



ACCADEMIA DEI ROZZI

Il restauro del lampadario di Carlo Bartolozzi nella Sala degli Specchi



Non c'è dubbio che tra le "stanze" della nostra Accademia la Sala degli Specchi sia, per la sua storia, per il fascino dei decori e per il superbo lampadario che la illumina, la più bella. Essa riassume in sé luogo e istituzione. Eseguire periodicamente una conservazione preventiva dei suoi arredi e dei suoi manufatti rappresenta il riconoscimento della sua irriproducibilità. E' stato proprio nei periodici lavori di controllo e pulizia della Sala, che si è visto un leggero cedimento di uno dei quattro bracci principali del lampadario, con conseguente rottura del rivestimento di legno che nasconde la struttura metallica di sostegno della lumiera. Dopo un attento esame visivo, si è deciso di intervenire affidando i lavori di ristabilimento a esperti restauratori. Su segnalazione della Soprintendenza dei Beni Artistici e Storici di Siena abbiamo affidato l'incarico di eseguire tutti i lavori di assestamento che il caso richiedeva ai Sigg: Lamioni Mauro, Polvanesi Cesare e Moretti Amedeo. Dopo aver smontato l'intera struttura, è apparso evidente che non ci si poteva fermare al solo ripristino del braccio, ma era anche necessario:

- il rifacimento dell'impianto elettrico,*
- la ricostruzione di un braccetto secondario porta-lampada, che era mancante,*
- la rimozione della vernice lucidante che ricopriva l'originale doratura a foglia, la quale, per il trascorrere del tempo, si era fortemente opacizzata e abbronzata.*

Tutto questo ha richiesto diversi giorni di lavoro con un impegno economico importante per l'Accademia e sostenuto del tutto autonomamente!

Il risultato finale è stato straordinario; ed ha reso evidente l'antico splendore di quest'opera d'arte che, con nuova "luce" continuerà a far brillare la nostra magnifica Sala degli Specchi.

MASSIMILIANO MASSINI, *Provveditore dell'Accademia dei Rozzi*

Carlo Bartolozzi, nota storica e documenti

di FELICIA ROTUNDO

Il recente restauro del lampadario nella sala degli Specchi dell'Accademia ci ha dato modo di osservare da vicino questa straordinaria opera di intaglio e ci ha spinto ad uno studio attento che ci ha permesso di inquadrare il periodo storico e l'ambiente culturale in cui è stata prodotta.

Si tratta di un'opera da ricondurre nell'ambito di quella fiorente industria dell'intaglio senese, considerata la più pura delle arti, che conobbe soprattutto dalla metà dell'Ottocento grande fortuna grazie all'insegnamento dell'ornato inaugurato presso l'Istituto delle Belle Arti di Siena fin dal 1839.

Dai documenti dell'archivio dell'Accademia risultano alcune annotazioni al riguardo¹. Gli inventari ottocenteschi, quello del 1842 e del 1853-1856, forniscono notizie e una dettagliata descrizione di una grande lumiera esistente nella Sala da Ballo composta di "n. 50 braccialetti che sta permanentemente appesa in mezzo alla volta della sala; in quanto al fusto rivestito di cristalli e d'ogni altro di cui vien composta, ed ornata come vedesi descritto al n. 83 dell'Inventario generale"².

Non crediamo possa identificarsi con la lumiera attuale neppure quella "di cristallo di Boemia a 18 braccioli, acquistata nel

¹ La ricerca presso l'Archivio dell'Accademia dei Rozzi è stata condotta con la preziosa collaborazione di Piero Ligabue al quale vanno miei sentiti ringraziamenti.

² AAR, XVI cap. 15 (n.a. 246) *Inventario* a. 1842., e a, 1853-1856. I cristalli della lumiera venivano riposti dentro tre grandi paniere in una stanza o magazzino delle lumiere la cui chiave era custodita dal Camarlingo o dal Provveditore. Le paniere contenevano i pezzi di cristallo che componevano la lumiera grande della Sala da Ballo e sono così descritti: "Un fusto di ferro attaccato ad altro appeso alla volta della Sala, nel quale esiste un pallone di cristallo contornato da foglie dorate, in ciascuna delle quali evvi appeso un quadrato di cristallo con gocciola simile; sotto di esso esiste un cerchio di ottone corredato di n. 8 borchie di metallo dorato sul quale posano n. 16 foglie di cristallo con gocciole simili, e nel giro inferiore di esso, è contornato di pestelli; sotto al detto cerchio ne esiste un altro simile con n. 10 ganci dorati, ciascuno dei quali sostiene un braccialetto di cristallo, ove è appesa una gocciola simile; inferiormente a questo ultimo cerchio, se ne trova altro più grande di ottone, sul quale posano n. 20 tortiglioni di cristallo, munito ciascuno di bocciuolo di latta per porvi il candelotto, ed altri n. 20 braccialetti, dei quali n. 10 grandi lisci e n. 10 più piccoli lavorati, ed a ciascuno di detti tortiglioni e braccialetti evvi appeso un pendaglio a lastra intagliato parimenti di cristallo.

Ciascuno di detti n. 20 bracciali è munito di bracciolo di latta amovibile con molla per i candelotti e

con piattino fisso.

Nel detto cerchio al di fuori due vasi a lastra di metallo dorati e n. 40 piattini.

Il fusto della medesima è rivestito di diversi pezzi di cristalli di varie forme e grandezze; questa al di sopra del cerchio grande ha la figura di un vaso, il quale vien formato di vari fili di mandorle situate per lungo e di quattro giri di mandorle con pestelli situati orizzontalmente.

La predetta lumiera al di sotto del cerchio grande è munita di un giro di gocciole grandi sfaccettate appesa ciascuna ad una mandorla, e ad un quadrato simile di altro giro inferiore di pestelli appesi a dette mandorle, e di altro giro sotto questo pure di mandorle e pestelli; in fondo a questa lumiera vi è un piccolo cerchio di ottone e sotto di esso un piatto di cristallo, nel centro del quale vi è appeso un vaso simile arruotato, e nella circonferenza del piatto vi è un giro di mandorle e pestelli, e nello spazio fra il piccolo cerchio e il piatto, sono appesi dei pezzi di cristalli quadrati ed a gocciola.

La presente lumiera è rivestita di due fodere di tela, una bigia e l'altra color d'arancio.

