dell'architetto<sup>23</sup>, non constitui-

va redazione definitiva, ma - come titolano le intestazioni delle tavole - un *progetto di massima*, evidentemente destinato a studiare e a valutare gli elementi fondamentali utili a una discussione ulteriore per pervenire ad un esecutivo.

L'esame dei disegni richiede un confronto diretto con il progetto Marchi. Questo, infatti, nelle sue varianti (1931 e 1934-35) e nella successiva definizione di una serie di dettagli, aveva costituito per oltre venti anni il principale riferimento per l'iniziativa da parte del Comune di Siena. Un primo aspetto di rilevante differenza è sicuramente costituito dal rapporto fra l'edificio e lo spazio urbano circostante. Nei progetti del Marchi, infatti, la relazione con il viale di accesso (viale della Lizza o viale Rinaldo Franci) offriva occasione per enfatizzare in chiave scenografica la presenza del teatro, con il fronte a timpano triangolare e le ali ellittiche (nella versione del '31 con doppio colonnato a fondale prospettico di una rampa fiancheggiata da statue e da alberi). L'edificio pertanto risultava arretrato rispetto all'allineamento stradale e si poneva come elemento centrale di riqualificazione e ridisegno dell'area nel suo insieme. Il progetto Baroni risente in tal senso del momento di transizione culturale in cui nasce: messo da parte ogni elemento scenografico, l'architetto mantiene la tripartizione generale del fronte, sottoponendo però gli elementi architettonici e quelli stilistici ad una estrema sintesi espressiva. Elimina il timpano triangolare - lasciando a vista le falde della coper-

<sup>21</sup> Raffaello Castellani fu il principale committente del cinema-teatro Rex di Firenze a partire dal 1936-37; Riccardo Castellani del Capitol di Firenze (1954-57). Si veda per questi progetti del Baroni G. BELLÌ, *Tre cinema fiorentini di Nello Baroni* cit.. Inoltre P. ROSELLI, G.C. ROMBY, O. FANTOZZI MICALI, *I teatri di Firenze*, Bonechi, Firenze 1978.

<sup>22</sup> NELLO BARONI, MAURIZIO TEMPESTINI, *Restauro e rinnovamento del teatro Verdi di Firenze*, in "Edilizia Moderna", 1954, 44, pp. 65-67; inoltre il saggio di O. FANTOZZI MICALI, in P. ROSELLI, G.C. ROMBY, O. FANTOZZI MICALI, *I teatri di Firenze*, cit, pp. 212-219; M. Alberti, *Teatro Verdi*, in *I teatri storici della Toscana*, cit., pp. 255-265; *Restauro del Teatro Verdi*, in C. Cordoni, Maurizio Tempestini Interior Architect (1908-1960), Edifir, Firenze 2010, pp. 54-55, 118-121.

<sup>23</sup> Il gruppo di disegni, conservato presso l'ASFì, *Baroni Nello*, Cartella 139 (*Ricostruzione Teatro della Lizza Siena 1948*) è composto dalle seguenti tavole, copie su carta: N. 1 Pianta della platea, scala 1:100; N. 2 Pianta a quota + 5.00, scala 1:100; N. 3 Pianta a quote + 8.00, +8.40, scala 1:100; N. 4 Sezione longitudinale, scala 1:100; N. 5 Pianta galleria, scala 1:100; N. 6 Sezione trasversale, scala 1:100; inoltre in l'ASFì, *Baroni Nello*, Disegni 139, c. 7: lucido disegnato a penna e lapis, senza intestazione, con a r.: viste prospettica interno verso la galleria, prospetto fronte principale, vista prospettica del dettaglio della pensilina sul fronte, vista prospettica dell'esterno fronte e lato sinistro, vista prospettica di dettaglio dell'interno angolo galleria con rampa scale; a v.: vista prospettiva interna assiale platea e galleria, scritta "varie Avv. Castellani".

tura - e le ali del porticato antistante. Questo è invece tradotto in una ampia pensilina a pianta rettangolare, funzionale al movimento di veicoli e di pedoni, oltre che ad accogliere le due scale laterali (uscita di sicurezza a sinistra, accesso alla galleria a destra). Ciò consente di arretrare il prospetto rispetto al viale solo dello spazio funzionalmente necessario al disimpegno del movimento di persone per il teatro. La estrema semplificazione degli elementi architettonici, inoltre, avrebbe consentito al nuovo edificio di porsi per così dire in dialogo con gli edifici già esistenti ai suoi lati (l'Asilo Monumento e la casa per appartamenti di dipendenti del Monte dei Paschi), linguisticamente molto caratterizzati: proprio la studiata sinteticità degli elementi stilistici, infatti si sarebbe tradotta in qualità peculiare e 'altra', rendendo il teatro speciale nel contesto multiforme degli edifici storici dell'area della Lizza.

Le caratteristiche di sobria e razionale funzionalità, che poco concede al decorativismo, contraddistinguono anche gli spazi di accoglienza e di distribuzione interni: qui per esempio Baroni rinuncia a un ridotto in chiave monumentale, dove invece Marchi aveva progettato un ambiente a doppio volume enfatizzato da colonne giganti e da soffitti a lacunari.

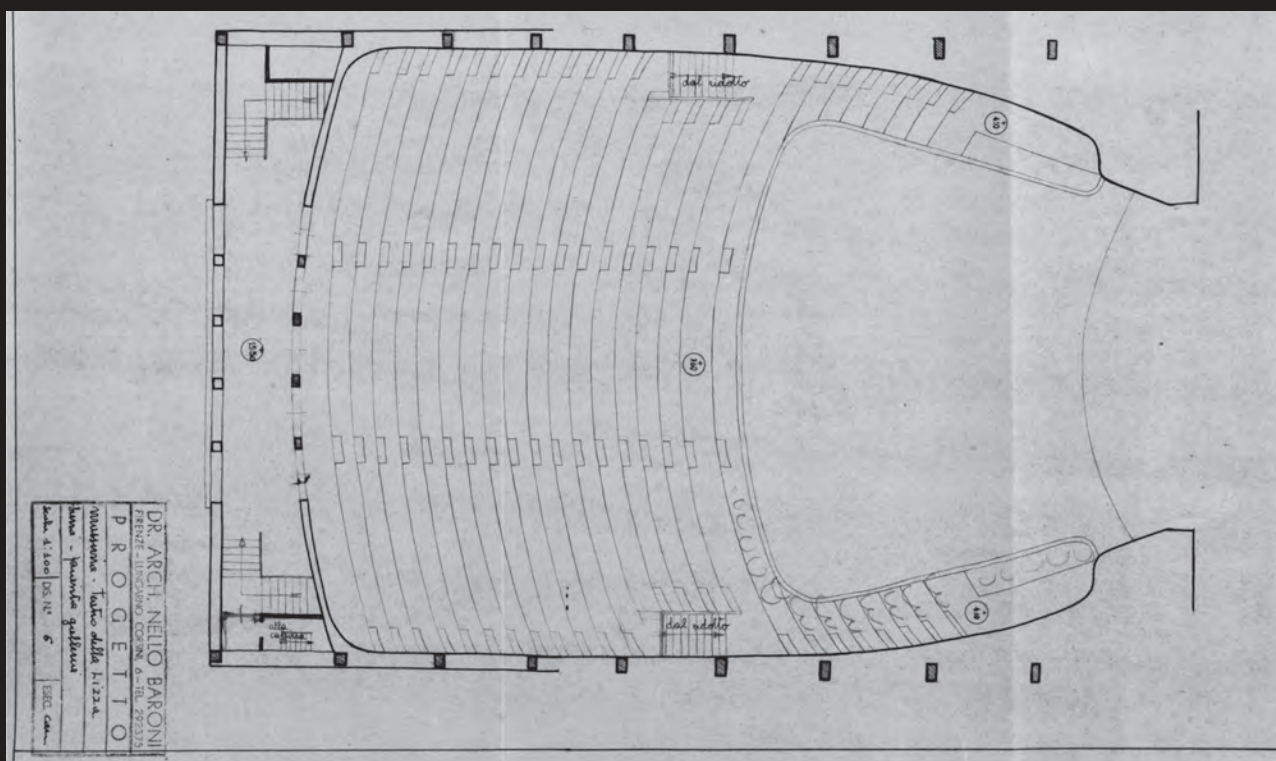
I disegni del *progetto di massima* lasciano indefinita la sezione del palcoscenico, per il quale è delineata solamente la volumetria complessiva. Particolare cura e precisazioni di dettaglio, sia in piante e sezioni, sia nelle agili vedute prospettiche, sono invece dedicate alla volumetria del corpo centrale per gli spettatori. Questo è organizzato in tre settori: una platea, un ordine di palchi e una estesa galleria gradonata, arditamente lanciata a sbalzo sul vuoto. Qui le soluzioni adottate appaiono del tutto innovative rispetto alle tipologie di pianta utilizzate dal Marchi. Baroni lavora essenzialmente in vista della valorizzazione delle possibilità strutturali offerte dai materiali e dalle tecniche costruttive non tradizionali. Sebbene i disegni del progetto di massima non offrano

molte informazioni in merito alle soluzioni strutturali, si intuisce l'opzione per elementi portanti (pilastri, travi di copertura) di sezioni ridotte in rapporto alle luci da coprire. La 'forza' delle strutture non è dunque esibita quanto piuttosto suggerita dalla qualità volumetrica dello spazio a cui danno vita. La soluzione della estesa galleria a sbalzo, che fa intuire l'impiego di travi a mensola, ricorda quanto già l'architetto aveva messo in atto ad esempio per il cinema Rex di Firenze<sup>24</sup>.

La conformazione dell'involucro è studiata in funzione di una sua ottimale resa in termini di visibilità, di acustica e di sicurezza. La forma della platea 'a cucchiaio' è dettata dalla curva di visibilità. Le estese superfici avvolgenti sono conformate ad una studiata resa acustica dell'ambiente. Rispondono a tali esigenze la soluzione del soffitto gradonato, che dalla zona della galleria e senza soluzione di continuità va a chiudere sopra il boccascena, o la conformazione a settori inclinati delle pareti laterali della platea che accolgono anche le porte di uscita. I disegni di massima non consentono di valutare fino in fondo la qualità formale di questi elementi, per i quali la scelta dei materiali o il trattamento delle superfici si sarebbero potuti tradurre anche in soluzioni di arredo e di decorazione. Le molte viste prospettiche di insieme e di dettaglio che l'architetto realizza (in rapporto al numero complessivo delle tavole di progetto) testimoniano di come al centro della sua riflessione sia la qualità percettiva dello spazio nel suo insieme e lo studio della articolazione coerente delle parti. Gli schizzi su lucido indagano e testano le soluzioni del rapporto platea - palchi - galleria, dell'inserimento delle scale fra galleria e logge laterali, dell'andamento del soffitto e del disegno delle pareti laterali. Lo spazio sembra essere il protagonista principale, dalle cui qualità formali e funzionali derivano anche i necessari attributi estetici. Si tratta in realtà della matura elaborazione di temi e elementi che almeno dagli anni Trenta del secolo erano entrati a far parte del

<sup>24</sup> G.H. KOENIG, *Architettura in Toscana ... cit.*





Nello Baroni, *Progetto di massima - Teatro della Lizza - Siena, pianta galleria, scala 1:100, dis. n. 6, copia ciano su carta* (ASFi, Baroni Nello, cartella 139)



Nello Baroni, *Progetto di massima - Teatro della Lizza - Siena, vista prospettica di insieme dell'esterno, schizzo a matita su lucido* (ASFi, Baroni Nello, Disegni 139, c. 7r, particolare)

dibattito degli architetti e che Baroni aveva già variamente sperimentato nella sua estesa esperienza di progettista di sale cinematografiche<sup>25</sup>.

### *I contatti per il palazzo della Camera di Commercio.*

Già negli anni Venti del secolo il palazzo camerale si era rivelato troppo piccolo per poter far fronte a tutte le funzioni che progressivamente gli venivano attribuite. Era così iniziato un lungo lavoro di progettazione e di dibattiti tesi a concordare con il Comune un adeguato ampliamento. In realtà, a fronte di un numero elevatissimo di progetti, erano stati realizzati solo due interventi assai limitati (1927 e 1929, progettista V. Mariani), mentre dal 1938 era stato aggiunto un corpo di fabbrica sul retro (progetto Sabatini)<sup>26</sup>.

I primi anni del dopoguerra erano stati dedicati essenzialmente a consolidare la situazione finanziaria della Camera dal forte disavanzo con cui erano riprese le attività. Ciò aveva reso possibile solo limitate opere di manutenzione dell'immobile. Nel 1949,

tuttavia, quando il bilancio segnava ormai incoraggianti risultati, fu nominato alla presidenza camerale l'ingegnere Erasmo Sgarroni<sup>27</sup>, imprenditore e costruttore di lunga esperienza, maturata anche nella realizzazione di grandi opere pubbliche, complessi industriali e infrastrutture. Si verificava così una speciale coincidenza di competenze e di poteri che poneva in primo piano la volontà di intervenire sull'edificio camerale con una drastica operazione di ampliamento e di ristrutturazione generale. Lo stesso Sgarroni svolse nei primi mesi del 1950 un esame delle condizioni dell'edificio e stilò una relazione in merito alle opere necessarie, all'ampliamento e alla riorganizzazione funzionale auspicabili. Oltre alle verifiche strutturali e al consolidamento, il programma di intervento - in nove punti - richiedeva di ampliare i locali sotterranei, di ottenere un piano intermedio nel volume del piano terra esistente, di riorganizzare funzionalmente gli ambienti ai vari piani, di sopraelevare di un piano destinato a mostre e riunioni, di sostituire il tetto *con solaio a volta SAP, per economia*, di realizzare adeguati impianti tecnici fra cui un ascensore<sup>28</sup>. La

<sup>25</sup> G. BELLÌ, *Tre cinema fiorentini di Nello Baroni...* cit.

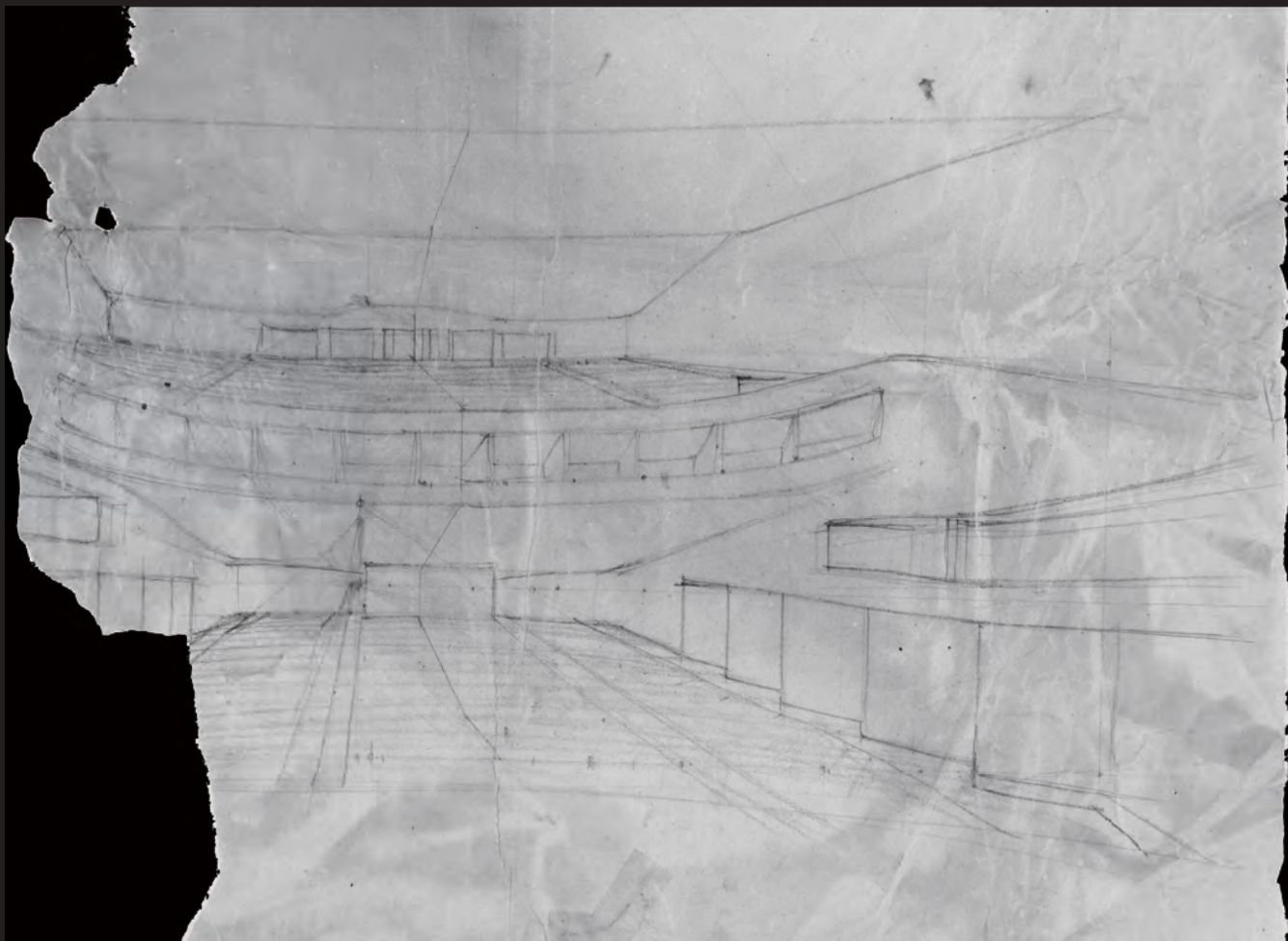
<sup>26</sup> Le vicende costruttive e di trasformazione del palazzo della Camera di Commercio di Siena sono ricostruite in M.A. ROVIDA, *Il Palazzo della Camera di Commercio a Siena nella prima metà del Novecento* cit.