Il fusto di questa lumiera è rivestito di fili di mandorle, cerchi ed altro, sta permanentemente fissa in mezzo alla soffitta della sala suddetta da ballo e nella, attorno al cerchio grande maggior parte dell'anno e particolarmente in occasione del giuoco della Tombola, attorno al cerchio grande di ottone della medesima vi sono appesi n. 10 flambò di ottone per illuminare a olio la detta sala".



Cestino di fiori nel punto di attacco del lampadario dopo il restauro



4 *Puttini dopo il restauro*



Arpia maschile dopo il restauro

1887 per la venuta dei Sovrani in Siena” citata nel *Giornale di spesa* del 1888³. La nuova lumiera venne realizzata probabilmente intorno al 1890 come risulta dalla descrizione contenuta nell’inventario del 1891: “Una lumiera infissa al palco al centro della sala, di legname dorato e scolpita in legno vagamente a fiori, putti ecc. armata di ferro con n. 128 fiaccole a stearica, con altrettante bacinelle e con i viticci guarniti a grillotti di cristallo e di cristallo pure le bacinelle”, il cui valore è indicato in lire 2500⁴.

In un successivo inventario datato 31 dicembre 1904 la stessa lumiera della Sala degli Specchi “di legname e ferro dorato e intagliata vagamente a fiori, putti ecc. risulta invece formata da “n. 144 candele, che n. 120 elettriche” documentando quindi l’introduzione dell’energia elettrica (prima era alimentata a gas), e il cui valore è ora di lire 3000⁵.

Nei documenti dell’Archivio dell’Accademia non si rintraccia il nome del suo esecutore che le fonti storico-critiche individuano con Carlo Bartolozzi (1836-1922). Per primo è stato Mengozzi nel 1905 che trattando di Bartolozzi come colui che prese parte alla esecuzione degli arredi della Sala delle Adunanze del Monte dei Paschi di Siena, riporta che quest’ultimo “fece il magnifico lampadario in legno per l’Accademia dei Rozzi”⁶, notizia questa che è stata ripresa da Chiarugi nel 1994 nel suo fondamentale testo “Botteghe di mobili in Toscana 1780-1900” dove fornisce una scheda

biografica su questo artista e afferma che “uno dei lavori più notevoli fu il grande lampadario per l’Accademia dei Rozzi”⁷.

Il nome di Bartolozzi tuttavia non è stato rinvenuto nei documenti dell’archivio dell’Accademia in riferimento alla realizzazione del lampadario bensì per altri lavori e tra questi, nel giornale di spesa del 1902, al 30 settembre, è annotato un pagamento di lire 50 all’intagliatore Carlo Bartolozzi per la “sistemazione della grande lumiera della nostra sala da ballo, per i braccioli angolari della medesima sala e per il lume di forma sferica e doratura del medesimo per la nuova sala”⁸.

Vita e opere

Nato a Siena nel 1836, la formazione di Carlo Bartolozzi avvenne presso l’Istituto di Belle Arti di Siena⁹ ed in particolare in seno alla scuola d’ornato istituita nel 1839 e diretta da valenti artisti come Alessandro Maffei (dal 1839 al 1849), autore anche di un album di disegni d’ornati decorativi per uso dei giovani allievi, o come Pietro Giusti (dal 1855) che fu il maestro d’ornato di tutta la generazione degli ebanisti intagliatori attivi nella seconda metà dell’Ottocento, e alcuni dei quali furono anche apprendisti presso la sua bottega, compreso anche il giovane Carlo Bartolozzi e Nicodemo Ferri che più tardi si unirono in società ed aprirono una loro bottega¹⁰.

La scuola d’ornato ebbe infatti un ruolo

³ AAR, XVIII, cap. 22 *Giornale 1888*, 18 agosto, c. 24. Questa lumiera fu pagata lire 150.

⁴ AAR, XVI, cap. 19, *Inventario del Mobiliare 31 agosto 1891*. La stessa descrizione è riportata nell’inventario del 1897 in AAR, XVI, cap. 21 *Inventario delle stanze al di 30 giugno 1897* c. 20. Si veda anche AAR, XVIII, cap. 29, *Giornale 1895*, c. 51. Il 23 novembre 1895 è annotata una spesa di lire 4 per pulitura e spolveratura della lumiera eseguite dal doratore Arturo Franci.

⁵ AAR, XVI cap.22 *Inventario stanze, 31 dicembre 1904*, c. 32.

⁶ N. MENGOZZI, *Il Monte dei Paschi. Lavori artistici*, in “Arte Antica Senese”, 1905 vol. II, p. 606 nota 1.

⁷ S. CHIARUGI, *Botteghe di mobili in Toscana 1780-1900*, Firenze Spes 1994 vol. 2° p. 412.

⁸ AAR, XVIII, cap. 36 *Giornale 1902, 30 settembre 1902*, c. 39.

⁹ L’Accademia senese di Belle Arti nacque nel 1816 per iniziativa di Giulio Bianchi e di Luigi De’ Angelis e la scuola d’Ornato fu istituita nel 1839. Secondo Chiarugi, cit. p. 412, Bartolozzi entrò come allievo all’Istituto di Belle Arti nel 1845 e vi rimase fino al 1861. Si veda in AIAS filza IV (1845-1849) Scuola d’Ornato ins. 72, ins. 83, ins. 97, ins. 111, ins.126; filza V (1850-1851) Scuola d’Ornato ins. 20, ins.46; filza VI (1854-1856) Scuola di disegno di figura ins.37, ins.56; filza VII (1857) scuola di disegno di figura ins. 29; filza VIII (1861) scuola statue-nudo-pittura ins. 35.

¹⁰ A questo proposito S. CHIARUGI 1994, cit. p. 412 riporta che Bartolozzi “nel 1849 iniziò a lavorare come intagliatore nella bottega di Antonio Manetti, ma poco dopo (1853 ca) passò in quella di Pietro Giusti dove incontrò Nicodemo Ferri, anch’egli giovane apprendista”. Si veda anche E. SPALLETTI, *Osservanti e innovatori nella scuola di Mussini. La maturazione di una*

lo primario nella formazione di una classe di artisti decoratori e determinò la nascita a Siena di imprese e di piccole industrie come le officine Franci e Zalaffi¹¹ e le fornaci Cialfi¹², di ditte di ceramica e di numerose botteghe d'intaglio e di ebanisteria¹³. Soprattutto le ultime impennate sulla figura dell'artigiano-artista e pur senza evolversi verso un'organizzazione industriale, a partire dalla metà del secolo attrassero sempre più una committenza straniera e superando i confini del provincialismo culturale si affermarono presso il mercato internazionale producendo opere molto richieste ed apprezzate che, in osservanza ai dettami del Purismo, riproponevano i modelli decorativi medievali e rinascimentali propri della tradizione toscana.