<sup>27</sup> La nota biografica pubblicata in occasione della nomina del nuovo presidente nel Bollettino Ufficiale della Camera di Commercio n. 5, maggio 1949 (p. 149) è trascritta in M.A. ROVIDA, *Il palazzo della Camera di Commercio* cit..

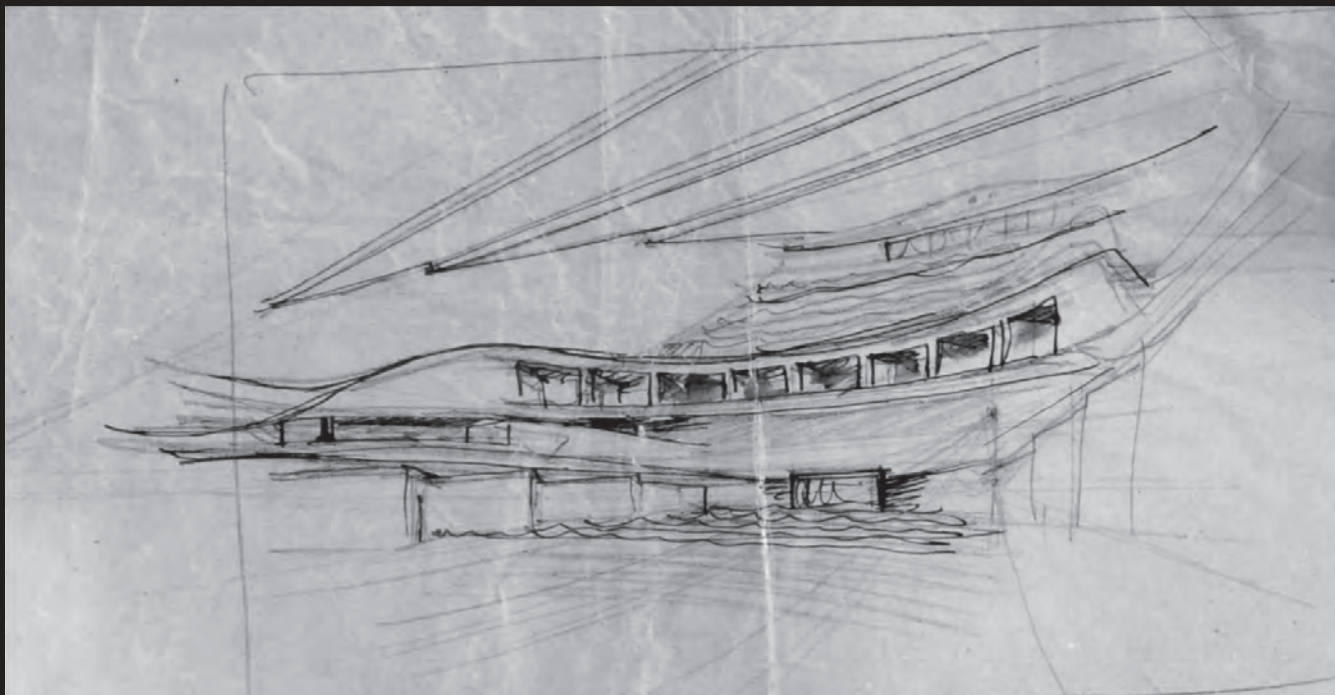
<sup>28</sup> Archivio della Camera di Commercio di Siena (ACCSi), *Palazzo Camerale*, b. 15, Adunanza della Giunta Camerale, Delibera 518, 14 dic. 1950. In questa delibera il Presidente Sgarroni fa presente che per la particolare competenza che a lui gliene deriva, ha studiato personalmente la cosa; per cui bisognerebbe: 1) verificare e consolidare l'intero fabbricato per le lesioni e necessità che si rivelano. 2) Ingrandire gli attuali locali sotterranei mediante sterri e costruzioni di solai per una più razionale utilizzazione, destinando quindi tutti i sotterranei che verrebbero a risultare seminterrati, all'archivio generale, ai servizi vari, al garage, caldaia del termosifone, ed altri usi idonei, nonché ricavarvi l'appartamentino per il custode della Camera di Commercio, nel lato che verrebbe a risultare a piano terreno e quindi non affatto seminterrato. 3) Il piano terreno dovrebbe essere sistemato in maniera di riservare una sala alla con-

trattazione di affari e di scrittura, alla sala della Consulta come è attualmente ed opportunamente modificata, se non sarà il caso di spostarla all'ultimo piano da crearsi, e agli Uffici ordinari per il pubblico. 4) Poiché l'altezza di tale piano terreno è di circa metri 8 studiare la possibilità di ricavarvi tutti gli altri uffici camerali e per il pubblico. 5) L'attuale appartamento al primo piano dovrebbe essere destinato agli Uffici della Presidenza e agli uffici generali della Camera. 6) Gli attuali uffici del secondo piano dovrebbero essere suddivisi in tre - quattro quartieri destinati ad ospitare, previa corrispondenza dell'affitto, le organizzazioni Industriali, Commercianti, Agricole, Artigiane, utilizzando all'uopo se non sarà sufficiente, anche in parte, il terzo piano. 7) L'attuale terzo piano dovrebbe servire per il raggiungimento degli scopi di cui al numero precedente e per gli altri uffici oppure ricavarne se possibile, un grande salone per riunioni, purché lo consenta l'attuale solaio che andrebbe mantenuto ad evitare spese eccessive; locali a disposizione della Camera o anch'essi da affittare. 8) provvedersi alla sopraelevazione di un ultimo piano per intero con solaio a sovraccarico adeguato, e con tetto a volta SAP, per economia, considerato anche che il tetto per le condizioni di vetustà in cui trovasi, va tutto demolito e rifatto, per essere destinato a sala permanente di raccolta e disposizione di prodotti artigianali, sale di riunione, ecc. 9) naturalmente il palazzo camerale va munito di ascensore e di rifiniture economiche, ma adeguate all'importanza che andrebbe ad assumere.





**Nello Baroni, *Progetto di massima - Teatro della Lizza - Siena, interno, viste prospettiche di insieme della platea, dei palchi e della galleria*, schizzi a penna e a matita su lucido (ASFi, *Baroni Nello, Disegni 139*, c. 7r particolare e c. 7v)**



dettagliata relazione di Sgarroni fissava di fatto le linee guida del progetto, vincolando fortemente le componenti distributivo - funzionali e la volumetria complessiva. Tali indicazioni infatti costituirono il riferimento in base al quale nel maggio del 1950 si affidava incarico dello *studio per la compilazione di un adeguato progetto* a un gruppo di tecnici composto dall'architetto fiorentino Nello Baroni, dall'architetto senese Francesco Griccioli e dal geometra Aldo Pepi pure di Siena<sup>29</sup>. Dalla documentazione successiva al conferimento di incarico, pervenuta in forma frammentaria, non è possibile ricostruire tutti i passaggi della trattativa seguita. Soprattutto si crearono fra la committenza e il Baroni divergenze in merito ai compensi, in rapporto alla fase di progettazione preliminare e a quella di effettiva esecuzione delle opere. Probabilmente a motivo di ciò l'architetto si astenne dal far pervenire una proposta progettuale elaborata alla Camera di Commercio<sup>30</sup>. Di fatto, pur con vari tentativi testimoniati dalla corrispondenza

fra Baroni e Griccioli<sup>31</sup>, la vicenda si concludeva nel dicembre dello stesso anno con la revoca dell'incarico a Baroni e l'affidamento per la *redazione del progetto definitivo per il consolidamento, trasformazione e sopraelevazione del palazzo camerale* ad altro gruppo di progettisti, composto dall'ingegnere Giuseppe Viale di Roma, oltre che dagli stessi Griccioli e Pepi<sup>32</sup>.

La storia delle architetture e soprattutto quella della trasformazioni urbane deve spesso occuparsi delle 'occasioni mancate'. La presenza di Nello Baroni a Siena si concentra in uno stretto giro di anni - fra il 1948 e il '50 - e si pone in relazione a due progetti di impatto assai rilevante, sia per le dimensioni e il ruolo degli edifici interessati, sia perché correlati alla ridefinizione e alla riorganizzazione del medesimo delicatissimo settore urbano. Possiamo soltanto chiederci quale innesco di relazioni e di effetti avrebbe suscitato una serie di interventi che fosse stata studiata in una visione d'insieme coordinata.

<sup>29</sup> ACCSi, *Palazzo Camerale*, b. 15, Adunanza della Giunta Camerale del 5/5/1950, delibera n. 182.

<sup>30</sup> Né l'Archivio della Camera di Commercio, né l'Archivio Baroni contengono alcun documento relativo agli elaborati di progetto.

<sup>31</sup> ASFi, *Baroni Nello*, Carteggi 73, lettera di Gioacchino Griccioli a Nello Baroni: *Monteriggioni (Siena) 30-11-950. Gentilissimo Architetto, non mi è stato possibile combinare con il geometra Pepi una gita da lei perché ero fuori Siena (...) Al punto in cui stanno le cose, data la ferma intenzione che hanno alla Camera di Commercio di fare il lavoro di sopraelevazione, sia nella persona del suo presidente, che in quella della Giunta Comunale e d'altra parte non avendo potuto non concordare la questione economica, penso, che se ancora lei volesse la possibilità di arrivare a concludere qualche cosa, sarebbe opportuno, se le fosse possibile, che lei avesse un colloquio con il Comm. Sgarroni*

*approfittando della sua prossima venuta a Siena. C'è il caso che essendo Domenica prossima il 3 Dicembre e quindi già scaduto il termine fissato nella ultima lettera che era quello della fine del mese, che il Presidente possa attaccarsi a tal motivo per interrompere le trattative, ma d'altra parte penso che in questo caso non si tratta di una cambiale. (...) con la speranza che si possa arrivare ad una felice conclusione della faccenda la saluto cordialmente. Firmato Gioacchino Griccioli (...).*

<sup>32</sup> ACCSi, *Palazzo Camerale*, b. 15, Adunanza della Giunta Camerale, Delibera 518, 14 dic. 1950. Il progetto, redatto nel corso del 1951 e più volte modificato secondo le indicazioni della Commissione edilizia, ottenne la approvazione definitiva nel 1954 e nella primavera del 1957 veniva inaugurato il nuovo edificio: M.A. ROVIDA, *Il palazzo della Camera di Commercio* cit.





Il convento dei Cappuccini a Poggio al Vento

# Addio ai Cappuccini di Poggio al Vento

## I luoghi di Federigo Tozzi

di SILVIA TOZZI

Nel settembre scorso, per decisione dei superiori, gli ultimi frati cappuccini di Poggio al Vento hanno definitivamente lasciato il convento, già orfano da alcuni anni dell'Osservatorio che padre Vittorio Benucci (1924-2006) aveva diretto a lungo con passione. Ed è morto in Africa un anno fa padre Corrado Trivelli, che dopo aver animato per un trentennio la comunità della parrocchia, era stato trasferito da Siena a Prato come responsabile per le missioni. Il convento e la chiesa hanno rappresentato, dalla trasformazione in parrocchia nel 1969, il punto di riferimento di una comunità di fedeli che ora - in attesa di scelte future della Diocesi - ha ottenuto dall'Arcivescovo la possibilità di tenere aperti ancora per un anno i servizi liturgici e pastorali affidandoli alla responsabilità di un diacono e di alcuni francescani laici. Il disagio e il dispiacere di molti derivano, credo, anche dal senso di perdita del legame con un luogo di memorie, misteriosamente in armonia con la posizione elevata sul paesaggio circostante. Nonostante le alterazioni dell'edificio conventuale e dell'intera zona, non più immersa nell'isolamento del tempo che fu, una cortina di verde e il muro di cinta fungono ancora da protezione.

Solo il nome di Poggio al Vento era registrato nelle vecchie carte e nel catasto generale toscano, come parte del territorio delle Masse. Una strada di terra battuta collegava il Palazzo dei Diavoli alla collina, congiungendo la via Fiorentina con alcune ville e i rispettivi poderi. A metà Ottocento furono ospiti estivi di villa Alberti (poi villa Paoletti) i poeti Elizabeth Barrett e Robert Browning, amici di intellettuali ed artisti alloggiati in altre ville sulla collina di Marciano. Poi, a fine secolo, la costruzione del convento accrebbe l'importanza della strada e il numero delle

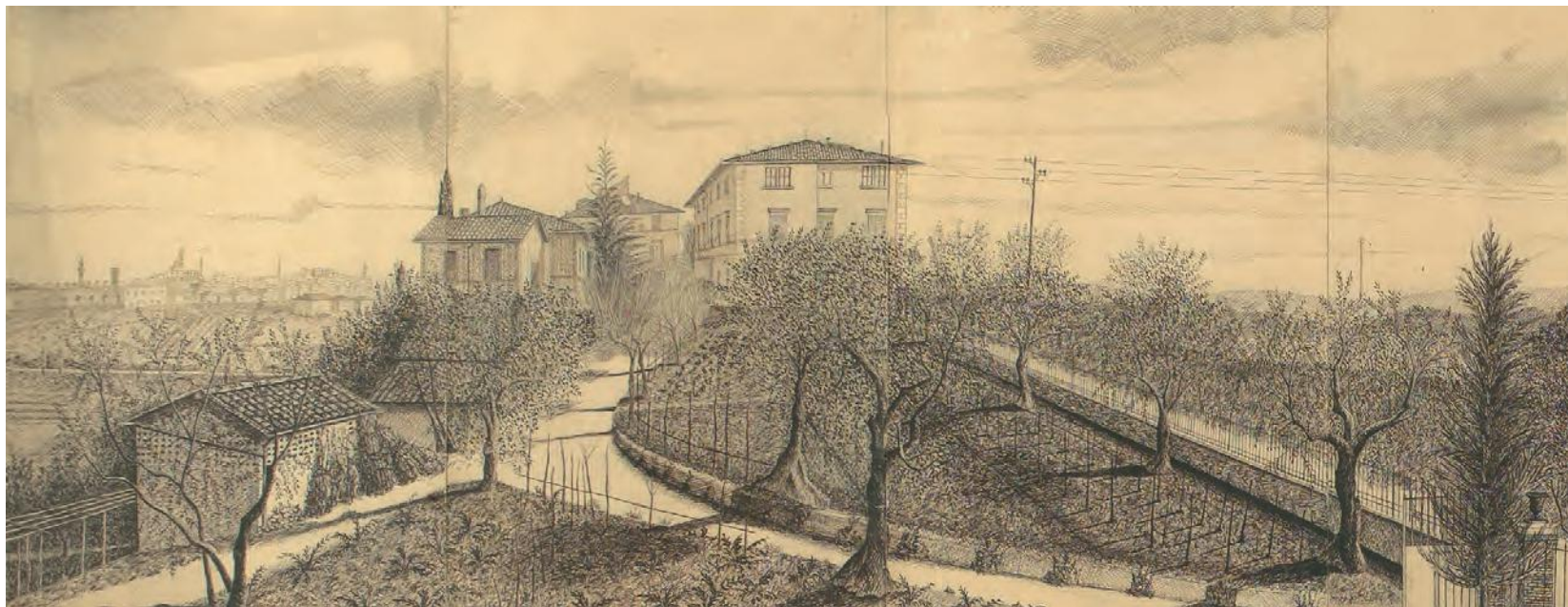
dimore, signorili e non, nella zona che d'ora in poi avrebbe preso il nome dai Cappuccini.

### *I Frati Minori Cappuccini a Siena da 477 anni*

L'Ordine dei Frati Minori Cappuccini, divenuto autonomo nel 1619, era nato come ramo dei Minori Conventuali. Presente a Siena dal 1535, dopo due anni ottenne dalle magistrature senesi la cessione della chiesa e del convento di Monte Celso (nella zona di Fontebecci), proprietà di monache benedettine che da tempo si erano trasferite in città. Nel 1538 Bernardino Ochino (Tomassini) - il futuro "apostata" - eletto vicario generale dal Capitolo dell'Ordine, decise di ampliare e adeguare le costruzioni esistenti. Secondo un'antica cronaca cappuccina, i confratelli accusarono il frate da lui incaricato di presiedere ai lavori, Angelo da Siena, di essersi macchiato del "delitto" di violata povertà per aver edificato con pietra e calce contro l'uso dei primi cappuccini che edificavano con creta e vimini! Molti benefattori resero possibile l'opera, e nella chiesa furono collocate due tavole di pittori senesi, Ventura Salimbeni e Francesco Vanni.

Tuttavia la distanza dalla città e dal suo grande ospedale rendeva difficile per i religiosi sia recare conforto agli ammalati con assiduità, sia ricevere le cure necessarie per i loro infermi. Intorno al 1620 ebbe dunque inizio la ricerca di una nuova sede, e tra diversi luoghi la scelta cadde sul cosiddetto "Gelseto" - dai numerosi gelsi che vi crescevano - situato fuori porta Camollia di fronte alla chiesetta di Santa Petronilla. [La vicenda è stata accuratamente ricostruita da Pietro Staderini e Bruno Chiantini in un volume del 1995, pubblicato per il centenario della Parrocchia di Santa Petronilla].