Fin dalla metà del secolo infatti l'acceso dibattito sull'eredità storico - culturale della città insieme alla nomina nel 1852 di Luigi Mussini (1813-1888), come direttore dell'Istituto d'arte si affermò a Siena il Purismo che, come noto, tendeva alla ricreazione degli stili del passato e per Siena questi erano quello medievale e il gotico, in cui la città si identificava.

Il successo degli intagliatori senesi presso il mercato estero fu favorito oltre che dalla presenza di committenti stranieri, soprattutto inglesi, a Firenze ma anche a Siena, anche dalle svariate esposizioni nazionali come quella di Firenze del 1861 ed internazionali tra cui quella di Londra del 1862, quella di Parigi del 1867 e soprattutto quella, fondamentale, di Vienna del 1873 cui parteciparono le ditte senesi e, in qualità di giurato, Luigi Mussini. In tale occasione Mussini scrisse un saggio conclusivo, illuminante per comprendere gli assunti stilistici del pu-

rismo nell'arte dell'intaglio e che dovevano tradursi nelle linee guida degli intagliatori senesi. Egli osservava come la produzione internazionale di mobili fosse ora improntata allo stile rococò o barocco, "postposto ai vari stili del risorgimento per la mobilia degli appartamenti civili, ed agli stili gotico e longobardo per mobili e suppellettili addetti agli edifici sacri" e mentre in qualche modo approvava tali scelte stilistiche disapprovava coloro che si ispiravano a modelli o soggetti tardo cinquecenteschi in quanto sembrava che gli elementi come figure, putti, cariatidi, animali naturali o fantastici, etc., uscivano dall'ambito puramente decorativo per assumere un ruolo predominante come opere scultoree a sé stanti avulse dall'oggetto al quale dovrebbero fare da cornice, producendo una illusione fallace ed ibrida "come avviene di tutto quello che esce dal cerchio delle sue attribuzioni".

Altre critiche egli rivolge al crescente naturalismo o "realismo" introdotto nella decorazione degli oggetti ad intaglio ed in particolare alla rappresentazione di fiori e frutti. In conclusione Mussini dichiara di prediligere nell'arte dell'intaglio, lo stile neorinascimentale e il gotico severo condividendo questa posizione con Jacob Von Falke che nel suo testo "Die Kunst im hause" (1871) affermava come lo stile neorinascimentale fosse insuperabile per gli interni moderni e soprattutto per le sale da pranzo, le biblioteche e gli arredi per edifici pubblici¹⁴.

Dopo gli studi presso il locale Istituto di Belle Arti di Siena ove risulta iscritto dal 1850 al 1853 alla Scuola di Ornato e poi dal 1854 al 1856 a quella del Disegno di Figura¹⁵, e l'apprendistato presso la bottega di

cultura del restauro, in C. SISI, E. SPALLETTI, *La cultura artistica a Siena nell'Ottocento*, Cinisello Balsamo 1994, pp. 403-406.

¹¹ G. MARAMAI, *Le officine Franci e Zalaffi*, in *Siena tra Purismo e Liberty*, Catalogo della mostra Siena, Palazzo Pubblico, Magazzini del Sale, 20 maggio-30 ottobre 1988, Arnoldo Mondadori editore/De Luca edizioni d'arte, Milano/Roma 1988 pp. 292-297.

¹² M. BROGI, *Le fornaci "Cialfi" e la loro vicenda produttiva in Fornaci e mattoni a Siena dal XIII secolo all'azienda Cialfi*, Cassa Rurale ed Artigiana di Monteriggioni, Arti Grafiche Ticci, Sovicille, 1991, pp.53-62.

¹³ S. CHIARUGI, *la fortuna degli intagliatori senesi in Siena tra Purismo e Liberty*, Catalogo della mostra Siena, Palazzo Pubblico, Magazzini del Sale, 20 maggio-30 ottobre 1988, Arnoldo Mondadori editore/De Luca edizioni d'arte, Milano/Roma 1988 pp. 302.

¹⁴ S. CHIARUGI 1988, *cit.*, pp. 303-305; E. Spalletti, 1994, *cit.* pp. 407-408.

¹⁵ ASS, Archivio Storico dell'Istituto Statale d'Arte "Duccio di Buoninsegna", Registro degli affari dal 1808 al 1862, Filza n.5 c. 20; Ruolo degli Scolari a. 1851/52 c. 46; Ruolo degli scolari a. 1852/53 c. 68; Ruolo degli Scolari a. 1853/54 c. 88 (risulta la rinun-

Pietro Giusti di cui era stato allievo¹⁶, Carlo Bartolozzi, durante la seconda guerra d'indipendenza, si arruolò volontario nell'esercito garibaldino, prestando servizio di leva a Torino (Divisione 16.a Cosenz - brigata 2.a De Milbitz - reggimento 3° Langè) con il grado di caporale e poi di sergente e dopo essere rimasto ferito nell'azione del 1° ottobre 1860 in Sicilia venne congedato il 23 novembre di quello stesso anno¹⁷.

Siena 1864-1874

Nel 1864 in società con Nicodemo Ferri (1835-1899) aprì una bottega d'intaglio a Siena che sostituì probabilmente quella di Pietro Giusti che l'anno seguente si trasferì a Torino dove fu chiamato ad insegnare al Museo Industriale. L'attività della bottega rivolta ad illustri committenti fu incentrata nella fabbricazione di mobili sontuosamente decorati.

Nel 1866 eseguirono una *grande credenza*¹⁸ per il marchese Ferdinando Pieri Nerli decorata con bassorilievi naturalistici sovrabbondante di putti, di ghirlande, di fiori e frutta, di cacciagione e di sfingi che fu inviata, nel 1867, all'esposizione universale di Parigi insieme ad un *pianoforte* che venne acquistato dalla principessa Margherita di Savoia¹⁹.

Lo strumento, dalle eccezionali qualità sonore, era stato costruito a Torino nel 1800 dal noto Sebastiano Marchisio ed era arrivato a Siena in dote a Rebecca Marchisio

andata sposa di Antonio Ferri, padre dell'intagliatore Nicodemo che nel 1850 insieme a Bartolozzi ne decorò la struttura esterna.