A. Nardi, veduta generale dell'area intorno a Poggio al Vento, disegno a china (1930 c.a); collezione privata. Il profilo di Siena che appare dietro all'orto-giardino di villa Cambi (a sin.); il campo di olivi che costeggiava la strada e sullo sfondo la villa Misciattelli a

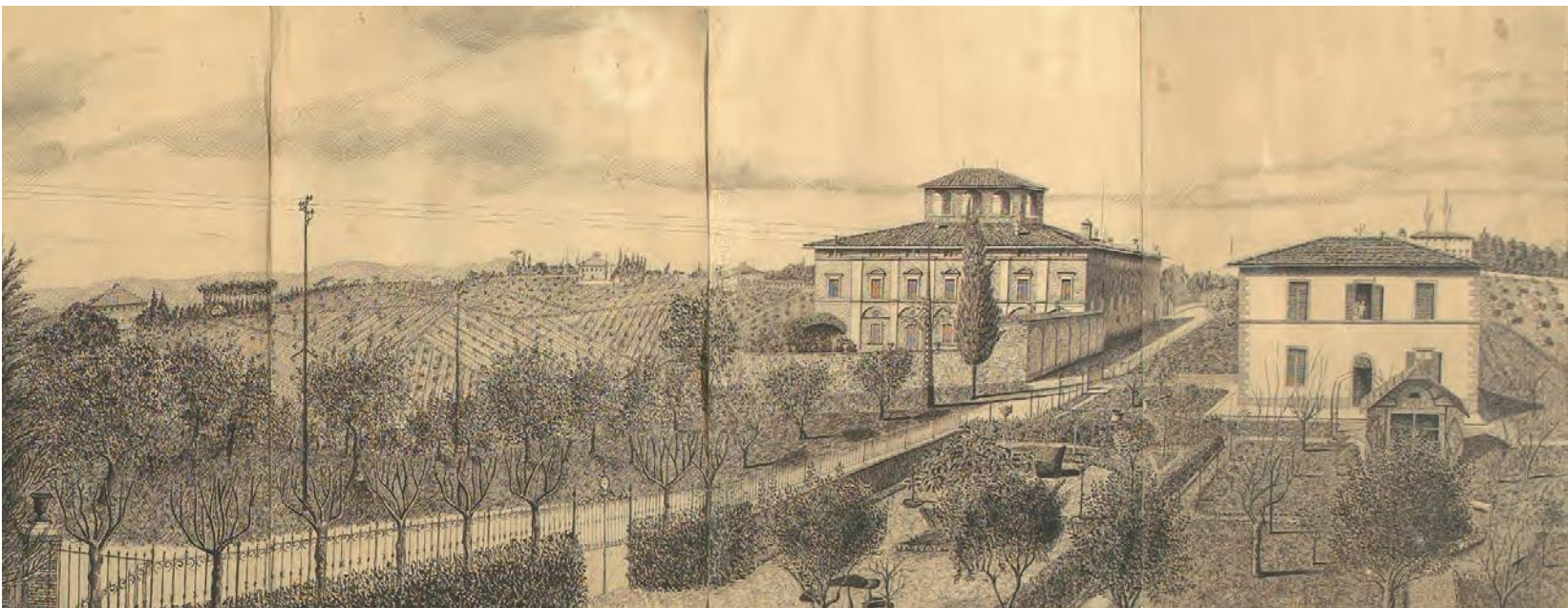
Nell'ottobre del 1622 assistarono alla posa della prima pietra della chiesa presso l'Antiporto, davanti a una folla di persone accorse dalla città e dai dintorni, l'arcivescovo Alessandro Petrucci con altri prelati, e il dodicenne Ferdinando II con la madre Maria Maddalena d'Austria e la nonna Cristina di Lorena. L'annesso "Convento Nuovo", costruito negli anni successivi, ospitò per oltre due secoli i Cappuccini dopo il loro trasloco da Monte Celso, avvenuto nel 1660.

Risparmiati dalle riforme leopoldine che decretarono la soppressione di conventi e parrocchie, tra il 1810 e il 1816 i frati subirono una temporanea dispersione a causa dei decreti napoleonici, ma tornarono ad abitare nel convento all'Antiporto fino al 1866, anno in cui il nuovo Parlamento italiano votò la soppressione degli ordini e delle congregazioni religiose. La confisca ufficiale ebbe luogo il 19 dicembre, e il 31 dello stesso mese i Cappuccini lasciarono il loro secondo convento. Restarono uniti in libera congregazione, trovando rifugio presso benefattori o parenti. Una ventina di loro - tra cui il padre guardiano, il "lettore", gli studenti, qualche fratello laico - furono accolti per tre anni dai coniugi Alessandro Spannocchi e Giulia Sergardi nella loro villa di Marciano. Nel 1869 dovettero lasciare

Siena, affidando l'assistenza spirituale agli infermi del S. Maria della Scala ad alcuni confratelli ivi rimasti.

La ricerca di un luogo in cui edificare un nuovo convento durò tredici anni finché, nel marzo 1880, fu possibile acquistare a Poggio al Vento una villetta con terreno. Previa autorizzazione pontificia, fu pagata ai proprietari, eredi Taddei, la somma di 13.600 Lire raccolta con l'aiuto di benefattori. Il nobile senese Alessandro Bichi - Ruspoli aggiunse in dono un pezzo di terreno da un suo confinante podere. La cima della collina venne livellata, e la prima pietra della nuova chiesa fu posta nel giugno 'dello stesso anno. Nel febbraio 1884 si poté procedere alla consacrazione della chiesa, dedicata alla Immacolata Concezione. L'edificazione del convento poté dirsi completata con la costruzione del muro di cinta, del chiostro, delle vasche di raccolta dell'acqua. Fu, per i tempi, una bella impresa, tale da rendere qualche frate orgoglioso del fatto che il gran convento si ergeva quasi a sfida degli anticlericali e della massoneria cittadina! Tanto più che aveva al suo interno un proprio "studentato" liceale. Pareva che nessun diavolo potesse più cacciare i Cappuccini da Siena ...

Dal 1884 al 1958 gli edifici non hanno subito modifiche di rilievo. Poi, dopo



Marciano (al centro); la villa Foresi, il villino Stella e sullo sfondo la villa del Poggiarello (a des.). Nella conca tra Marciano e Poggio al Vento l'attento rilevatore offre un'immagine suggestiva e fedele di una campagna ben tenuta e ordinata, come un grande giardino.

aver abbattuto la villetta esistente all'epoca dell'acquisto nel 1880, al convento fu aggiunto un piano e vennero trasformati gli spazi destinati agli studenti, agli alloggi dei frati, ai servizi. Eliminato l'ingresso che originariamente si trovava sotto la loggia della chiesa, a sinistra, sparì anche la scritta sulla porta che delimitava la clausura: *"O penitenza o inferno/ se morirai ogni giorno/ non morirai in eterno"*. La strada che finiva poco oltre, presso la Villa Collinella, venne collegata con quella di Pescaia, e il comune istituì un servizio pubblico di autobus circolanti da e per Siena, premessa alla crescita edilizia della zona negli ultimi decenni.

L'attribuzione della funzione parrocchiale nel 1969 comportò per la comunità conventuale una trasformazione nei modi di vita, per i nuovi compiti assunti nei confronti della cittadinanza. D'altra parte lo studentato cappuccino non tardò ad esaurirsi, contro le iniziali aspettative di incremento.

In epoca più recente, decisive trasformazioni si sono verificate con l'installazione della residenza per anziani in buona parte dei locali del convento. Ciò ha reso necessaria la destinazione a servizi d'uso pubblico di un immobile che era classificato nel Piano Regolatore come edificio d'interesse storico, nonché una serie di modifiche inter-

ne, realizzate in base a concessione edilizia accordata dal Comune di Siena alla Società Poggio al Vento S.r.l. Tra questa Società e l'Ente Morale Provincia Toscana dei Frati Minori, proprietario del complesso, venne stipulato nel marzo 1997 il contratto di affitto che ha dato luogo all'apertura della residenza per anziani.

La perdita di fascino dei luoghi sotto l'incalzare della modernità fu registrata da Paolo Cesarini nell'edizione 1982 del suo *Tutti gli anni di Tozzi*:

"Dalla strada per Firenze si stacca una traversa che subito si divide in due: la via a destra va sulla collina di Marciano, dove si trovavano ville di famiglie aristocratiche protette da parchi tenebrosi; quella a sinistra si chiama ora via dei Cappuccini ed è questa che porta a Castagneto.

"Fino a pochi anni or sono era una tranquilla strada di campagna che serpeggiava sul crinale della collina di Poggio al Vento... Non vi s'incontrava quasi nessuno... Verso il suo termine si alzava massiccio il convento dei cappuccini e poco dopo la strada finiva contro un cancello sempre chiuso oltre il quale un viale cupo conduceva ad una villa che pareva abbandonata. A questo punto oggi hanno aperto un grande raccordo con la circonvallazione di Siena e nuovi quartie-





La conca di Marciano con sullo sfondo la villa Misciattelli in un dipinto a olio di Glauco Tozzi (1945); collezione dell'Autrice

ri sono sorti frettolosamente, così Poggio al Vento appare stravolto anche nei pressi di Castagneto, che era rimasto il tratto di strada dall'aria più antica".

#### *Luoghi d'ispirazione per Federigo Tozzi*

Il padre dello scrittore acquistò una proprietà nei pressi di Poggio al Vento negli anni in cui vi si installarono i Cappuccini. Con atto di vendita del 18 gennaio 1888, il Nobile Signor Girolamo Bargagli cedeva al Sig. Federigo del fu Luigi Tozzi un podere denominato "Castagneto" o "Castagnettino", ossia una casa colonica con dei terreni, un tempo appartenuti alla ricca e potente comunità delle monache di Santa Marta (la cui insegna è ancora visibile sul muro lungo la strada). Un proprietario successivo alle monache, Francesco Vivarelli, li aveva venduti ai Bargagli nel 1848. Divenuto possidente, Federigo senior non si dedicò solo alla puntigliosa direzione dei lavori campestri, ma volle anche aggiungere un edificio padronale alle abitazioni contadine, alle stalle e ai magazzini, unendo alla casa origi-

naria i fabbricati che si vedono oggi a Castagneto; il catasto del 1898 precisò infatti che la casa colonica era ormai adibita in parte a "casa per uso di villa e pigionali". Invece la casa colonica del Pecorile (la "Casuccia" de *Il Podere*), acquistata nel 1899 sul lato opposto della città, fuori Porta Romana, rimase così com'era, e fu venduta dallo scrittore dopo la morte del padre.

Castagneto, come si sa, è il Poggio a' Meli che Tozzi così descrive in *Con gli Occhi Chiusi*: "Si trovava fuori di Porta Camollia, per quella strada piuttosto solitaria che dal Palazzo dei Diavoli va a finire poco più in là del Convento di Poggio al Vento ... Il podere era di qualche ettaro, con la siepe di maruche e di biancospini su la strada... Lungo i confini, querci grosse e nere, con qualche noce alto alto; e, nei fondi, salci e orti, perché c'era l'acqua. Dall'aia si vedeva Siena ... Per la strada passavano, di solito, a seconda delle ore, qualche cappuccino la mattina, i contadini e i loro carri sempre; tutti i giovedì, verso mezzogiorno, i mendicanti che andavano a mangiare la zuppa del convento. In autunno c'erano anche parecchie famiglie



Il panorama verso il monte Amiata visto da Poggio al Vento in un dipinto a olio di Glauco Tozzi (1944); collezione dell'Autrice

di villeggianti, e i forestieri d'una pensione: e questi stavano fuori la sera. Le domeniche, a tempo bello; qualche comitiva che cantava; dopo aver bevuto alle trattorie e alle bettole del borgo fuori porta.

“La strada è quasi da per tutto piana e stretta, con parecchie ville e altri poderi; e poi lecci, querci, castagni, cancelli di legno, siepi patate. Mentre si vedono le altre ville, molto più belle, che vanno alla chiesa di Marciano; e un ammasso di colline verso la parte di Maremma e il Monte Amiata”.

Il podere era per lui un rifugio quando, da ragazzo, vi trascorrevva con la madre qualche ora o qualche giorno sottratti alla prigione di via dei Rossi e della trattoria paterna. Qui conobbe da ragazzo Isola, la Ghisola di *Con gli Occhi Chiusi*, la coetanea che fu il suo primo grande amore, e a Castagneto continuò a frequentare i contadini che vi abitavano. Fidanzato con Emma, le scrisse (lettera in *Novale*, 12 luglio 1907):

“Stasera io rivado in campagna. Vedo, dal podere, di sgancio le tue finestre, e tu dovresti veder me. Guarda dal convento di Poggial-

vento, su la medesima collina lunga, verso il Palazzo dei Diavoli, e troverai una casa bianca attaccata ad una più piccola rossa, quasi amucchiate a un palazzo con molti alberi intorno {la villa Paoletti, già Alberti}. Dinanzi alle case del podere, vedrai due pagliai già mozzi e presso ad essi un viale corto di viti, in fondo a cui è un cipressetto e quattro ciliegi. Da lì mi vedresti”.

Nel 1908, dopo la morte del padre, andò a vivere a Castagneto con Emma, per poi trasferirsi a Roma nel 1914. Furono sei anni di amicizie culturali, di intensa ispirazione, di lavoro su pagine poi confluite in tante novelle, nelle poesie, in *Ricordi di un impiegato*, *Bestie*, *Barche Capovolte*, *Adele*, *Con gli Occhi Chiusi* ... Chi legge *Fonti*, prose raccolte in *Cose e Persone*, avverte il modo in cui lo scrittore sentiva il paesaggio dentro di sé. C'è un'impronta di Castagneto in questo brano:

“E allora tutto il campo stormiva: i granturcheti si sbatacchiavano con le foglie secche e con le spighe mature; i grani bisbigliavano, meno forte dei fieni però; i frutti, carichi, gemevano e si piegavano; le canne sibilavano





Ada Bonaiuti, veduta di villa Alberti e scorcio di un giardino; collezione privata. La pittrice offre un saggio luminoso e suggestivo di come si presentava nei primi decenni del secolo scorso la campagna tra Marciano e Poggio al Vento. Amene ville gentilizie, accoglienti giardini e campi ben tenuti, il verde brillante degli alberi e la scintillante policromia delle fioriture: una visione di serenità e di pace che non si ritrova negli scritti di Tozzi, ma che probabilmente era cara all'Autore perché l'aiutava ad attenuare la durezza della quotidianità: obiettivo costante di una ricerca interiore che lo portava ad amare proprio questo angolo della campagna senese.

come se avessero voluto cantare qualche loro arietta; i cipressi sospiravano; le querci e i castagni scrosciavano; qualche greppo di tufo franava; le viti strepitavano; e gli olivi respiravano forte. Mi veniva voglia di mettermi a cantare, e in vece sognavo e basta. E la bas-sotta chiudeva gli occhi prima di me: mentre ogni pioppo faceva di tutto per essere quello più vicino alla fonte, nell'ombra verde”.

Negli anni romani, Emma e il figlio Glauco tornavano a Castagneto durante l'estate, mentre Federigo era sempre più assorbito dall'attività letteraria e dall'impegno, prima nell'Ufficio stampa della Croce Rossa, poi al “Messaggero della domenica”. Fu afferrato dalla morte il 21 marzo 1920. Poco prima, nel gennaio di quell'anno, durante un breve soggiorno a Castagneto, andò a trovare a Poggio al Vento un frate che conosceva da tempo, padre Romualdo Bizzarri (1878-1954), docente dello Studio liceale interno dei Cappuccini. Originario della montagna pistoiese, Padre Bizzarri è stato un francescano colto e combattivo, membro dell'Accademia degli Intronati, collaboratore di numerosi giornali e periodici di area cattolica per i quali scriveva articoli di filosofia e critica letteraria, autore di opere come *Studi sull'estetica* (Libreria Editrice Fiorentina, 1914). Io me lo ricordo da vecchio, a piedi scalzi nei sandali sia d'estate che d'inverno, mentre conversava affabilmente con la nonna Emma, estraendo ogni tanto dalla tabacchiera custodita nella tonaca, un po' di tabacco da fiuto.

Quella visita di Tozzi a Poggio al Vento, che per la moglie Emma ebbe un significato soprattutto religioso, fu seguita il 19 febbraio da una lunga lettera di Padre Romualdo a Tozzi, da cui si può arguire piuttosto, in senso più ampio, il bisogno dello scrittore di cercare risposte ad una crisi personale che aveva a che fare con la creazione artistica (la

lettera è in gran parte riprodotta nel catalogo della Mostra di documenti a cura di Marco Marchi, *Federigo Tozzi*, Palazzo Strozzi aprile-maggio 1984). Il tono era amichevole e sincero:

“Mio caro Tozzi, Lei scorrazza qua e là per l'Italia rifinita dalla guerra prima, ora legata con mille ritorte alla matta oligarchia finanziaria internazionale: io, invece, me ne sto a Poggio al Vento, fisso come polipo allo scoglio. Lei si dibatte, attraverso le tumultuanti passioni, per trovare l'ultimo della sua arte; io, lento e sonnacchioso torturo l'animo, ora disseccandolo agli evanescenti schemi della metafisica, ora tuffandolo nei vortici della storia umana. Che riuscirà fuori? Da me, non lo so. La sicurezza dell'avantiguerra mi si è convertita in torpida inquietezza. Da Lei spero molto: forse più di quello che Lei non osa sperare di sé. La letteratura italiana si è smarrita da un pezzo: non vedo nulla di nuovo ... Ella, mio buon amico, che dal nulla, da sé, tra il sogghigno sprezzante dei vicini si è levato già alto, vede la via aperta dinanzi a sé. La meta è alta e nuova, ed esige un uomo nuovo ... Quel non essere contento di sé, quel non adagiarsi su le conquiste fatte, quel desiderio di salire sempre più in alto, mi fanno bene sperare. Rompa dunque le vecchie catene e si lanci in questa vita nuova...”.

Sembra quasi che nella sua ultima visita a Siena, mentre correggeva *Gli Egoisti*, Tozzi fosse tornato tra le colline di Marciano e Poggio al Vento per una ricerca di sé che la morte avrebbe interrotto subito dopo.

Molte cose si possono evocare percorrendo questi luoghi: se non altro per questo varrebbe la pena di rispettarne quel che resta.