Opera di collaborazione con Nicodemo Ferri è anche una *cornice da specchio* in legno intagliato, datata 1870 e conservata nell'Art Institute of Chicago, recante una ricca ornamentazione con motivi vegetali, animali fantastici e draghi affrontati. Per comprendere l'eccessiva esuberanza decorativa di questo oggetto che confina dal misurato gusto rinascimentale verso il manierismo come mostra l'assenza di gerarchia tra i soggetti rappresentati, basta confrontarlo con l'elegante disegno per una cornice da specchio di Pietro Giusti del 1863 che si conserva presso la Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena²⁰.

Con Nicodemo Ferri eseguì anche una *panca* con schienale e braccioli o *sedile a spalliera* (Firenze Museo Stibbert) che fu poi acquistato da Federico Stibbert in cui è evidente la ripresa dal modello degli stalli tardo cinquecenteschi del coro del Duomo di Siena. Esposto in occasione della grande Mostra di Vienna nel 1873 Luigi Mussini pur senza criticare l'opera, osservava come quel coro "coi suoi putti liberamente adagiati sui braccioli degli stalli, è opera eseguita sui disegni del Riccio nel 1570" e quindi appartenente a quello stile tardo cinquecentesco che riteneva improprio per le opere ad intaglio²¹.

Destinato all'esposizione di Vienna era anche un monumentale *letto a baldacchino*

cia di Bartolozzi Carlo alla Scuola di Ornato e il suo passaggio a quella di Figura. Nella Filza n. 6 a. 1854 c. 31 la nota dei giovani che sono intervenuti alla Scuola di Disegno di Figura comprende anche al n. 14 degli iscritti, Carlo Bartolozzi intagliatore. Nel ruolo degli scolari a c. 37 compare anche Nicodemo Ferri con il quale Bartolozzi si unirà in società. Si veda anche nella stessa filza 6 cc. 63, 89 e 93. Si veda la Filza n 7: Nel Ruolo degli alunni degli anni 1857/58 il nome di Bartolozzi non compare. Secondo Chiarugi, cit. p. 412, Bartolozzi entrò come allievo all'Istituto di Belle Arti nel 1845 e vi rimase fino al 1861. Riporta: AIAS filza IV (1845-1849) Scuola d'Ornato ins. 72, ins. 83, ins. 97, ins. 111, ins.126; filza V (1850-1851) Scuola d'Ornato ins. 20, ins.46; filza VI (1854-1856) Scuola di disegno di figura ins.37, ins.56; filza VII (1857) scuola di disegno di figura ins. 29; filza VIII (1861) scuola statue-nudo-pittura ins. 35).

¹⁶ Contrastanti sono le notizie sulla formazione

di Bartolozzi, Secondo S. Chiarugi 1994, cit., p. 412, Bartolozzi iniziò a lavorare come intagliatore nella bottega di Antonio Manetti nel 1849 passando poi in quella di Pietro Giusti nel 1853. Secondo lo stesso autore si trasferì a Firenze nel 1857 chiamato dai Barbetti come aiuto per le importanti commissioni che avevano ricevuto dal principe Demidoff. Si veda anche N. Mengozzi, 1905 cit. p. 606 n.1.

¹⁷ N. MENGOZZI, cit. 1905 p. 606 nota 1 e Chiarugi, cit. 1994 p. 412.

¹⁸ Di questa credenza esiste una riproduzione (foto) nell'Archivio dell'Istituto d'Arte di Siena recante il timbro "Bartolozzi e Ferri. Siena" e la dedica a Luigi Mussini. S. Chiarugi 1988, cit., pp. 303, 305.

¹⁹ S. CHIARUGI 1988, cit., p. 303; P. Cesari; *Carlo Bartolozzi*, Abacus Arte 2006.

²⁰ BCS, cod. E.I.8, L.I. c.25, pubblicato da S. CHIARUGI, 1988 cit., p. 304 fig. 12

²¹ S. CHIARUGI 1988, cit. p. 304, p. 306 fig. 18.

realizzato nel 1873 che fu però presentato a Siena dove pur riscuotendo consensi, fu criticato per l'eccessiva ornamentazione.

A Firenze 1874-1886 ca.

Intorno al 1874 Ferri e Bartolozzi, sull'esempio di altri intagliatori senesi, probabilmente per la ricerca di un mercato più favorevole rispetto a quello senese che cominciava a dare segni di declino, si trasferirono a Firenze ove crearono un fiorentino laboratorio nei pressi di Piazza Ghiberti che lavorò soprattutto per committenti stranieri realizzando numerose opere, soprattutto mobili ad intaglio caratterizzati dall'adozione di motivi ornamentali desunti dal repertorio quattrocentesco o cinquecentesco.

Risale a questo periodo *uno stipo*, intagliato in legno di bosso e di ebano e decorato con formelle a connesso di pietre dure su fondo di nefrite nera, realizzato intorno al 1876 per Henry Martin Gibbs e finito negli anni Ottanta del Novecento sul mercato antiquario londinese²².

Successivamente la ditta si sciolse e mentre Nicodemo Ferri si trasferì a Roma, Carlo Bartolozzi rientrò a Siena ove rimase continuando la sua attività fino alla sua morte sopraggiunta nel 1922.

Risale al 1895 l'*arredo* della Sala delle Adunanze del Monte dei Paschi di Siena commissionato dalla Banca a Giuseppe Partini che ne fornì il progetto ed eseguito dai maestri intagliatori: a Bartolozzi, forse anche in considerazione dell'età avanzata e della grande esperienza, furono alloggiate le parti più importanti dell'impresa: il parietale a destra dell'ingresso, le porte, il caminetto e il mobile in mezzo tra le finestre;

altre parti furono affidate ai coetanei Carlo Cambi, Tito Corsini, Angelo Querci, ed altre ancora ai più giovani Giovanni Salvini e Giovanni Sammicheli²³.

L'attività per l'Accademia dei Rozzi

L'attività di Bartolozzi per l'Accademia dei Rozzi risale probabilmente al 1887 anno nel quale egli si era nuovamente trasferito a Siena dopo il periodo fiorentino. Risale a quest'anno l'annotazione del pagamento all'artista di lire 20 "per lavori di intagliatore eseguiti a n. 3 lance, con cartello e stemma per le bandiera fatte in occasione delle feste per la venuta dei Sovrani"²⁴.

La grande *lumiera* per la sala da ballo come allora si chiamava, che sostituì quella più antica prima descritta, fu realizzata tra il 1888 ed il 1891 ma come sopra riportato non sono stati rinvenuti documenti riguardanti la commissione all'intagliatore senese.

Nel 1902 fu incaricato di eseguire l'arredo di una delle sale di conversazione, denominata anche come "Sala Rinascimento" quella che è oggi la sala ristorante, dell'Accademia dei Rozzi. Nel *Giornale* di quell'anno è infatti annotato alla data 30 settembre "Per valuta di N. 4 divani di noce intagliati stile rinascimento, tre palchetti di noce intagliati per le porte, un palchetto grande comprendente due finestre ed una cornice di noce intagliata per lo specchio, il tutto per la nuova Sala, acquistati dall'intagliatore sig. Carlo Bartolozzi. Uscita £. 2100"²⁵. I sedili a spalliera in legno intagliati sono ancora nello stesso ambiente e misurano rispettivamente m. 3,16, 2,06, 2,21 e 4,00 per un'altezza di m. 1,47. I braccioli sono decorati con la sfinge, soggetto quest'ultimo tipico

²² A questo mobile ha dedicato un saggio A. Gonzales-Palacios, 1986, vol. I, p. 154 tav. XXXI: Si vedano anche S. CHIARUGI, 1988, *cit.*, p. 303 e P. CESARI 2006 *cit.*

²³ G. MARAMAI e M. MARINI, *Opere*, in *Giuseppe Partini. Architetto del purismo Senese*, Firenze 1981, pp.187-188. La sala oggi smantellata aveva inoltre il pavimento in legno eseguito da Alberto Peri, la tappezzeria di Alfredo Guerrini e la lumiera in ferro battuto di Benedetto Zalaffi il quale fornì anche i quattro candelabri agli angoli della stanza.

La volta ancora esistente fu invece dipinta da

Gaetano Brunacci; i lavori a stucco furono eseguiti da Galileo de Ricco e quelli di doratura da Arturo Franci. Vedi anche S. CHIARUGI, 1988, *cit.*, pp. 305-306, p. 307 fig. 20.

²⁴ AAR, XVIII cap. 21 *Giornale 1887*. Per la venuta dei Savoia a Siena l'Accademia dei Rozzi offrì la propria sede per le feste di accoglienza.

²⁵ AAR, XVIII, cap. 36 *Giornale 1902*, 30 settembre, n. 33: La medesima descrizione è riportata nell'Inventario del 1904. AAR, XVI, cap. 22 *Inventario del Mobiliare al 31 dicembre 1904*: Sono riportate anche alcuni dettagli e la lunghezza totale di metri 11,40.



La testa della Sfinge dopo il restauro

del repertorio figurativo dell'epoca, mentre le spalliere divise in tre, quattro e cinque specchi, terminano con una cornice a girali e dentelli di tipo neorinascimentale; una di esse reca dei cartigli in cui compare la scritta "Siena" e la data "1902".

Non disponiamo di notizie sulla tarda attività di questo grande maestro che dovette seguitare a produrre mobili ed oggetti di grande raffinatezza esercitando anche il

ruolo di guida per le giovani generazioni di intagliatori. Dal 1889 riprese anche la sua attività come giurato nei concorsi di ornato presso l'Istituto di Belle Arti e per vari anni fece inoltre parte della commissione cittadina per l'elezione della Giunta Nazionale Artistica²⁶. Per concludere ci sembra che Carlo Bartolozzi sia da annoverare tra i migliori interpreti della grande tradizione dell'arte dell'intaglio senese e non solo.



Sfinge, particolare dei sedili nella sala Rinascimento

²⁶ S. CHIARUGI 1994, *cit.*, p. 412.



Il lampadario nella fase finale di restauro

Una piramide di forme e luce

di MARCO CIAMPOLINI

Chi entra nella Sala degli Specchi dell'Accademia dei Rozzi è come folgorato dallo splendore luminoso del grande lampadario che pende al centro del locale. Si è come storditi dalla luce delle centotrenta lampadine tanto che la struttura passa in second'ordine. Questo almeno ai non 'addetti ai lavori', infatti il lampadario è ben noto agli studiosi dell'intaglio ligneo dell'Ottocento. Esso costituisce, ad esempio, l'illustrazione della voce del suo autore, Carlo Bartolozzi, nel celebre repertorio di Simone Chiarugi sulle "Botteghe di mobili in Toscana 1780-1900". Eppure anche da quell'immagine non si ha l'idea del manufatto, della sua struttura, della ricchezza e della varietà dei suoi intagli, vince anche qui il poderoso apparato luminoso che come nell'attimo di un lampo cela ogni particolare.

Nessuna foto d'insieme in realtà potrà mai illustrare efficacemente questa lumiera.

Essa, nei suoi infiniti motivi, si lascia leggere gradualmente; l'osservatore deve addentrarsi nei particolari e perdersi nelle volute come in un viaggio di giostra. Scoprirà così che gli agganci dei bracci escono da mascheroni, che i piatti delle candele sono fiori sbocciati, che il nodo centrale è composto da sfingi accovacciate come cani (fig. a pag. 9), che puntute arpie maschili sono sedute sulla cima, in equilibrio instabile. Ammirerà poi gli uccelletti appollaiati sui bracci nell'atto di spiccare il volo oppure intenti a cercare il cibo, infine scenderà al termine della struttura per ammirare il felice ballo di putti (fig. a pag. 4).

Anch'io che ho frequentato mille volte la sala, non mi ero mai soffermato a guardare in alto il lampadario, forse frenato dal preconetto di considerarlo di quel gusto Liberty un po' pesante degli stucchi alle pareti e sulla volta. Ma quando ho avuto oc-



Fig. 1 - Carlo Bartolozzi, *Mascherone*, Siena, Accademia dei Rozzi, part. del lampadario della Sala degli Specchi



Fig. 2 - Domenico Beccafumi (?), *Spirito*, part., Siena, Duomo, Altar Maggiore

casione di visionare attentamente il lampadario, sceso per il restauro, mi sono accorto che esso, per quanto concepito assieme alle altre decorazioni della sala, apparteneva a uno stile diverso dal Liberty.