Ottobre 2012

(Estratto da *Erba d'Arno*, nn. 130-131,  
autunno 2012 - inverno 2013)





Il Prof. Baccio Baccetti

# Baccio o la fascinazione della ricerca

di MAURO BARNI

Dire di Baccio Baccetti, quando non è ancora accettata nella mente la sua scomparsa, esige un doveroso, dolce richiamo alla memoria ma anche, per me almeno, è motivo d'ansia sottile, di trepida insicurezza, certo come sono che le mie parole non potranno essere da lui contraddette, come spesso mi capitava nei tanti dialoghi, nella strampalata alternanza dei compiaciuti recitativi sulle trascendenze e le futilità del tempo nostro. Ma forse (mi diverto a fantasticarlo) l'Amico mi ascolta da qualche improbabile anfratto del Suo Universo, né infinito né eterno. Così lo pensava lui indifferente com'era ad ogni fideismo e, forse, ad ogni speranza se non quelli aggredibili e dominabili dalla scienza. Ne sopravvive, oltre ai frutti, spesso originali, di una ricerca incompiuta, e almeno nel nostro archivio dei ricordi e dei sogni, un fremito d'intelligenza, un bagliore d'energia, il senso di una bonaria ironia.

Alla fine di questa mia breve incursione, forse velleitaria, nel labirinto di una personalità singolare, ma solo alla fine, darò conto della mia extravagante ipotesi, ma lo farò con le sue parole, tratte dai miei ricordi e dai suoi scritti meno noti, dalle sue lettere più belle che il suo figlio Nicola Baccetti, il nostro caro, bravo Nicola, mi ha fatto generosamente conoscere. Così, ricomponendo alla meglio un mosaico impreveduto e forse insensato, potrò cogliere, insieme a chi mi ascolta, qualche tratto di un profilo, suggestivo, inquietante, adorabile, di una fisionomia volutamente urticante ma intensamente pervasiva lasciando ad altri, ben più legittimati, la sintesi di una operosità scientifica, indubbiamente geniale.

Il primo balenante *flash-back*, è come un piano-sequenza nel lungo corridoio del primo piano delle "stanze anatomiche" del Laterano. È una mattina dell'inoltrata primavera del 1965 e lo struggente profumo dei tigli in fiore penetra nel modo più indiscreto. Baccio si presenta col suo dinoccolato procedere ad un gruppo di giovani colleghi: Leonetto Comparini, Carlo Ricci ed io, e, mi pare, il Bonetti, e si presenta, candidato alla cattedra di Biologia della Facoltà medica come ad un informale incontro, quasi come fosse lì per caso. E fu subito amicizia, come tra quattro amici al bar e ci coinvolse sorridente e saltellante in una dilagata conversazione, scevra da ogni accademismo di maniera, d'altronde consona ai tempi nuovi che sull'Università, bene o male, incidevano.

E tuttavia questo spirito nuovo non entusiasmò i meno giovani della Facoltà a cominciare dal sommo Preside Alberto Bencini, che, da buon oculista, gli aveva detto «occhio, ragazzo!». E persino il suo più amato maestro e predecessore, Emanuele Padoa, negli istituti imprestati dai Fisiocritici, impietosamente angusti, gli scriveva da Firenze (lettera non datata della primavera del 1965): *Attento, che si sta affermando una ipotesi di lavoro che tu sia un po' strafottente, come, ad esempio quando si cercava il quartiere (cioè la sede per la ricerca) potevi far vedere che t'interessava, andare a vederlo insieme a quelli dell'Amministrazione ... Ancora: hai mai visto il Rettore (che è anche Fisiologo in Facoltà di Scienze). Hai mai visto Giacomino Sarfatti (il botanico)? Hai mai preso contatto con il geologo? (il buon Quattrini), col quale dovrai dividere il quartiere? Consiglio personale: appena ti hanno ternato ... appena ti hanno consegnato il "quartiere" dedicati tutto a*

\* Conferenza tenuta nell'Accademia dei Fisiocritici il 2 dicembre 2011, ad un anno dalla scomparsa del

Prof. Baccetti, Accademico Fisiocritico e Sovrintendente della Sez. Zoologica.



*Siena, organizza l'Istituto, fatti vedere dagli altri. Per me tu sei perfettamente libero di dedicare tutto il tuo tempo a Siena ...*

La risposta, molto garibaldina, fu «*obbedisco*»!

E Baccio divenne qui stanziale, Professore a Medicina e poi a Scienze Matematiche, Fisiche e Naturali, e poi ancora a Medicina (verso la fine della carriera accademica) inquieto ma pervicace, operando nella bella sede del suo lavoro, nel moltiplicato edificio dell'Orto Botanico, voluto e materialmente costruito da Renato Pellizzer che ospitava la Mineralogia, la Biologia, la Botanica, ove Sara Ferri preparava il suo itinerario accademico, in questo stesso suggestivo angolo della Contrada della Tartuca.

Gli incontri si moltiplicarono nella consuetudine amicale e poi istituzionale. Baccio era ansioso di investigare e di crescere e come Direttore di un suo Istituto e poi (1975-1981) come Preside di Scienze e membro autorevole del Senato Accademico, consesso in cui fortemente credette, pur rimanendo spontaneo, diretto, ribelle alle esasperazioni formali e burocratiche. Come Rettore di quel tempo, ne ho sempre ammirato le capacità di esigere e anche, al limite, di *rompere*, ma esemplarmente approfondendo il massimo impegno per l'Ateneo, sempre – e giustamente – nel quadro di una reciprocità che doveva essere premiante soprattutto per la sua appassionante missione scientifica, avviata e condotta lungo percorsi esplorativi ovviamente fruttuosi solo se perseguiti con gli equipaggiamenti più sofisticati e costosi (quasi impensabili a Siena), fino ad iscriversi in una rete relazionale che gli fece raggiungere, anche fisicamente, i capisaldi della biologia, applicata soprattutto alla medicina e sostenuta dalle biotecnologie. E fu spinto da una tenacia non raramente prossima alla bulimia! Se ne videro presto le esaltanti sequele inserite a pieno titolo in una grande stagione dell'Università di Siena: una stagione illuminata dalla felice compresenza di giovani personalità delle scienze economiche come Lucio Izzo e Franco Romani, della speculazione umanistica, come Giovanni Previtali e Gianbiagio Conte. Ne nacque un informale sodalizio

pluridisciplinare cui Baccio partecipò quasi da apprendista stregone, con la sua felice idea di indisciplinarietà e di osmosi culturale perseguita con reciproca invadenza tra arte e scienza. La crescita costante dello studioso e della sua Scuola, andavano così ben oltre i limiti di una lodevole dedizione: le istanze nazionali (ed *in primis* il CNR e l'Accademia dei Lincei) e le assisi internazionali vocate alle scienze biologiche, le più qualificate e impattate riviste scientifiche, accolsero e poi reclamarono i doni di una originalissima e moderna impostazione sperimentale e culturale. Di tutto ciò mi limito a ricordare le straordinarie ricerche e le convincenti incursioni in tema di *biologia della riproduzione* condotte mediante una attenta e documentata osservazione sui gameti maschili colti nelle più varie condizioni e soggetti alle più ardite stimolazioni, con attenzione lungimirante e disinibita alle prospettive cliniche, genetiche e riproduttive, nella consapevolezza, da me condivisa, dei generosi riflessi su una visione bioetica già settorializzata da opposte paratie sociali e morali. Ne parlavamo a lungo ... seriamente ... anche se poi fu genialmente divertente il coinvolgimento graffiante, scanzonato e un po' ribelle di Mino Maccari che dava vita ad una impertinente ma travolgente interpretazione e illustrazione satirica proprie di un artista irriverente e anticonformista.

Gli assilli che Baccio subiva nel suo consapevole anche se recalcitrante rispetto dei limiti etici della sperimentazione si smitizzavano nel risvolto vitalistico e nel garbato accenno ad ipotesi anche inopinate di prelievo cellulare per una riproduzione assistita libera, per quanto possibile, dal freno di una dogmatismo senza altro fine.

Cheché se ne dica la sua vita scientifica non fu assolutamente riottosa né delusa, ma fu anzi dominata e guidata dalla sentita esigenza di divulgazione, di didattica non solo accademica ma anche e soprattutto informativa per tutti, volta alla conoscenza da parte di un pubblico più vasto, preferibilmente giovanile, del progresso scientifico, sempre necessario al progresso sociale ai fini non contingenti di una migliore qualità dell'essere e dell' *"intelligere"*. E ognor di più si raffor-



Baccio Baccetti ad una cerimonia del Senato Accademico

zò in Baccio la convinta fiducia nella forza didascalica e suggestiva, stimolante e attrattiva, della esposizione, anche museale ma soprattutto mediatica delle avventure della scienza. L'Accademia dei Fisiocritici divenne anche per lui una fucina ed una palestra esemplare, anticipatrice di quelle finalità pubbliche socio-culturali scandite anche da eventi scientifici cui oggi Sara si dedica con i suoi collaboratori.

La scienza come nella stagione più esaltante dell'Umanesimo ricercava nella mente fertile di Baccio la prudente sublimazione dell'Arte. E così Siena si rivelò come un tempio ideale ed esemplare di questa sintesi attestata da una vicenda di libertà, da antiche aggregazioni democratiche (arte e politica), da tradizionali espressività di cui egli sentiva la suggestione senza peraltro recepire fino in fondo il senso della Contrada e quello meno ludico e fanatico della Festa. Le Sibille pagane iscritte nel pavimento della Cattedrale cristiana assecondavano la sua curiosa aspirazione ad un ecumenismo celebrato dall'Arte, così come le tavole di Paolo

Mascagni e il suo esempio di vita ne rafforzavano il fervore nella Scienza intesa come motore di libertà.

Tutto questo lo volle in qualche modo sintetizzare in una incredibile raccolta di saggi su «Cultura e Università a Siena» (1993) esigendo dagli amici testimonianze e studi sulle epoche, gli argomenti, i protagonisti di una città onusta di secoli gloriosi, di una città essenziale ancora oggi alla cultura europea. Ma nelle sue parole che concludono l'opera egli ritorna scettico sul reale impatto dell'Università, *fatta di grandi numeri e perciò fortemente politicizzata, con la civiltà locale spontanea e tradizionale*. Di qui la domanda molto dubbiosa se sia il caso di imporre nell'attualità *«un cambiamento magari già in atto; che sarebbe positivo o negativo (?) – si domanda – nei confronti della città e della sua cultura?»* D'altronde – egli conclude – *il problema è meno ovvio e scontato di quello che potrebbe sembrare: il suo studio appare ora un po' prematuro ... e per questo sarà opportuno considerarlo con grande attenzione, prima o poi ritornarvi sopra ...*



Pessimismo e qualunquismo: non lo credo davvero. Forse solo urgenza di tornare subito e sempre alla sua ricerca.

Ma ecco l'altro Baccio e, per illustrarlo, mi piace raccontare della festa di San Giuseppe. Il mio Maestro, il Rettore Giuseppe Bianchini, celebrava con le nostre famiglie in una bellissima residenza paesana, immersa nel tenero verde della campagna umbra, la sagra della primavera. Partivamo di mattina non presto dal Campino di San Prospero formando una lunga carovana di macchine. Baccio voleva con sé, in un capiente catorcio, una decina di bambini per parlare loro durante le tre ore del lento viaggio, di fiabe, di sogni, di storie vere, di scienza, affascinandoli e divertendosi un mondo. Durante l'anno le merende a Montalbuccio erano un analogo appuntamento ambito da grandi e piccini.

Suo *relax* preferito erano le comitive, le vacanze con gli amici e con la sua piccola corte universitaria, di cui era contemporaneamente il Re, l'Anfitrione, l'animatore. E vennero le mitiche settimane bianche, nel contesto vivacemente corporativo del Gruppo Sportivo Dipendenti Universitari (GSDU), voluto soprattutto per incontri festivi, competizioni polisportive eccezionalmente serie, esibizioni canore e corali, ludi gastronomici. E pensare che lui era un modesto tennista, un cantore poco intonato, un moderato buongustaio. Ma si divertiva, contagiandoli e appassionava i docenti, gli studenti, i tecnici, i clienti, i portoghesi e gli imbucati di ogni ordine e grado enfatizzando un aspetto – così disse in un famoso discorso degli anni '70 – della vita dell'Ateneo propiziatore d'amicizia «*tra gente appartenente a tutte le categorie che ha contribuito a salvare la baracca*». Lo muoveva qualche ispirazione – viene da pensare – utilitaristica (!?), o no!? Ma fu – gli va riconosciuto – comunque «*una bella storia densa di personaggi e di avventure stupende ... e così a noi sembra di essere ancora quelli di un tempo (l'infanzia, la prima giovinezza). Tante immagini multicolori, tanti suoni: una consuetudine entrata a fondo in noi tutti, una continuità d'imprese vecchie e nuove di cui si festeggia e soprattutto si canta ... il canto profondo sale nella notte fino al cielo stellato e tutti si riascoltano con gioia e sorpresa sempre nuove ... Un nodo mi serra la gola. Le lacrime sfuggono*

*di dietro le lenti e cadono sul bicchiere di vino ... ».*

Presidente del Rotary Club nel 1995, promuove un nuovo florilegio di scritti su Siena (*Sena pandit*) perché vuole contribuire a «*salvare l'importante monumento*» sopravvissuto nel *complesso di tradizione orale generalmente burlesca aneddotica* utilizzando lo schema di due grandi opere letterarie comparse in Toscana in periodi ugualmente calamitosi: il «*Decamerone*» e le «*Novelle della Nonna*». A parte la narrazione travolgente di Giuliano Catoni, non ne venne fuori tuttavia che un gradevole *cabier* di stereotipate vedute di una Siena, inutilmente e ingenuamente rimpianta.

Baccio adorava la personalità di Einstein e come il sommo scienziato credeva in un mondo di semplicità e d'armonia, felicemente guidato da principi di esperienza e di coscienza (razionalità, responsabilità) e anelava alla stessa impronta di levità, di *humor*, di dedizione della scienza e non poteva che far suo il pensiero che «l'universo, il mondo può essere compreso nel solo dominio della Ragione».

Nel modo personale di essere Baccio resta comunque, senza intime contraddizioni, un ragazzo meraviglioso, anelante al privilegio onirico di abitare i giardini di Kensington, vivendo la temperie ludica e canora dell'infanzia e dell'amicizia eternamente libera, e poi di una felicità avventurosa (che viene in fondo anche dalla ricerca scientifica), cui ciascuno, d'altronde si illude di tornare nei suoi anni più affaticati e delusi.

Un po' Einstein, un po' Peter Pan: e Siena fu la sua *never-never-never land*.

Era il Natale del 1995 e Baccio faceva gli auguri al suo Club sottolineando tra i modi di intendere il Natale, un primo *idealistico* «che evoca la dolcezza dell'infanzia, il tepore della famiglia, insomma il *Ceppo* ancor prima di *Christmas*, il secondo, universalmente religioso, solidaristico, consolatorio, il terzo che chiama *scientifico vitalistico*, «e non può fare a meno d'affacciarsi all'universo», un universo sterminato di stelle e di soli come lo vide Galileo ma non infinito, né eterno ... un universo che ha confini ben precisi ed è costituito da energia calcolabile ed ha un principio identificabile e una fine calcolabile da parte dello Scienziato «*la cui anima, il*

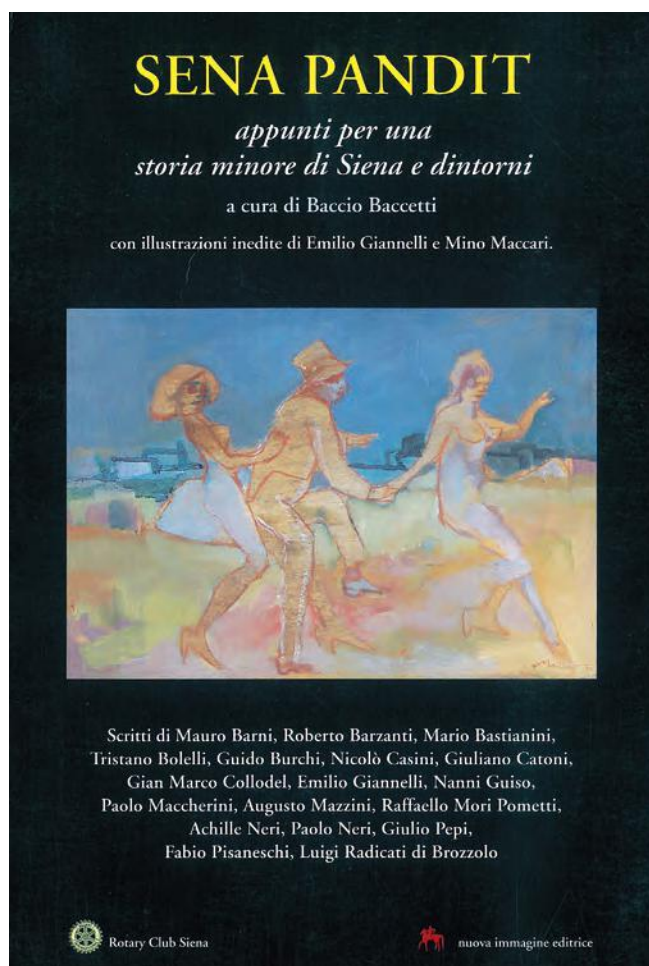
*cui pensiero restano – eccome – nel tempo e nella memoria dei posteri, se in vita ha ben meritato».* Da queste parole fu colpito nel grembo della sua bonomia straripante, il grande nostro Arcivescovo, Mario Ismaele Castellano, che domandò a Baccio: «*Come si fa a dire che di questo Dio ce n'è ancora bisogno, in un mondo che pian piano riesce a spiegare tutto di se stesso?*» E il Presule, forse senza rendersene conto, si avvicinò più a Karl Popper che ad Albert Einstein!