Era un prodotto di quel gusto “Luigi Filippo”, tutto ottocentesco e, nel nostro caso, erede diretto della grande tradizione senese dell’intaglio in legno. In esso rivivono elementi e decorazioni diversissimi per stile ed età, eppure amalgamati con una coerenza tale da farli apparire assolutamente omogeni. Questo eclettismo e questa esuberanza e sovrabbondanza di decorazioni, che Luigi Mussini, guida del purismo senese, deprecava nei lavori di intaglio insieme alla tendenza naturalista, costituisce l’aspetto più rimarchevole del lampadario,



Fig. 3 Carlo Bartolozzi, *Arpia*, Siena, Accademia dei Rozzi, Part. del lampadario della Sala degli Specchi.

quello in cui l’intagliatore sbizzarrisce la sua fantasia rielaborando motivi manieristi e barocchi.

I mascheroni infatti (fig. 1) non sono altro che delle rievocazioni di quelli beccafumiani dell’Altar Maggiore del Duomo (fig. 2), mentre le arpie (fig. 3) sono riprese, semplificandole, da quelle che Innocenzo Spinazzi, rifacendosi a un modello seicentesco, scolpì per il Giardino di Boboli (fig. 4).

Nelle sfingi infine si sente l’eredità della grande ebanisteria senese di primo Ottocento, come a dire che questo lampadario è il frutto di quella tradizione delle botteghe di ebanisti e intagliatori che in Siena proseguì, senza soluzione di continuità, dal Medioevo fino al Novecento, segnando spesso apici del lavoro in legno italiano.



Fig. 4 - Innocenzo Spinazzi (da modello seicentesco), *Fontana delle Arpie*, Firenze, Giardino di Boboli

RELAZIONE TECNICA FINALE

delle operazioni di restauro effettuate sul lampadario monumentale
nella "Sala degli Specchi"

Smontaggio

Dopo aver abbassato il lampadario ad un' altezza sufficiente per consentire un' agevole intervento di restauro, è stata eseguita una serie di fotografie dello stato attuale.

Successivamente, si è proceduto allo smontaggio di tutte le parti mobili, cominciando dai cristalli, delle lampade ed infine i bracci dorati e le sculture, a tutto tondo, costituite da quattro tritoni al piano alto e quattro arpie al piano centrale, nonché tre putti in danza nella parte inferiore.

Lo smontaggio, che era stato previsto in fase preventiva, interessava soltanto uno dei bracci secondari del lampadario, che presentava un notevole cedimento, per consentirne il consolidamento strutturale.

Una volta esaminata l'opera da vicino è stato deciso di procedere allo smontaggio totale delle parti costituenti il lampadario stesso.

Lo smontaggio totale, si è reso necessario dopo aver riscontrato che il lampadario, in passato, era stato oggetto di due pesanti interventi di verniciatura che nascondevano in toto l'originale doratura.

Prima della rimozione, si è proceduto ad una minuziosa catalogazione di tutti i pezzi, per consentire l'esatto rimontaggio dei medesimi una volta effettuato il restauro.

Aspirazione

Dopo lo smontaggio si è proceduto all'aspirazione dei sedimenti che si erano accumulati sopra alle parti intagliate o negli spazi interni dei decori.

Pulitura

Ogni parte che costituisce l'opera è stata ripulita mediante la rimozione delle verniciature effettuate in passato con vernici a spirito (gommalacca) e a solvente (porporina).

La rimozione delle vernici è stata effettuata mediante l'utilizzo di solventi specifici: xilolo, toluolo, neutralizzati in trementina, eseguita in maniera da rimuovere le stratificazioni, avendo cura di rispettare le dorature originali.

Ristrutturazione

Si è proceduto alla ristrutturazione lignea e alla revisione della struttura con interventi atti a ripristinare la staticità e la resistenza all'uso delle parti strutturali, senza modificarne la disposizione, sostituendo le parti fatiscenti o mancanti, con inserti nuovi.

In particolare sono stati sostituiti gli ancoraggi dei bracci secondari ormai non più affidabili, inserendo delle viti a mordente di lunghezza superiore alle semplici viti a

legno, insufficienti come dimensioni e tipologia, e non più funzionali.

Questa operazione ha restituito all'opera la stabilità originale, ormai compromessa.

Rifacimento

Sono state completamente rifatte alcune parti mancanti dei decori, (testa di leone e la coda di un uccellino) utilizzando legno idoneo e stagionato modellato e dorato, mentre per quanto riguarda il porta candele di un braccetto secondario, totalmente mancante, si è preferito procedere al calco di un braccetto identico con successiva esecuzione di copia in resina.

Fermatura delle dorature

Operazione consistita nel fare penetrare il nuovo legante, (primal ac33 veicolato con alcool perfetto) sia nelle parti più distaccate sia nelle fenditure per consolidare la preparazione gessosa originale impoverita. Durante la fermatura il legante in eccesso è stato immediatamente rimosso.

Stuccatura

Sono state stuccate le zone mancanti con prima stesura a colla di coniglio poi a strati di gesso a oro vagliato e collettata di coniglio aumentando la quantità di gesso. Rasatura del gesso, a livello con bisturi e raschietti costruiti artigianalmente.

Doratura

La doratura è stata ripristinata in tutte quelle parti lacunose precedentemente stuccate, sia con foglia d'orone o mediante la metodologia di oro "a guazzo".

Verniciatura

L'ultima fase di restauro è consistita in una verniciatura finale di protezione su tutto il manufatto, con prodotto idoneo (Paraloid b72 al 10% in diluente nitro) avente caratteristiche di trasparenza resistenza alla fotosensibilità e reversibilità.

Rimontaggio

Tutte le parti precedentemente smontate sono state ricollocate nella loro posizione originale.

Documentazione fotografica

Tutte le operazioni di restauro sono state documentate con riprese fotografiche in formato digitale.