Quando Emanuele Padoa (che aveva fatto parte attiva dell'*amena brigata* del Consiglio comunale di Siena, *ma perché, Baccio, questa gratuita spiritosaggine?*), il già ricordato immenso Maestro, molto vecchio ormai, avendo letto una bellissima pagina del Baccetti commemorativa di un altro illustre Biologo (Salfi), si rammaricò del fatto che non avrebbe potuto "ascoltare" quanto Baccio avrebbe detto di lui, dopo il suo perso-

nale distacco, non credendo in un'altra vita: «*Vorrà dire che quando starò peggio la preparerai (la tua epigrafe) e poi me la verrai a leggere a capo del letto. Ci tengo!*». Il che non si verificò, ovviamente! Così nel mirabile panegirico tenuto a Firenze – forse il suo scritto più bello – l'allievo Baccio si rivolgeva al Maestro rassicurandolo che «*tu continui a vivere nei tuoi allievi, che il tuo ricordo sarà d'esempio alle generazioni future*» e per dirla «*non mi resta che rifugiarmi in quello che tu ed io non abbiamo mai creduto, che coltivare la irrazionale speranza che vi sia, fuori dall'universo, un cantuccio nel quale prima o poi io ti possa ritrovare*».

Questo mio dire, io spero possa iscriversi nella continuità del suo messaggio, del suo ricordo!

Baccio amava le melodie dello *swing* e, in particolare, una struggente canzone: *Unforgettable*... Indimenticabile!



Frontespizio di una fortunata pubblicazione sulla Siena del secondo Novecento, curata per il Rotary Club da Baccetti con tutto l'amore che, pur non essendo senese, nutriva per la città





Il Rozzo Accademico prof. Mario Specchio

# L'Accademia dei Rozzi ricorda Mario Specchio

a cura di ANGELA CINGOTTINI

A un anno dalla scomparsa l'Accademia dei Rozzi ha voluto ricordare Mario Specchio con una serata in suo onore, il 18 settembre.

L'evento, che si è avvalso della collaborazione dell'Università di Siena e dell'Università per Stranieri di Siena, ha visto riuniti in una affollatissima Sala degli Specchi colleghi, conoscenti, studenti, ma soprattutto amici che hanno voluto in qualche modo sentirsi ancora vicini a lui.

L'Arcirozzo ha ricordato come Mario Specchio fosse Rozzo Accademico dal 1998 e figura di grande rilievo per Siena. Ha espresso i sentimenti dell'Accademia nel ricordare lo scrittore, il poeta, lo studioso e il traduttore stimato e apprezzato, evidenziando, però, come la serata fosse stata pensata soprattutto per l'Amico Mario Specchio.

Ha poi ringraziato per la collaborazione i professori Antonio Melis, Roberto Venucci e Andrea Landolfi, tutti amici e colleghi di Mario del Dipartimento di Filologia e Critica dell'Università di Siena, che con entusiasmo avevano accettato di partecipare all'iniziativa. Le letture erano affidate, come molte volte aveva fatto Mario, all'attrice Paola Lambardi, mentre la cantante Cristina Ferri con slancio si era dichiarata disponibile a concludere l'evento con un omaggio musicale, accompagnata al pianoforte dal M.<sup>o</sup> Simone Marziali.

La serata è stata condotta dalla Prof. Angela Cingottini, amica e collega di Mario, che ne ha anche tracciato un ritratto biografico.

## Un ritratto biografico

di Angela Cingottini

Mario Specchio era nato a Siena nel 1946, era figlio unico. Della sua infanzia ci

parla lui stesso nel racconto *Il nonno*, un sensibilissimo spaccato di vita familiare di Mario bambino. Colpisce la maniera in cui scrive della sua famiglia, dei suoi genitori, dei suoi nonni. Colpisce il grande affetto, il rispetto, che traspare dalle sue parole. Al padre e alla madre sono dedicate anche molte poesie che ritroviamo durante l'arco di tutto il suo cammino poetico, valga per tutte la bellissima *Da un mondo all'altro*, che dà il nome alla raccolta 2000-2006.

*Tu che da un mondo all'altro mi hai portato  
in grembo,  
da un mondo all'altro mi ricondurrai  
quando  
bruciati i giorni,  
sabbia e neve e vento  
colmato avranno  
i tuoi sperduti occhi.  
Così mi condurrà,  
fine ed inizio,  
spente le parole  
per un momento ancora puro spazio  
tra me e te  
un sogno fatto carne  
e cenere  
ad altri turbamenti lungo il fiume  
di nebbia.  
Così mi condurrà  
tenendomi la testa tra le mani.*

Come lui ancora ci racconta la parola scritta, la lettura, la poesia, furono un mondo che gli si manifestò e lo conquistò presto. Fu amore a prima vista sui banchi di prima elementare. Rimase sempre fedele a questo amore, che crebbe e si sviluppò fino a dare i primi frutti durante gli anni al liceo Piccolomini, anni che ricorda in maniera diffusa nel racconto *La fontana e la conchiglia*. Stimolo e incoraggiamento sicuramente im-



portante, la presenza fra i professori di Don Martino Ceccuzzi, il poeta Idilio Dell'Era. All'ultimo anno di liceo, il '64, risale la prima sua poesia di cui abbiamo datazione, *Nell'aria ondeggia*.

*Nell'aria ondeggia  
come incenso in fumo, vago,  
un sentore di promesse antiche.  
Si accendono e si spengono  
tremando, lungo le strade  
gli ultimi lampioni  
e i cieli non conoscono confini.  
Tu vivi in alto, forse  
al nostro incanto  
non resta che la grazia di morire,  
e poi saremo come siamo sempre,  
viandanti che si tendono la mano.*

È una poesia bellissima. È la prima, ma potrebbe essere anche l'ultima e di fronte a tale realizzazione non ci viene di parlare di "poesia giovanile". Denota un occhio abituato ad osservare e una mente che sa trasformare le immagini visive in immagini poetiche senza sovrabbondanze, ottenendo l'effetto con l'essenziale. C'è perizia poetica matura nel passaggio che ci guida dallo spegnersi dei lampioni al cielo, anzi ai cieli, sconfinati. Questa poesia apre il primo volumetto di lavori poetici di Mario, *A piene mani*, pubblicato nel 1979, che raccoglie scritti dal '64 al '78. Il libro porta la preziosa introduzione di Mario Luzi, cui Mario fu legato per tutta la vita da profonda amicizia. Testimonianza di questo sono le due opere: *Luzi, leggere e scrivere*, del '93 e *Colloquio, un dialogo con Mario Specchio*, del 1999.

Mario si era laureato in Lettere moderne a Firenze e aveva insegnato per alcuni anni l'italiano a Colonia. Anche il periodo fiorentino e quello tedesco li ritroviamo in molte poesie di Mario e, ancor più, in due suoi bellissimi racconti: *L'ungherese* e *Due amici* contenuti, come gli altri nominati, nel volume *Morte di un medico*.

Dopo l'esperienza a Colonia Mario collaborò per diversi anni con il germanista Ferruccio Masini, alla Facoltà di Lettere di Siena. Anche quella con Ferruccio Masini, poeta e pittore, oltre che insigne studioso e filosofo,

sarà un'amicizia fondamentale, da lui ricordata e vissuta ben oltre la prematura scomparsa dell'amico. Sono, anche, quelli gli anni in cui Mario comincia ad affermarsi come traduttore, con poesie e racconti di Hermann Hesse. Tutti pubblicati tra il '78 e il '79.

La competenza di Mario nella lingua italiana e la sua passione nel diffonderla lo portò ancora ad insegnarla, tra la fine degli anni '70 e i primi anni '80, alla Scuola di Lingua e Cultura italiana per Stranieri di Siena, di cui fu più volte direttore dei corsi. Poi trasferì di nuovo questa sua professionalità all'estero come Visiting Professor al Dartmouth College di Hanover, nel New Hampshire, dove tenne un corso sulla letteratura italiana del '900.

Di ritorno, divenne ricercatore di Lingua e letteratura tedesca ad Urbino, dove rimase fino al 2002. Non lasciò mai Siena e furono anni da pendolare, cui però Mario si assoggettò in maniera certosina. Il perché, oltre alla sussistenza di rapporti familiari profondi, ce lo confida Mario stesso quando, nel racconto *La fontana e la conchiglia*, scrive a proposito di Siena "È una città bizzarra questa, abitata da creature scontrose, generose e avidi, ottuse e geniali, una città che sembra nata da un sogno perenne, sempre sul punto di trasformarsi in un incubo. Ma chi è nato tra queste mura non può vivere altrove e se è costretto ad allontanarsene sanguina come un albero scerpato e non ha pace finché non vi ha fatto ritorno."

Sono anni, quelli di Urbino, che attestano l'intensa attività scientifica di Mario, che continua comunque a far convivere il suo spirito di studioso con quello di poeta e creativo. Nel 1987 le edizioni di Barbablù di Siena pubblicano una sua *plaque* di racconti, *Memoria di amici*, con note critiche di Carlo Fini e Ferruccio Masini. Nel 1989 la Rivista di Filologia Italiana dell'Università di Ankara pubblica il poemetto *Nostalgia di Ulisse*, dieci poesie che saranno poi ripubblicate nella raccolta del 1999 che da questo prende il nome.

Il volume, intitolato, appunto, *Nostalgia di Ulisse*, oltre al poemetto, comprende poesie del periodo 1981-1999 e costituisce il *continuum* spirituale di *A piene mani*. Mario



Lo studio e gli animali: un amore immutato nel tempo



Mario Specchio sul palcoscenico del Teatro dell'Accademia dei Rozzi in occasione dello spettacolo per il 150° anniversario dell'Unità d'Italia



amava particolarmente le dieci poesie del suo Ulisse. Il poemetto nel 2009 venne tradotto in greco. Ulisse è l'uomo che non sa avere radici ed è condannato dalla sua stessa natura a distruggere i suoi sogni e le sue realtà nella continua ricerca di qualcosa che non troverà mai.

*Non combattevi contro il fato, Ulisse.  
Nessuno ostacolava il tuo ritorno  
ma il veleno sottile del tuo sangue  
condannato alle smanie furibonde  
che solo il mare conosce  
quel destino  
avevi maturato sotto il sole  
cocente sulle spiagge della Troade.*

Ulisse è l'uomo che non sa assaporare le gioie perché spinto dalla continua smania di ricerca verso l'ignoto ed è anche Faust, personaggio che Mario aveva già affrontato in una traduzione dell'*Urfaust* di Goethe che venne rappresentata alla Biennale di Venezia del 1985.

Nel 2004, due anni dopo il suo rientro a Siena come docente di Letteratura tedesca presso la Facoltà di Lettere dell'Università, viene pubblicato da Sellerio il volume *Morte di un medico*. Parlando della vita di Mario sono inevitabili i riferimenti ai racconti in esso contenuti, perché costituiscono una sorta di sua autobiografia. Sono momenti, persone, animali, luoghi passati dal ricordo alla penna, filtrati dalla memoria amorosa del narratore.

La presentazione del volume fu fatta in Accademia dei Rozzi. Insieme ad Antonio Tabucchi, Antonio Melis, Antonio Prete, Maurizio Bettini, c'erano tanti altri amici e colleghi che vollero dimostrargli in quell'occasione – e nella sua città – la loro stima e il loro affetto.

Con *Morte di un medico* Mario, nel 2005, fu vincitore assoluto al Concorso internazionale di narrativa Pascal D'Angelo a Introdacqua e nel 2006 si affermò al secondo posto per il Premio letterario nazionale di narrativa Joyce Lussu – Città di Offida.

Altri riconoscimenti vennero a Mario negli anni '2000 per la sua attività poetico-let-

teraria: nel 2008 il Premio speciale dell'Associazione Peter Russel "Una poesia per la Fraternità," e, ancora nel 2008, il Fiore d'argento per l'eccellenza artistica.

Del 2007 è la sua terza raccolta di poesie, *Da un mondo all'altro, poesie 2000-2006*. Per questo lavoro Mario ricevette il Premio Caput Gauri, a Codigoro, nel 2009. È un volume ricco e intenso, dove, accanto alle tematiche che da sempre hanno costituito il mondo poetico di Specchio, ne troviamo altre, d'occasione, tutte di altissimo livello.

Nel 2011 viene pubblicato *Paesaggio senza figure*, quattro saggi su Rainer Maria Rilke, un autore a Mario assai caro, di cui aveva già tradotto e pubblicato, nel 2007, *Das Marien-Leben, Vita di Maria*. Mario si rivela un saggista raffinato, al punto da apparire un tutt'uno con il traduttore, il narratore e il poeta. Infatti Mario sembra estrarre da sé l'esperienza poetica di Rilke e raccontarcela con un linguaggio che è poesia.

Ed è proprio sulla tematica mariana che Mario scrisse una serie di quindici poesie, un poemetto dal titolo *Passione di Maria* che è stato pubblicato postumo e presentato nella primavera del 2013 ad opera della Comunità di S. Leolino, con il sostegno di amici, associazioni e gruppi di persone che hanno voluto in questo modo rendere omaggio all'Amico.

## La voce e il silenzio di Mario

di Antonio Melis

In questa sala dove ho presentato, insieme ad Antonio Tabucchi, Antonio Prete e Maurizio Bettini, *Morte di un medico*, allora fresco di stampa, è facile lasciarsi afferrare dall'onda dei ricordi. Ma si rischierebbe di compiere, involontariamente, un'ingiustizia nei confronti del narratore che, bisogna dirlo subito, regge con forza alla rilettura dopo quasi dieci anni; anzi, acquista spessore. Al tempo stesso colpisce l'insistenza sul motivo della morte, a partire dal racconto che dà il titolo alla raccolta. In esso, accanto all'intensità della narrazione, che assume il punto di vista di chi sta morendo, emergono anche

due paradossi complementari. Da una parte quello del medico, impegnato con tutte le sue forze e con grande sapienza a difendere la vita degli altri, che risulta inerme di fronte alla morte che lo aggredisce. Dall'altra la contraddizione fra questa missione e la morte inferta attraverso la caccia a creature indifese. Senza dimenticare la morte dei suoi cani, che preannuncia altre perdite.

La morte è anche al centro del racconto "Due amici", in contrasto con la vitalità dei due personaggi che ne sono vittima. Proprio per questo la loro scomparsa, preannunciata dal "profumo della morte", che rivela il loro essere "nati con la morte sotto la pelle", segna la fine dell'illusione di immortalità che accompagna la gioventù. Così, all'interno de "Il nonno", la morte di una creatura ancora una volta pateticamente indifesa come un coniglio è il preannuncio della perdita degli affetti familiari. Nella malattia del nonno, che era apparso come una roccia nella vita familiare, si avverte tutta la solitudine che accompagna il distacco dalla vita.

Ma c'è anche un altro tipo di morte, che sta al centro dello splendido e inquietante racconto "Lorenzo". Ci sono alcune metafore che colgono in maniera spietata il disgregarsi progressivo della mente sotto i colpi del morbo di Alzheimer. I "filamenti essenziali del pensiero" che galleggiano nella dissoluzione ne sono un esempio eloquente. I libri, fino a poco tempo prima al centro della sua esistenza, sembrano inutili di fronte ai frammenti vitali che offre la natura.

Gli ultimi racconti, compreso "Il nonno" già ricordato, sono di taglio più direttamente autobiografico. Ma anche in questi casi c'è una grande capacità di oggettivazione. Il lirismo del poeta di razza si avverte in molte pagine, ma questo non pregiudica affatto l'emergere di una autentica vena narrativa, con l'impiego di tecniche sapienti ed efficaci. Penso, fra i molti esempi, all'effetto di dissolvenza contenuto nel finale del primo racconto, che si ripete in "Lorenzo". O alla perfetta costruzione circolare, a cornice, de "L'ungherese", con quell'anello di oro bianco sormontato da un delfino che porta al dito una misteriosa ragazza.

Non volevo abbandonarmi all'onda dei

ricordi, per rendere giustizia al narratore di grande intensità. Ma vorrei concludere con i versi di un grande poeta peruviano, César Vallejo, che Mario aveva scoperto e amato negli ultimi anni. Sono stati scritti per la morte di un amico, il geniale e sventurato musicista Alfonso de Silva:

*Alfonso, mi stai guardando, lo vedo,  
dall'implacabile piano dove albergano  
lineari i sempre, lineari i mai [...]  
Palpabilmente  
il tuo indimenticabile cholo ti ode camminare  
in Parigi, ti sente nel telefono tacere [...]*

Questo silenzio che si *sente* nel telefono, ci riporta alla voce di Mario: la "voce da baritono" che lui stesso ricorda nell'ultimo dei racconti, ci manca, con la sua potenza e il suo calore che metteva allegria, nei corridoi inquietanti del San Niccolò

## **Una biblioteca che brucia. Lo studioso Mario Specchio**

**di Roberto Venuti**

Avete appena ascoltato nella suggestiva lettura di Andrea Landolfi un brano tratto dalla traduzione di Mario Specchio dell'*Urfaust* di Goethe messo in scena da Massimo Castri nel 1985. È una delle tante e belle traduzioni che dobbiamo a Mario. La sua attività di traduttore e curatore di testi pregevoli di autori di lingua tedesca si è dispiegata nel tempo della sua vita con continuità, disegnando un percorso che è stato a un tempo confronto critico e riflessione scientifica, ma anche e soprattutto interrogazione poetica.

Tra i suoi lavori in questo campo vanno perlomeno ricordate le traduzioni da Hermann Hesse (*L'ultima estate di Klingsor*, Guanda 1977; *Liriche*, Guanda 1979; *Knulp*, Marsilio 1989), da Goethe (*Urfaust*, Brescia 1985, e diverse liriche per il volume dei Meridiani di *Tutte le poesie*, Mondadori 1989), da Rilke (*Poesie alla notte*, Passigli 1999; *La vita di Maria*, Passigli 2007; *Canzone d'amore e di morte dell'alfiere Christoph Rilke*, Passigli 2009).

Le traduzioni riflettono e alimentano in



misura notevole i suoi interessi di studioso. Si tratta di un'attività che costituisce un momento imprescindibile nella vita intellettuale di Mario, che si dedica ad essa con passione e rara onestà intellettuale. È una disposizione che lo accomuna del resto alle quattro grandi figure della letteratura del Novecento con le quali intrattenne profondi e fruttuosi legami di amicizia, nati e corroborati da uno scambio intellettuale continuo e fervido: Mario Luzi, Romano Bilenchi, Ferruccio Masini e Antonio Tabucchi. Degli ultimi due fu anche collega presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Siena. Grandi figure intellettuali che hanno saputo intrecciare aspetti diversi della propria attività letteraria, praticando la critica e la traduzione. Un tratto – come si diceva – che ha caratterizzato anche l'impegno di Mario Specchio.

Non è un caso che i due autori di lingua tedesca su cui si concentra il suo interesse traduttivo ma anche la sua riflessione critica siano due giganti che hanno segnato con un'intensità straordinaria le vicende liriche del primo e del secondo Novecento, Rainer Maria Rilke e Paul Celan. Ma è soprattutto l'opera del primo, Rilke, che negli ultimi anni aveva assorbito in misura notevole gli interessi di studio di Mario. I risultati delle ricerche dedicate al poeta boemo sono raccolti nell'ultimo volume, da lui pubblicato nel 2011 e intitolato *Paesaggio senza figure. Quattro saggi rilkeiani*. Un testo che possiamo legittimamente ritenere il testamento critico di uno studioso e di un poeta che, giunto agli anni della maturità, individua in Rilke una sorta di alter ego, di doppio esistenziale, con il quale dialoga con indicibile passione sul piano critico e lirico. Ché in Mario l'attività di critico, vale la pena sottolinearlo ancora, si intreccia e si fonde con quella di poeta. Alimenta la sua vena lirica e ne è alimentata.

Egli domina l'opera poetica di Rilke in tutte le sue pieghe, in tutti i suoi recessi, si muove al suo interno con una dimestichezza e una padronanza impressionanti. Ne individua con straordinaria sensibilità i nuclei più intimi e caldi e il suo lavoro si trasforma spesso in un corpo a corpo con il testo liri-

co, da cui scaturisce quella riflessione, che sappiamo per certo – e lo vedremo bene nel corso della nostra serata – ha acceso la sua ispirazione poetica.

Studioso di conoscenze e letture sterminate – Francesco Ricci sulle pagine del Corriere di Siena ha paragonato la sua morte a una “biblioteca che brucia” – Mario Specchio riesce a condensare magistralmente in un centinaio di pagine il percorso letterario di Rilke, rilevandone in maniera nitida le svolte e i luoghi cruciali, dal *Libro d'ore* e dal *Cornet* fino alle ultime prove delle *Elegie di Duino* e dei *Sonetti a Orfeo*. Nel primo saggio, intitolato *Alle origini del canto*, è già anticipato il Leitmotiv che percorre anche i successivi, plasmatis e modulati sul tema cruciale dell'esperienza del sacro, che per Mario Specchio è percezione di “morte e fugacità”, di un “*rythme du sang*” – come ebbe a definirlo lo stesso Rilke in una lettera a Gide. Questo testo d'apertura, che, composto nel 2009, è però l'ultimo in ordine di stesura rispetto agli altri che costituiscono il volume, contiene nella chiusa una nitida rappresentazione di quel nucleo della riflessione critica di Mario, che ha anche ispirato tanta parte della sua produzione lirica matura. Ascoltiamo le sue parole. Il protagonista del *Cornet* è “l'uomo che vive per breve tempo i giorni, le ore del suo rapido cammino, nella prospettiva di una morte che non nega ma decifra la vita e il suo senso, mentre essa, dal canto suo, si trasforma attraverso l'amore, in dono disinteressato, puro atto dell'Essere, nudo e spoglio come il San Francesco che campeggia, non nominato, al termine dello *Stundenbuch*, come Orfeo dilaniato dalle Menadi, e come l'alfiere Christoph Rilke, nudo, ‘come un santo’, si offre all'amore per la prima e l'ultima volta, ed attraverso di esso matura, in un tempo assoluto, intatto e intangibile, la disponibilità a svanire nel turbinio balenante delle sciabole, lucenti come stelle erratiche, affinché, nella solitudine del dono, possa di nuovo risuonare la parola e il canto. La vita”.

Il tema della “morte, che non nega, ma decifra la vita”, in cui “essere e divenire, fugacità e durata” si conciliano in un punto sconosciuto che “solo i bambini e gli anima-



L'Arcirozzo, dott. Carlo Ricci, introduce la serata in onore di Mario Specchio



L'intervento della professoressa Cingottini, coordinatrice della serata.  
A destra i tre relatori, professori Landolfi, Melis e Venuti

li, gli angeli e i poeti riescono a fissare”, è la chiave dell’interpretazione complessiva dei capitoli successivi. Anzitutto di quello intitolato *Paesaggio senza figure*, dove, attraverso una lettura attenta delle *Lettere su Cézanne*, Mario penetra in profondità nella poetica rilkiana. Ne mette in luce l’architettura e la trama attraverso il confronto con la pittura

del grande artista francese, per giungere ancora una volta ad affermare che la ‘figura’, cui “l’uomo sta dinnanzi con la sua struggente nostalgia di una comprensione negata”, è “la modalità entro la quale l’effimero si sposa al duraturo, il movimento alla stasi, la vita alla morte”.

Davvero impressionante per l’acume in-





La sala degli Specchi mentre il pubblico ascolta il “bel canto” di Cristina Ferri

terpretativo, ma anche per il *ductus* di una scrittura ‘alta’ – critica e poesia ad un tempo – è anche il capitolo intitolato *Di fronte all’angelo*, dedicato alle rilkiane *Poesie alla notte*. Sono pagine in cui emerge con forte evidenza la capacità di Mario di fissare sulla carta *ekphrasis* indimenticabili che svelano ai nostri occhi la figura dell’‘angelo’ che “percorre l’orbita della poesia rilkiana”. Un angelo che può essere l’“immagine del desiderio e della nostalgia”, ma anche l’espressione di “un rapporto problematico e pericolante” tra “la sfera del sensibile e quella del sovransensibile”. “Un angelo – scrive Mario con parole suggestive e affascinanti – che d’improvviso appare nel cielo di Duino, nel castello a picco sul mare, da cui lo sguardo abbraccia la laguna di Grado, Trieste e l’Istria per perdersi poi, verso occidente, nella distesa carsica, oltre la quale nei giorni più limpidi si giunge a intuire il profilo di Venezia, è un angelo che gli parla da uno spazio metafisico e percorre nel volo regioni dove la misura dell’umano si perde nel vento, nel mare, nella notte. E quell’angelo ‘tremendo’ gli appare come lo stigma dell’estraneità che sta vivendo, conferma di un mondo ‘altro’,

garante della sovrana armonia di un creato inaccessibile alla creatura”.

Anche in questo passo risuona il tema della morte, spazio armonico ed autosufficiente, “terra dentro la terra e cielo al di là dei cieli”, tema che poco più avanti Mario torna a declinare con impressionante forza evocativa nella descrizione di un celebre dipinto di El Greco, la *Veduta di Toledo*, probabile fonte dell’ispirazione rilkiana. “La città è catturata in un delirio visionario di luce corrusca, proiettata verso il cielo nell’impennata delle sue torri ed avvolta da un pulviscolo gravido di tempesta che sembra lacerare il rosso delle terrazze digradanti. Il verde fiammeggiante dei roveti scagliati come grumi di luce e tenebra a frenare la galoppata di sentieri e radure”.

In poche righe il talento e la sensibilità del traduttore, del critico e del poeta riescono a condensare in una magistrale versione in prosa i tratti espressionistici – dilatati e deformati nelle forme e nei colori – della grande pittura dell’artista spagnolo. Un piccolo esempio della grandezza del nostro amico Mario Specchio.

## Sulla poesia di Mario Specchio

di Andrea Landolfi

Parlare della “poesia” di Mario Specchio è quasi un’indiscrezione. Perché, diversamente da quanto accade di solito, in lui la poesia non è un prodotto, per quanto elevato e raffinato, di un intelletto e di una sensibilità, ma è quell’intelletto, quella sensibilità, quel cuore. E dunque diventa molto difficile, per chi quella poesia conosce intimamente, per lunga e appassionata consuetudine e condivisione, parlarne in termini per lo meno comunicabili.

Specchio, che era un uomo libero e coraggioso, ha costruito nel tempo, incurante di dogmi, mode e conformismi, un proprio orizzonte di riferimento al quale si è mantenuto costantemente fedele, pur arricchendolo continuamente grazie a una curiosità intellettuale apertissima, nutrita da un amore vorace per la lettura. Lettore insaziabile e curioso, dunque, e tuttavia concentrato, quanto alle ascendenze decisive, sulla nostra tradizione tutta – da Jacopone a Mario Luzi, con intense fermate presso Dante e Petrarca, Leopardi amatissimo, Pascoli, Gozzano e Saba – e sui tedeschi Goethe, Rilke, Celan e Hesse, cui l’ha legato un rapporto complesso in cui poeta, critico e traduttore sono davvero tutt’uno, un amore problematico sempre teso a carpire a quei testi il loro segreto, la loro verità estrema. Specchio è un grande traduttore, e di alcuni poeti (Goethe, Hesse) è un traduttore addirittura straordinario; vi è poi un caso a sé, ed è quello di Rilke: là Specchio diventa un traduttore di specie particolarissima, un traduttore che definirei “consonante”. La consuetudine di tutta una vita, una fortissima affinità di tematiche e di vibrazioni interiori hanno prodotto nel poeta-traduttore-studioso un processo empatico che, pur lontano da qualsiasi rischio di identificazione, ha dato esiti, non solo traduttori, ma anche poetici, estremamente interessanti. Nel 2007 Specchio ha curato per l’editore Passigli la versione italiana del ciclo poetico di R.M. Rilke *Das Marienleben* (*Vita di Maria*); negli anni seguenti, questo confronto serrato e intensissimo ha fruttificato nel poeta, e ha prodotto il ciclo di poesie, pubblicate postume dalla Comunità

di San Leolino, dal titolo *Passione di Maria*. Ecco alcuni versi dalla *Annunciazione di Maria*, nella versione di Specchio:

*Non perché un angelo entrò (sappilo questo),  
si spaventò.*

[...]

*Non perché entrò ma perché tanto vicino  
accostò su di lei l’angelo un volto  
di giovinetto; così che il suo sguardo e quello  
che lei sollevò furono un battito  
come se fuori tutto, a un tratto, fosse vuoto  
e l’affanno di milioni, il guardare, l’andare  
tutto fosse penetrato in loro; solo lei e lui,  
lo sguardo e chi è guardato, l’occhio e la sua  
delizia,*

*in nessun altro luogo se non qui –: vedi  
è questo che sgomenta. E fu sgomento a  
entrambi.*

*Poi intonò l’angelo la sua melodia.*

Ed ecco, accanto a questi, alcuni versi da *Passione di Maria*, di cui Specchio è autore, e non più traduttore:

*Risorgerai, lo so, ma non mi basta.  
Non sarai come ti cullavo da bambino.  
Quando ti rivedrò sarai di sole  
di troppa luce, di aria, di comete  
ed io sono una donna con le mani  
piagate  
le mie mani  
trafite dai chiodi su quel monte  
non rimargineranno mai,  
sarò piagata  
in eterno  
anche nel cielo.*

Se nella traduzione il doppio vincolo del *dettato* e della *resa* raffrena e a tratti raffredda il moto poetico, nella poesia propria ciò che colpisce, e spesso travolge il lettore, è la verità sanguinosa, carnale, cui la perizia tecnica non fa mai velo. Curiosamente, questo aspetto di maturità poetica e insieme etica e psicologica, per cui il poeta rinuncia a ogni effetto, a ogni artificio derivante dalla propria perizia, per offrire, nudo ed essenziale, il “distillato necessario” della propria anima, è già presente nel giovane, come ha ben rilevato Angela Cingottini.



Con il tempo, dunque, la lirica di Mario Specchio diviene più scarna ed essenziale, più “precisa” e tagliente, ma non più autentica di quanto già non fosse in giovinezza. Ciò dipende dalla natura stessa di questa poesia, che, come si è detto, sin dall’inizio si volge a temi universali. È interessante a questo riguardo, e a mo’ di esempio, seguire nell’opera le diverse declinazioni del tema poetico per eccellenza, quello amoroso. L’amore è presente con forza – anche questo aspetto è stato già messo in rilievo da Angela Cingottini – prima di tutto come *pietas*: è l’amore straziato, quasi la nascita fosse una ferita e la crescita un tradimento atroce, per i genitori, ma anche per la casa, per la città, per la patria; segue, per importanza e intensità, l’*èros*, aspro e struggente insieme, e anch’esso marchiato dal senso di un male immedicabile di cui siamo insieme vittime e artefici; e poi c’è l’amore paterno, inseguito e rimpianto e tardivamente trovato, malinconico e gioioso, tenero e caldo e nato dallo stesso ceppo di quello per le *creature*, i bambini e soprattutto gli animali, rilkianamente depositari dell’innocenza estrema, quella che viene prima di qualsiasi strappo, quella prenatale. Alcuni di questi aspetti sono presenti in due poesie, nate a distanza di trent’anni l’una dall’altra, di cui qui si propongono alcuni versi. La prima, del 1971, è tratta dalla raccolta *A piene mani*:

*Quante stagioni quante primavere  
ho visto ridere e sfiorire nei tuoi occhi.  
Tu che parlavi a sera nella piazza  
con donne maturate come il vino  
a settembre dal sole e dalla pioggia  
[...]  
Furono i lunghi inverni al focolare  
tra storie di regine e di straccioni,  
l’attesa del pesco luminoso,  
tu che correvi, i passi nella loggia.  
Noi fummo ciò che si doveva, fummo  
presenti al lutto ed alla festa  
risponderemo in coro a farci forza  
quando il grigio dei giorni e dei rintocchi  
calerà sugli scialbi lastricati.  
Fummo, senza sapere cosa fummo,  
improvvisati ballerini al suono  
di un organetto stanco di suonare.*

La seconda, del 2001, fa parte della raccolta *Da un mondo all’altro*. La citiamo per intero:

*Non la morte, dicevi, mi sgomenta  
ma l’oblio  
questo gorgo del nulla che ci attende  
per richiudersi muto su di noi  
come fa il mare con i suoi detriti.  
Morire e non aver compreso ancora  
dove fosse l’inganno,  
da quale scoglio giungesse quella voce  
di sirena  
a sussurrare  
che eravamo immortali  
perché il tempo  
ci inondava ed era luce e canto  
quando tenevamo  
stretto in pugno il passato ed il futuro  
noi nei fiori, nell’alga, nella pietra  
noi principio e fine di ogni vita.  
Non la morte, dicevi, mi sgomenta  
ma l’oblio  
il gesto inesorabile  
del bambino che troverà per caso  
nell’angolo polveroso di un cassetto  
una foto ingiallita  
e guarderà per un poco il viso estraneo  
al suo presente  
prima di farla in pezzi.*

Ciò che da queste poesie emerge con tanta forza – ciò che le rende letture lontane anni luce dall’idea, in sé legittima, di intrattenimento colto e le situa piuttosto nel territorio arduo delle grandi domande, delle grandi solitudini, del grande silenzio – è il senso vertiginoso, che tutti ci riguarda, della nostra destinazione, che è come dire, direttamente, della *vita*, intesa come sogno e avventura, gioco e impegno, strazio ed estasi. È quello che possiamo leggere nell’ultima poesia di Mario Specchio, scritta, pochi giorni prima della morte improvvisa, in memoria di un grande amico anche lui da poco scomparso, lo scrittore Antonio Tabucchi:

*Non torneranno più le tue parole  
non tornerà il tuo viso né la voce  
la lama e il doppio taglio della mente  
non tornerà la sera né il mattino*

*Campo de' Fiori e fiamme lungo il Tago  
 e le cicogne ai tetti di Alentejo.  
 Sei stato. Ti ricorda chi ti ha amato  
 ti tiene stretto al nonnulla che poteva  
 cambiare il mondo  
 o lasciarlo sempre uguale.  
 Giorni dell'Escoriale  
 vino bianco  
 nelle notti che ardevano di sete  
 come il cane di Goya  
 il cane giallo  
 che implorava una ciotola e un sorriso  
 glielo portai da parte tua  
 gli dissi  
 te lo manda un amico che conosce  
 il tuo strazio di sabbia  
 te lo manda  
 un fratello di quello che ti inflisse  
 il martirio del sole  
 e dell'eterno.  
 E il lungosenna e il bouquinista ignaro*

*di venderti con un libro di Pessoa  
 la mappa del tuo segno  
 il gioco del rovescio del destino  
 Lisbona antica, Lisbona del tuo cuore  
 di hidalgo, di tzigano, di nostromo  
 sempre pronto al viaggio  
 pronto sempre  
 all'ultimo come fosse il primo,  
 Lisbona antica trovata sulla Senna.*

*Non torneranno più le tue parole  
 non tornerà il tuo viso né la voce  
 la voce di Tristano  
 il tuo sgomento  
 il nostro  
 un sogno raccontato da chi sogna  
 noi testimoni senza volto e nome  
 restiamo  
 noi restiamo ancora un poco  
 ancora un poco...*



Gli applauditi interventi di Paola Lambardi e di Cristina Ferri hanno impreziosito la serata in onore di Mario Specchio