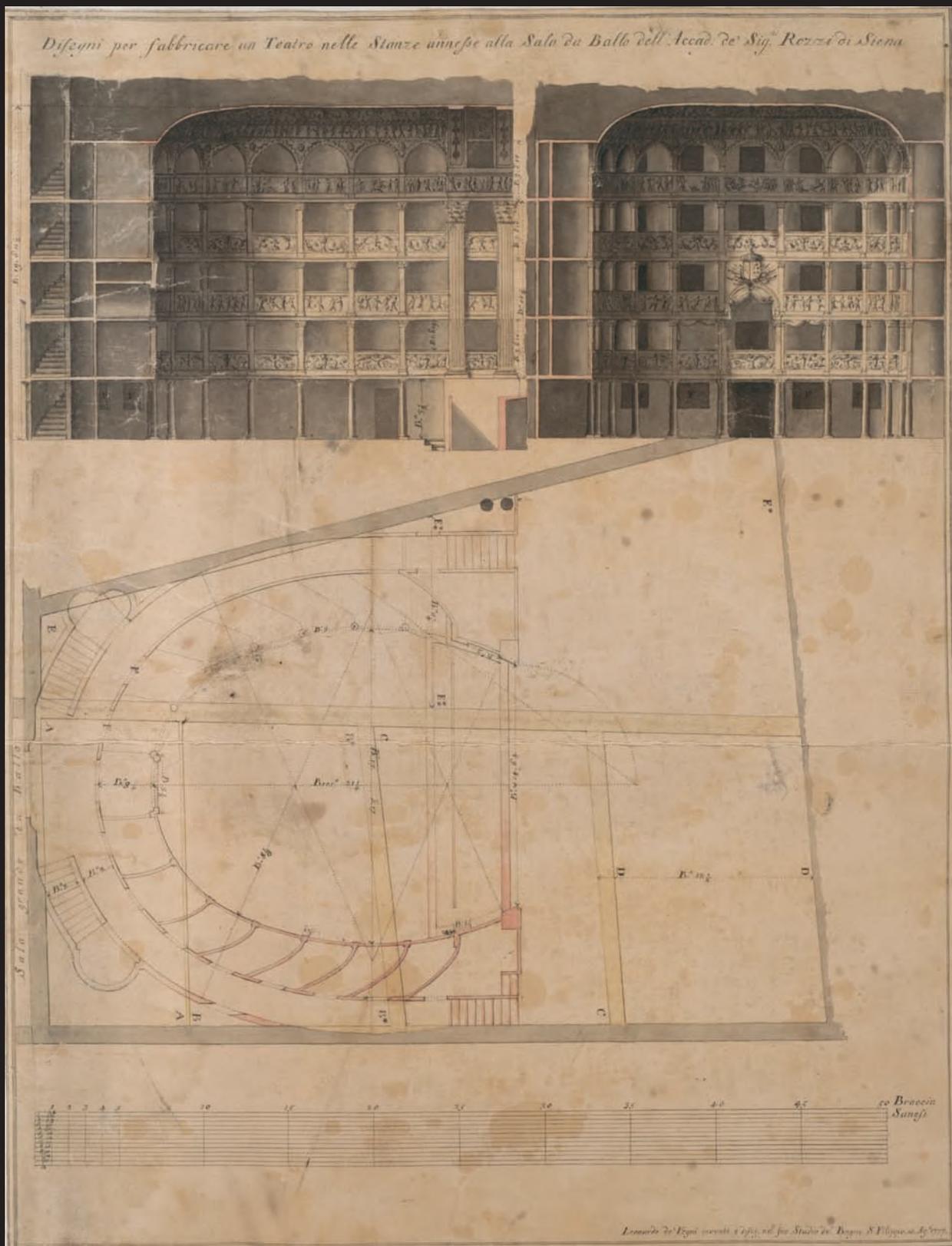


Fig. 1 *Disegni per fabbricare un Teatro nelle Stanze annesse alla Sala da Ballo dell'Accademia de' Signori Rozzi di Siena, Leonardo De Vegni inventò e disegnò nel suo Studio del Bagno San Filippo, 10 Agosto 1777.*

Un teatro per i Signori Rozzi: il progetto di Leonardo De Vegni

di MARIA ANTONIETTA ROVIDA

Del 1777 è il vago disegno non eseguito d'un teatro da farsi nel locale degli accademici Rozzi. Questo bel disegno trovasi al presente (1826) presso il signor Cosimo Minucci, cioè presso la sua figlia maritata al nobile signore Bartolommeo Cospì¹. Se così testimoniava il Romagnoli nella biografia dedicata all'architetto Leonardo Massimiliano De Vegni, si può considerare evento di rilevante significato simbolico e valore storico-archivistico il fatto che quel disegno recentemente sia pervenuto alla Accademia dei Rozzi e possa ora essere conservato presso il suo Archivio, reso anche disponibile agli studi².

Non è dato al momento ricostruire il percorso per cui il progetto del De Vegni fosse arrivato nelle mani di Cosimo Minucci, il quale, *accurato disegnatore, e architetto, benemerito illustratore delle belle arti senesi*, come lo definisce il Romagnoli, aveva evidentemente apprezzato il valore grafico e progettuale di quell'elaborato, rimasto inesequito³. Minucci era anche membro della Accademia dei Rozzi, per conto della quale svolgeva talvolta ispezioni⁴ e dunque il tema del disegno lo aveva sicuramente interessato in modo particolare.

Del resto anche la genesi di questo progetto elaborato dal De Vegni nel 1777 è solo ipotizzabile. Le circostanze vanno sicuramente ascritte al clima di aspettative e ai programmi di ampliamento che gli Accademici Rozzi andavano maturando intorno alla metà degli anni Settanta del secolo. Come è noto, infatti, proprio nel 1777 i Rozzi decidevano di rinunciare definitivamente all'uso del teatro del Saloncino delle commedie, un locale eretto per volontà del principe Matias de Medici nell'area del Duomo nuovo, che il granduca Cosimo III aveva loro ceduto in uso fin dal 1690⁵. Quello spazio, obsoleto e ristretto, si era ormai da tempo rivelato inadatto alle esigenze degli Accademici, quelle stesse che andavano invece motivando una intensa campagna di acquisizione di nuove proprietà vicine o preferibilmente confinanti con le stanze che già costituivano la loro sede⁶. L'idea di realizzare un teatro negli spazi degli immobili dei Rozzi dovette circolare. La nota lettera del 16 giugno 1776⁷ all'abate Ciaccheri, indica infatti che l'eventualità di una committenza era pervenuta al De Vegni mentre si trovava a Chianciano. Al Ciaccheri, al quale fin dal 1768 lo univa

¹ E. ROMAGNOLI, *Biografia cronologica de' Bellartisti senesi 1200-1800*, ms BCISi, ediz. Anast., Firenze, Spes, 1976, vol. XII, c. 375.

² Nel 2001 il disegno era ancora presso gli eredi, come veniva segnalato in G. MAZZONI, *Leonardo Massimiliano De Vegni (1731-1792)*, tesi di dottorato in Storia dell'Architettura e dell'Urbanistica, Ist. Univ. Architettura Venezia, 2001, pp. LIV-LV.