## BIBLIOGRAFIA DI MARIO SPECCHIO

a cura di Andrea Landolfi e Roberto Venuti

*Offriamo qui una prima ricostruzione, inevitabilmente incompleta, del composito itinerario creativo di Mario Specchio*

### 1. Poesia e narrativa

- *A piene mani*, Nuove edizioni Enrico Vallecchi, Firenze 1979 (Poesie 1964-1978, con introduzione di Mario Luzi)
- *Memoria di amici*, Edizioni Barbablù, Siena 1987 (Racconti. Con note critiche di Ferruccio Masini e Carlo Fini e tre tavole di Francesco Cocola)
- *Nostalgia di Ulisse*, Passigli, Firenze 1999 (Poesie 1981-1998)
- *Morte di un medico*, Sellerio, Palermo 2004 (Racconti. Con introduzione di Antonio Tabucchi)
- *Da un mondo all'altro*, Passigli, Firenze 2007 (Poesie 2000-2006, con introduzione di Alejandro Oliveros)
- *Tre poesie (Siena, preghiera; Dinanzi a una foto di Ferruccio Masini; De profundis per Paul Celan)*, in S. Dal Bianco (curatore), *Il critico poetante. Scritti in onore di Antonio Prete*, Pacini, Firenze 2011, pp. 295-298
- *Congedo. Per il nostro amico Antonio Tabucchi*, in M.R. Digilio, R. Francavilla, A. Landolfi e M.B. Lenzi (curatori), *America Latina. Variazioni per Antonio Melis*, Pacini, Firenze 2012, pp. 227-228
- *Passione di Maria*, Feeria, Comunità di San Leolino 2013 (con 14 tavole di Ernesto Piccolo)

### 2. Letteratura tedesca

- *Note per una introduzione alla poesia di Paul Celan*, in «Paragone», XXVII (1977), pp. 4-12
- *Contemplazione della morte e motivi mistici nell'opera di Paul Celan*, in «AION. Studi Tedeschi», XX (1977), pp. 51-83
- *Introduzione*, in Hermann Hesse, *Poesie*, Guanda, Milano 1978, pp. 7-18
- *La parola e il silenzio nella lirica di Paul Celan*, in «Studi Germanici», n.s., XVII-XVIII (1979/80), pp. 339-376

- *Introduzione*, in Hermann Hesse, *Vagabondaggio*, Newton Compton, Roma 1981, pp. 7-24
- *Paul Celan. L'incantesimo dell'assurdo*, Edizioni Barbablù, Siena 1986 (monografia)
- *L'avventura di una traduzione*, in *Urgoethe*, atti del convegno di studi, Brescia 19-20 dicembre 1986, a cura di I. Perini Bianchi, Ctb/argomenti di teatro, Brescia 1986, pp. 55-58
- *Voci* (Paul Celan; Friedrich Hölderlin), in *Dizionario Letterario Bompiani delle Opere e dei Personaggi*
- *Knulp. Il sogno della patria e il labirinto della memoria*, in Hermann Hesse, *Knulp*, Marsilio, Venezia 1989, pp. 9-36
- *Introduzione e Commento a Poesie diverse*, in Johann Wolfgang Goethe, *Tutte le poesie*, vol. I, tomo II, Mondadori, Milano 1989, pp. 1533-1556
- *Introduzione e Commento a Loggia e Dio e mondo*, in Johann Wolfgang Goethe, *Tutte le poesie*, vol. I, tomo II, Mondadori, Milano 1989, pp. 1659-1675
- *Introduzione*, in Hermann Hesse, *Racconti brevi*, Newton Compton, Roma 1991, pp. VII-XI
- *Paul Celan e l'ossessione dell'assurdo*, in D. Musco (curatore), *La pittura tra poesia e narrativa*, Assessorato alla Cultura della Provincia, Siena 1992, pp. 49-67
- *Celan e Chagall. La conversione dei segni*, in «La collina», 1994, pp. 171-183
- *Hermann Hesse, pellegrino di molti santuari*, in Hermann Hesse, *Storie di vagabondaggio*, Newton Compton, Roma 1996, pp. 5-15
- *Cronologia*, in Paul Celan, *Poesie*, a cura di G. Bevilacqua, Mondadori, Milano 1998, pp. CXXXIII-CLX
- *Alle origini del canto*, in Rainer Maria Rilke, *Canzone d'amore e di morte dell'alfiere Christoph Rilke*, Edizioni dell'Altana, Roma 1999, pp. 9-28; Passigli, Firenze 2009, pp. 5-38
- *Di fronte all'angelo*, in Rainer Maria Rilke, *Poesie alla notte*, Passigli, Firenze 1999, pp. 7-19
- *Prefazione a Ödon von Horvath, Gioventù senza Dio*, traduzione di Romano Bilenchi, Associazione amici di Romano Bilenchi, Colle di Val d'Elsa 1999

- *Paesaggio senza figure*, in Rainer Maria Rilke, *Lettere su Cézanne*, Passigli, Firenze 2001, pp. 5-21
- *La malinconia di Danton* [su Georg Büchner], in *Il cacciatore di silenzi. Studi su Ferruccio Masini*, vol. II, a cura di P. Chiarini, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2003, pp. 215-235
- "Disincantato ritorno". *Un requiem senza parole*, in A. Landolfi (curatore), *Memoria e disincanto. Attraverso la vita e l'opera di Gregor von Rezzori*, Quodlibet, Macerata 2006, pp. 97-106
- *Prefazione*, in Rainer Maria Rilke, *Vita di Maria*, Passigli, Firenze 2007, pp. 5-42
- *Il Rilke di Leone Traverso*, in G. De Santi e U. Vogt (curatori), *Oreste Macrì e Leone Traverso, due protagonisti del Novecento*, Schena, Fasano 2007, pp. 237-245
- *Celan e Ungaretti. Appunti in margine a una traduzione*, in C. Graziadei e D. Colombo (curatori), *Transito libero. Sulla traduzione della poesia*, Artemide Edizioni, Roma 2011, pp. 117-121
- *Paesaggio senza figure. Quattro saggi rilkiani*, Artemide Edizioni, Roma 2011 (monografia)

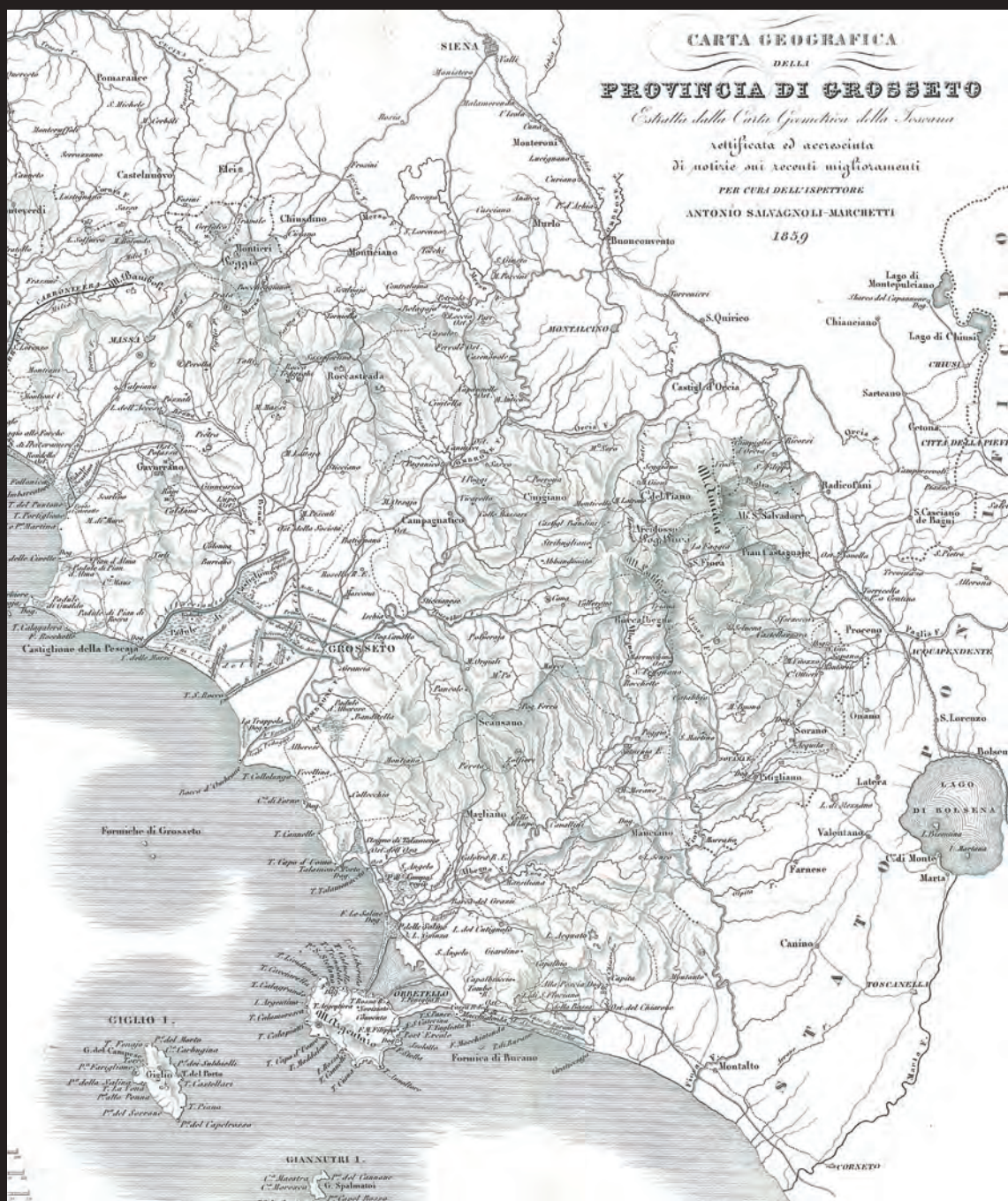
### 3. Traduzioni

- Hermann Hesse, *L'ultima estate di Klingsor*, Guanda, Milano 1977
- Paul Celan, *Poesie*, in «Paragone», XXVII (1977), pp. 12-17
- Hermann Hesse, *Poesie*, Guanda, Milano 1978
- Hermann Hesse, *Vagabondaggio*, Newton Compton, Roma 1981
- Johann Wolfgang Goethe, *Urfaust*, in Massimo Castri, *Appunti per Urfaust*, a cura di E. Capriolo, Ctb/argomenti di teatro, Brescia 1987, pp. 51-93
- Hermann Hesse, *Knulp*, Marsilio, Venezia 1989
- Johann Wolfgang Goethe, *Poesie diverse*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. I, tomo I, Mondadori, Milano 1989, pp. 589-671
- Johann Wolfgang Goethe, *Loggia e Dio e mondo*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. I, tomo II, Mondadori, Milano 1989, pp. 976-978; 992-1041
- Hermann Hesse, *Poesie*, Mondadori, Milano 1996 (17 poesie tradotte)
- Rainer Maria Rilke, *Poesie alla notte*, Passigli, Firenze 1999
- Rainer Maria Rilke, *Vita di Maria*, Passigli, Firenze 2007
- Rainer Maria Rilke, *Canzone d'amore e di morte dell'alfiere Christoph Rilke*, Passigli, Firenze 2009

### 4. Varia

- *La difficile speranza di Mario Luzi*, in «Studi Urbinati», LVII (1984), 3, pp. 191-215
- *La lotta e la danza*, in Ferruccio Masini, *Sospensione tonale. Poesie 1983-1987*, Edizioni di Barbablù, Siena 1989, pp. 65-72; «Il Portolano», 2011, n. 64-65, pp. 2-4
- *Il lungo amore per la città dell'indelebile infanzia*, in Mario Luzi, *Siena e dintorni. Poesie e prose*, a cura di C. Fini, Edizioni Il Leccio/La Copia, Siena 1996, pp. 51-54
- Mario Luzi, *Colloquio: un dialogo con Mario Specchio*, Garzanti, Milano 1999
- *Prefazione*, in Paolo Corradini, *Confiteor. Poesie*, Florence Art Edizioni, Firenze 2005, pp. 3-7
- *Recensione* a Luca Nannipieri, *Mario Luzi. Il Maestro e i suoi dialoghi*, in «Polimnia», aprile-giugno 2006, pp. 85-87
- *Idilio dell'Era, pellegrino della bellezza*, in Idilio Dell'Era, *Mendicante di eternità*, Cantagalli, Siena 2005, pp. XXI-XXX; «Polimnia», 2007, n. 9-10
- *Presentazione*, in Daniel Cundari, *Il dolore dell'acqua*, Lepisma, Roma 2007, pp. 5-7
- *Un incontro nel mistero del tempo*, in Don Fernando Flori - *La Chiesa e il dialogo con la cultura contemporanea*, Atti del Convegno, Pienza 25 luglio 2009, Centro Studi Mario Luzi - La Barca, Pienza 2009
- *Lungo il filo dell'orizzonte*, in D. Maffia, *Nel mondo di Antonio Tabucchi*, Lepisma, Roma 2011, pp. 5-8
- *Tabucchi e la viltà dei vivi*, in «Il Fatto Quotidiano», 11.04.2012, p. 18
- *Per Antonio*, in R. Francavilla (curatore), *Parole per Antonio Tabucchi*, Artemide Edizioni, Roma 2012, pp. 41-50.





Il territorio fra la Maremma e il Monte Amiata in una rara rappresentazione cartografica di metà Ottocento



## La scomparsa di Ippolito Corridori e di Francesca Monaci



Mons. Ippolito Corridori

All'inizio dell'estate è scomparso, ultranovantenne, Mons. Ippolito Corridori, che nella sua lunga esistenza è stato parroco di Semproniano e di altri comuni della provincia di Grosseto, ma che è stato pure lo storico prolifico e meticoloso di molte località presenti in quella parte di Maremma che dalle propaggini del monte Amiata si protende verso il Tirreno. Quando ho avuto occasione di incontrarlo le sue parole hanno innanzitutto rivelato un uomo ricco di fede e attento alle esigenze spirituali del suo popolo, ma non hanno nascosto il colto e appassionato indagatore della storia, sempre desideroso di apprendere e generoso nel partecipare agli interlocutori il suo vasto sapere. Era questo, in effetti, il filo conduttore dei nostri colloqui, perché in Don Ippolito, frequentatore assiduo di archivi e biblioteche, ricercatore instancabile di antichi documenti e per molti anni archivista ufficiale della Diocesi di Pitigliano-Sovana-Orbetello, si poteva apprezzare la memoria storica vivente di buona parte della Maremma. I suoi numerosi saggi sono tutt'oggi imprescindibili per chiunque voglia approfondire la conoscenza delle antiche vicende di questo territorio, che, non dimentichiamolo, per



La dott.ssa Francesca Monaci

diversi secoli è stato parte integrante della Repubblica di Siena condividendone le sorti in pace e in guerra fino al drammatico epilogo per mano degli eserciti asburgici. Non ho mai avuto l'onore di ricevere un testo del colto sacerdote da inserire in "Accademia dei Rozzi", ma non poche volte ho fatto tesoro dei suoi suggerimenti e dei suoi scritti per l'impianto redazionale della rivista. Con Francesca Monaci, invece, ho attivamente collaborato per diverse pubblicazioni accademiche, avendo riconosciuto in lei, Autrice di numerosi saggi di storia locale, nonché di importanti lavori sulla legislazione statutaria dell'antico stato senese, una studiosa attenta e preparata. Francesca si era laureata nella nostra Università sia in Giurisprudenza, sia in Scienze Politiche, ma le sue accurate indagini nella Storia del Diritto medievale rappresentavano un impegno non solo professionale, a cui si dedicava con passione quasi giornaliera, frequentando assiduamente l'Archivio di Stato senese e mettendo a frutto gli insegnamenti di Mario Ascheri. Non a caso i suoi più importanti volumi sono stati inseriti nella prestigiosa collana "Documenti di Storia", fondata e diretta dallo stesso Ascheri.

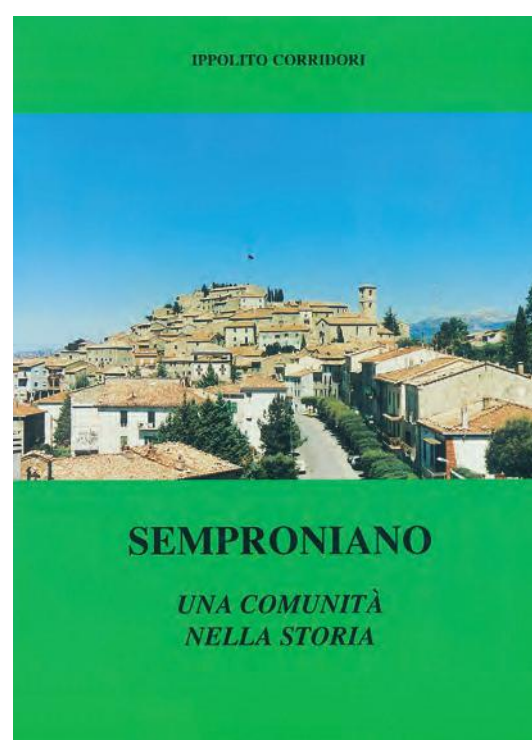
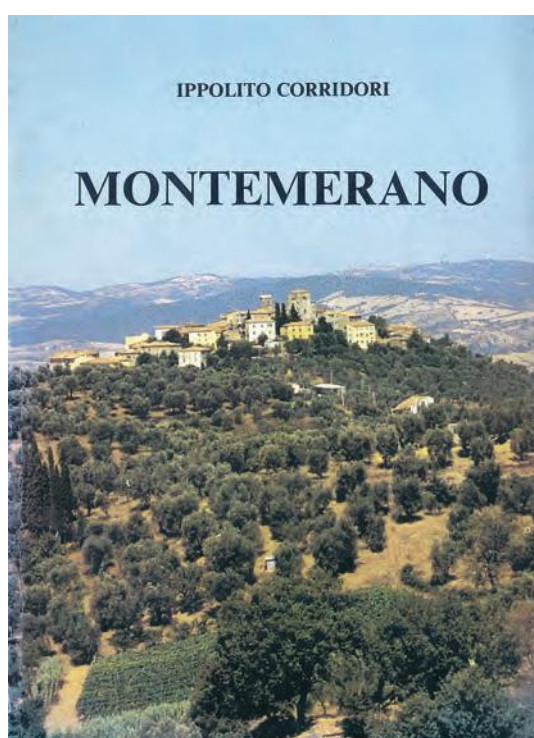
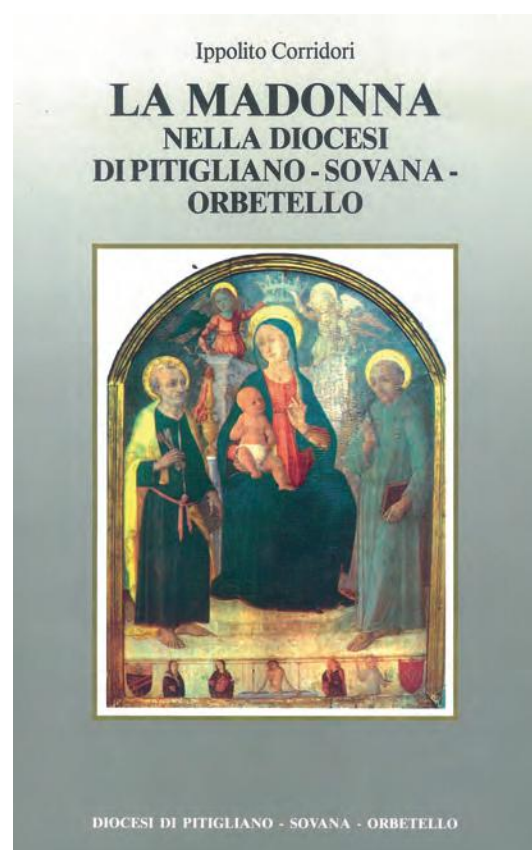
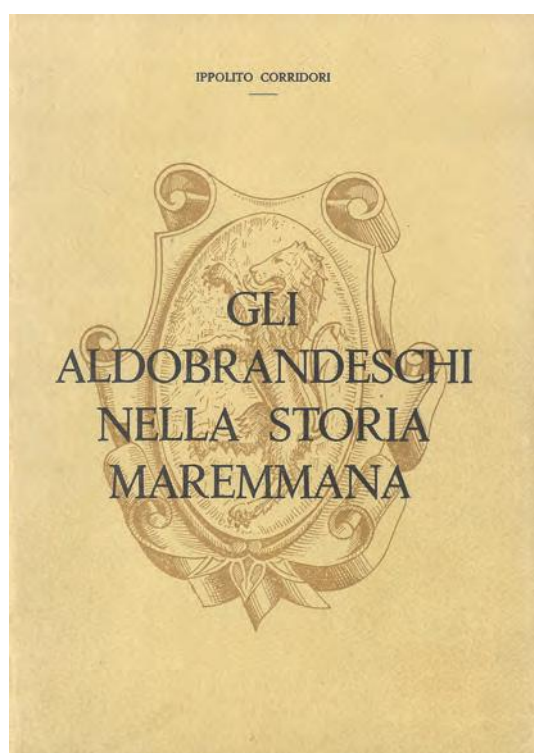
Una grave malattia ha interrotto la straordinaria vocazione di Francesca per lo studio, sottraendo perfidamente e ingiustamente alla vita una ragazza poco più che trentenne e frustrando i suoi numerosi progetti di opere che avrebbero dovuto arricchire, anche da queste pagine, la bibliografia relativa alla storia della Repubblica di Siena, con particolare, significativo riferimento a quella produzione statutaria che sul finire del Me-

dio Evo aveva sancito la crescita sociale e culturale di molti popoli della Toscana meridionale.

In segno di riconoscenza per l'impegno nella ricerca storica e per l'intensa attività pubblicistica dei due studiosi, riportiamo alle prossime pagine un'esaustiva compilazione dei loro scritti usciti a stampa con le foto di alcune loro pubblicazioni.

## BIBLIOGRAFIA DI IPPOLITO CORRIDORI

- Semproniano e la sua Vicaria*, Grotte di Castro (VT), Ceccarelli, 1957.
- Antichi luoghi di culto a Semproniano*, in "Bollettino della Soc. St. Maremmana" n. 21-22, (1971).
- Chiese e monumenti della Diocesi di Sovana-Pitigliano. Semproniano, il volto di un'antica parrocchia nei suoi luoghi di culto*, in "Rivista Diocesana", VI (1971).
- Il Comune di Semproniano*, Firenze, Cappelli, 1973.
- La comunità di Roccalbegna*, Pitigliano, Atla, 1975.
- Lo scultore Vico Consorti*, in "La Voce di Semproniano", Grosseto, La Grafica, 1975.
- Gli Aldobrandeschi nella storia maremmana*, Pitigliano, Atla, 1977.
- Veronica Nucci e il santuario del Cerreto*, Pitigliano, Atla, 1978.
- La filarmonica dei Perseveranti*, in "La Voce di Semproniano", Grosseto, La Grafica, 1978.
- Le Terme di Saturnia, la Bassa Maremma e l'Amiata*, Pitigliano, Atla, 1979.
- Montemerano*, Osio Sotto (MI), 1981.
- La Chiesa di Santa Croce a Semproniano*, Grosseto, La Grafica, 1982.
- La tradizione della Focarazza: dal culto della Santa alla storia del territorio*, in "La Focarazza di santa Caterina", Grosseto, Tip. Comunale, 1984.
- Gregorio VII Ildebrando di Sovana*, Pitigliano, Atla, 1985.
- Vallerona*, Pitigliano, Atla, 1985.
- I campanili delle cattedrali toscane. Cattedrale di Sovana*, in "Guida liturgico-pastorale per 1986/7", Viterbo, Agnesotti, 1986.
- La Pieve di S. Giovanni Battista a Semproniano*, Grosseto, La Fiorentina, 1986.
- L'Amiata*, Siena, Cantagalli, 1987.
- I paesi dell'Amiata. Gli enti ecclesiastici della provincia di Grosseto*, in "Annuario della Maremma", Grosseto, Il Cavaliere d'Italia, 1988.
- La Madonna nella diocesi di Pitigliano-Sovana-Orbetello*, Roma, Edigraf, 1990.
- Saturnia*, Pitigliano, Atla, 1993.
- Note storiche delle parrocchie e dei santuari della diocesi di Pitigliano-Sovana-Orbetello*, in "Annuario 1995", Pitigliano, Atla, 1995.
- Semproniano una comunità nella storia*, Roma, Sedac, 1996.
- La diocesi di Pitigliano Sovana Orbetello nella storia*, voll. I e II, ATLA Pitigliano, 2000 e 2004.
- Il Palazzo Orsini di Pitigliano nella storia e nell'arte*, Firenze, ASKA, 2006.
- La storia* (di Petricci), in "Petricci un popolo, un territorio, 200 anni di storia" a cura di L. Galeazzi, Siena, Il Leccio, 2006.
- La parrocchia di Roccalbegna nella storia. Festeggiamenti per il ritorno del Trittico di Ambrogio Lorenzetti dopo il restauro*, Grosseto, Farini, 2006.
- IL S.S. Crocifisso di Semproniano*, in "Amiata storia e territorio", n.54-55 (2007).
- Dall'Alta Valle dell'Albegna alla Via Francigena*, in idem, n. 57 (2008).
- Cortev ecchia. Antologia storica di una popolazione rurale*, Arcidosso, Effigi, 2011.
- La parrocchia di Roccalbegna nella storia*, in "Amiata storia e territorio", n. 67 (2012).





## BIBLIOGRAFIA DI FRANCESCA MONACI

*L'acqua acidula delle Bagnole nell'esperienza del dr. Stefano Becchini*, in "Amiata Storia e Territorio", n. 22 (1995); con Roberto Monaci.

*Regolamento per lo Spedale della Misericordia di Castel del Piano*, in idem, n.25 (1997); con Roberto Monaci.

*Gli statuti di S. Fiora del 1583 e del 1613*, in "Tracce", 2003.

*La vita delle comunità attraverso la lettura degli Statuti*, in idem.

*Santa Fiora e la nascita dell'Archivio*, in idem.

*Le magistrature maggiori negli statuti amiadini*, in "Amiata Storia e Territorio", n. 43 (2003).

*Le magistrature intermedie negli statuti amiadini*, in idem, n. 44 (2003).

*Le cariche inferiori negli statuti amiadini*, in idem, n. 45 e 47 (2003 e 2004).

*Memorie storiche della Contea di S. Fiora raccolte dal Cavalier Giovanni Antonio Pecci*, in "Tracce", 2005.

*Patrimonio resti della chiesa di S. Michele Arcangelo*, in idem, 2006.

*Antonio Pecci – Memorie storiche di Castel del Piano* (a cura di F. M.), in "Amiata Storia e Territorio", n. 52 (2006).

*Le Memorie storiche del Monte Amiata di Giovanni Antonio Pecci: un moderno progetto di edizione*, in "Accademia dei Rozzi", n. 27 (2007).

*Il castello di Potentino nelle memorie storiche di G.A. Pecci*, in idem, n. 28 (2008).

*L'acqua negli statuti amiadini*, in "Tracce", 2008.

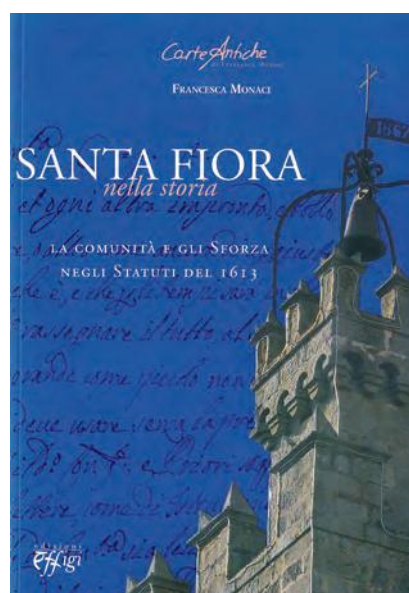
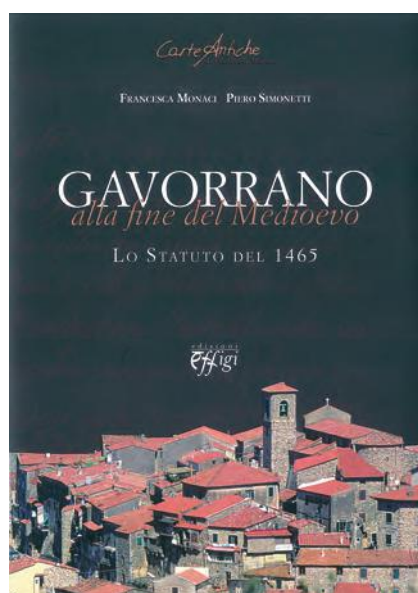
*Santa Fiora nella storia – La comunità e gli Sforza negli statuti del 1613*, Arcidosso, Effigi, 2009 (DS, n. 72)

*Gavorrano alla fine del Medio Evo – Lo statuto del 1465*, Arcidosso, Effigi, 2009 (DS, n. 73); con Piero Simonetti.

*Le rocche aldobrandesche del Monte Amiata*, in "Fortificare con arte II", a cura di E. Pellegrini, Siena, Il Leccio per Accademia dei Rozzi, 2010.

In corso di stampa: *Lo Statuto di Montenero*.

Inoltre, dal 2003 al 2004, ha pubblicato numerosi articoli sul periodico "Il Nuovo Corriere dell'Amiata" e, dal 2007 al 2010, ha curato la rubrica *Correva l'anno* per il "Gazzettino e storie del Brunello di Montalcino".



## 20 Anni dopo

Questa pagina chiude la ventesima annata di "ACCADEMIA DEI ROZZI": una rivista attenta alle vicende storiche di Siena e del suo antico territorio, indagate sotto molteplici aspetti disciplinari da studiosi di alto livello; una rivista che fa onore all'Accademia: lungimirante nell'accogliere l'iniziale proposta di Giancarlo Campopiano e munifica nell'assecondare la volontà degli Arcirozzi Giovanni Cresti e Carlo Ricci per una pubblicazione rigorosa sotto il profilo scientifico ed elegante sotto quello editoriale, opportunamente fruibile anche al di fuori del contesto senese

L'auspicato obiettivo di restituire ai Rozzi il ruolo di promozione della cultura che avevano già svolto nei secoli passati a beneficio di tutta la città, forse è stato conseguito se questa rivista ormai è ambita e ricercata da università, biblioteche e centri culturali, sia italiani che stranieri, e se si propone con successo alla collaborazione con enti storicamente e istituzionalmente vicini per rinvigorire i virgulti dell'intellettualità locale, oggi più che mai atrofizzati nella siccità di una crisi che a Siena non è solo economica.

Un professore straniero ha detto che poche città, in Italia, possono vantare una pubblicazione di così alta qualità per il valore dei testi e per il pregio del corredo iconografico, nell'equilibrata composizione con cui vengono presentati al lettore. È pertanto doveroso esprimere un forte senso di gratitudine verso tutti gli scrittori, senesi e non senesi, che hanno contribuito al suo successo, ma anche verso il comitato di Accademici che laboriosamente sostiene le non poche esigenze di una pubblicazione così complessa e impegnativa, comunque tale da imporre una meticolosa operatività redazionale e pazienti attenzioni tipografiche.

Opportunamente il Collegio ha voluto celebrare la fausta ricorrenza di questo ventennale con una giornata di studi, svoltasi il 27 settembre nelle sale accademiche, cui hanno partecipato autorevoli studiosi italiani e stranieri, quasi tutti professori universitari. Nelle conferenze della mattina e nella tavola

rotonda del pomeriggio è stata ridisegnata la storia della Congrega dei Rozzi alla luce di nuovi approfondimenti e di una visione critica aperta su un ampio fronte interdisciplinare; inoltre una suggestiva esposizione di antichi e rari cimeli: manoscritti, libri e stampe, allestita nella Sala della Suvera ha visivamente corredato i temi affrontati dai convegnisti. Grande è stata la soddisfazione di tutti i partecipanti e alto il livello scientifico dell'iniziativa, purtroppo rattristata dal gravissimo lutto che il giorno successivo avrebbe colpito l'Arcirozzo.

Il catalogo della mostra e gli atti del convegno - che usciranno a breve - lasceranno un'indelebile testimonianza delle importanti pagine di storia ricostruite nella giornata di studi, della quale apparirà un'analitica relazione nel prossimo numero della rivista. Tuttavia, già in questa sede è doveroso evidenziare la proficua collaborazione prestata dall'Accademia degli Intronati, dall'Università degli Studi, dalla Biblioteca Comunale e dalla Società Bibliografica Toscana e ricordare i membri dei comitati che hanno curato l'organizzazione delle varie iniziative citate: Mario De Gregorio, Renzo Marzucchi, Massimiliano Massini, Enzo Mecacci, Ettore Pellegrini, Marzia Pieri; nonché le persone che in varie maniere hanno recato il loro positivo contributo al successo dell'iniziativa: Luciano Borghi, Stefano Burroni, Leonardo Botarelli, Giampietro Colombini, Marco Comporti, Marcello Griccioli, Piero Ligabue, Gianni Maccherini, Cesare Mancini, Dorian Mazzini, Felicia Rotundo, Paolo Tiezzi Maestri, Sara Tuzzami, Giacomo Zanibelli - che sta curando gli indici della rivista pure in corso di edizione -.

Un sentito ringraziamento infine a quanti in questo ventennio hanno avuto la pazienza di leggere la nostra pubblicazione, o anche più semplicemente, di sfogliarla: il loro apprezzamento ci spinge ad andare avanti e, se possibile, migliorare ulteriormente questo piccolo vanto dei Rozzi e di Siena.

E.P.

## Indice

GIOVANNI MACCHERINI, <i>A proposito di un piatto ceramico senese del primo Cinquecento. La prima “Sughera”?</i> .....	pag. 3
ROBERTA MUSANO, <i>Il problema della scultura preromanica dell’abbazia di Sant’Antimo in relazione a una nuova considerazione sulla “cripta carolingia”</i> .....	» 7
ROBERTO BARZANTI, <i>Ripensando alla mostra: le arti a Siena nel primo Rinascimento. Da Jacopo della Quercia a Donatello</i> .....	» 25
MARGHERITA ANSELMI ZONDADARI, <i>Le vedute dei catelli senesi “a l’esempio com’erano”</i> .....	» 27
ROMINA GHIMENTI, <i>Problematiche della conservazione preventiva dei dipinti su tavola: la Natività della Vergine del Maestro dell’Osservanza</i> .....	» 33
ANNA LISA GENOVESE, <i>La tomba e il monumento di Baldassarre Peruzzi nella Rotonda</i> .....	» 39
FABIO SOTTILI, <i>Un esempio di consolidamento strutturale nella Siena settecentesca: casa Dati Squarcialupi</i> .....	» 51
MARIA ANTONIETTA ROVIDA, <i>Nello Baroni a Siena. Progetti (non realizzati) per la città del secondo dopoguerra 1948-1950</i> .....	» 59
SILVIA TOZZI, <i>Addio ai Cappuccini di Poggio al Vento I luoghi di Federigo Tozzi</i> .....	» 71
MAURO BARNI, <i>Baccio o la fascinazione della ricerca</i> .....	» 79
ANGELA CINGOTTINI, <i>L’Accademia dei Rozzi ricorda Mario Specchio</i> .....	» 85
ETTORE PELLEGRINI, <i>La scomparsa di Ippolito Corridori e di Francesca Monaci</i> .....	» 99
20 Anni dopo .....	» 103