³ In merito alla figura di Cosimo Minucci (Siena 1771-1829): E. ROMAGNOLI, *Biografia ... cit.*, vol. XII, cc. 547-550; G. MAZZONI, *Notizia su Cosimo Minucci accurato disegnatore e architetto*, in «La Diana», a. I, MCMXCV, pp. 407-412.

⁴ AARSi, XXII, Fogli diversi, 1, f 48, lettera di Cosimo Minucci al segretario dei Rozzi Bernardino Bandini in data 24 febbraio 1821, relativa a incarico di

ispezione teatrale in tempo di Carnevale.

⁵ E. IACONA, *Il Saloncino dei Rozzi*, in «Accademia dei Rozzi», A. IV, N. 7, 1998, pp. 17-21.

⁶ M. DE GREGORIO, *Gestire il sogno*, in «Accademia dei Rozzi», A. IV, N. 7, 1998, pp. 14-16 e soprattutto M.F. BOCCI, *Dove si faceva la lana. Documenti inediti sull'acquisizione da parte dell'Accademia dei Rozzi dell'edificio che ospitava il Teatro*, ivi, pp. 7-13.

⁷ BCISi, D VI, 25, *Lettere centotrentasette del Dott. Leonardo de Vegni all'Abate Ciaccheri, scritte dall'anno 1768 all'anno 1788*, c. 248r, datata Chianciano 16 giugno 1776. Si veda anche I. CALABRESI, *Per un ritratto di Leonardo De Vegni, chiancianese illustre*, in *Leonardo De Vegni Architetto Chianciano 1731-1801*, Atti della Giornata di Studio, Chianciano Terme 11-13 maggio 1984, Comune di Chianciano Terme, 1985, pp. 48-77.

la familiarità di un fitto epistolario fondato anche su una vasta comunità di interessi⁸, pareva naturale chiedere maggiori raggugli (*ditemi di grazia qualche cosa ...*), tanto più che lo stesso illustre bibliotecario della Sapienza era anche accademico rozzo⁹. Da un'altra lettera al Ciaccheri del luglio del 1777 sappiamo che in quell'anno l'architetto lavorava a due progetti di teatro, uno dei quali evidentemente proprio quello per i Rozzi¹⁰. Nessuna altra informazione ci è dato conoscere per il periodo successivo a proposito di eventuali contatti con gli Accademici senesi¹¹.

Di fatto il proposito di realizzare un teatro presso i locali dei Rozzi rimase tale per diversi anni ancora, anni caratterizzati, fra l'altro, dai noti rivolgimenti politici e accidenti ambientali (in particolare gli eventi sismici), che influirono profondamente sulla vita senese e che certo non favorirono la elaborazione di un programma di costruzione impegnativo sotto il profilo tecnico e economico¹². Solo dopo il 1807 l'idea di un teatro fu ripresa, affidandone il progetto all'ingegnere e architetto Alessandro Doveri, accademico rozzo e il nuovo teatro veniva inaugurato nel 1817¹³.

Se altro al momento non si può mettere in luce in merito alle circostanze del-

la elaborazione del progetto del De Vegni, il disegno di cui ci occupiamo costituisce invece un tassello importante della attività dell'architetto e in particolare per il fatto di riguardare uno dei temi progettuali, quello dei teatri, che egli indagò in modo più specifico, quello inoltre che più spesso gli diede occasione di applicare in pratica le elaborazioni teoriche di cui si andava occupando.

La critica storiografica, pur lasciando in qualche modo sospeso un giudizio complessivo sulla figura del De Vegni, concorda nell'evidenziarne l'atteggiamento intellettuale. Teso alla multidisciplinarietà, alla curiosità tipica del secolo per differenti ambiti culturali e alla ricerca di una logica unificante, il De Vegni si impegnò ininterrottamente negli studi e si applicò alla didattica¹⁴. La sua attività pubblicistica e trattatistica appare volta a stabilire una visione coerente e sistematica, universale e al tempo stesso soggettiva, della funzione dell'arte e della cultura, e in particolare dell'architettura, nel divenire della società umana¹⁵.

Nel 1796, secondo quanto testimoniato da una sua lettera al Del Rosso¹⁶, l'architetto apprestava i materiali, anche grafici, per un trattato sui teatri, nel quale far confluire sia gli esiti dei suoi studi teorici sia le esperienze

⁸ E. BRUTTINI, *Ciaccheri, Carli e De Vegni. L'eredità dei manoscritti degli architetti attraverso il Settecento*, in *Architetti a Siena. Testimonianze della Biblioteca Comunale tra XV e XVIII secolo*, a c. di D. Danesi, Cinisello Balsamo MI, Silvana, 2009, pp. 15-43.

⁹ *L'Archivio dell'Accademia*, inventario a c. di M. De Gregorio, Siena, Protagon Editori Toscani, 1999, p. III e p. 40.

¹⁰ BCISi, D VI, 25, cit., c. 258r, datata *Bagno S. Filippo, 7 luglio 1777*. L'altro era sicuramente il teatro per Foiano della Chiana, come si evince da ulteriori documenti: I. CALABRESI, *Per un ritratto di Leonardo De Vegni, bianchianese illustre ...*, cit., in part. pp. 60-61.

¹¹ Non è stato al momento reperito alcun documento in proposito presso l'AARSi.

¹² *Siena fra Settecento e Ottocento negli "Annali Senesi" di Vincenzo Buonsignori*, a c. di L. MACCARI, Siena, Cantagalli, 2002; M. GENNARI, *L'orribil scossa della vigilia della Pentecoste. Siena e il terremoto del 1798*, Siena, Il Leccio, 2005.

¹³ Le caratteristiche del teatro inaugurato nel 1817 sono documentate da un altro disegno di nuova acquisizione da parte dell'Archivio dell'Accademia dei

Rozzi, che sarà analizzato in un prossimo articolo.

¹⁴ Si rimanda a L. FINOCCHI GHERSI, *Leonardo de Vegni (Siena 1731-1801)*, in *DBI*, vol. 39, 1991. Inoltre i saggi in *Leonardo De Vegni Architetto Chianciano 1731-1801*, Atti della Giornata di Studio ... cit..

¹⁵ Oltre al vasto epistolario, ci è pervenuto in manoscritto il dialogo *Del modo di giudicare del Bello in Architettura*, prima parte di una dissertazione, mai conclusa, intitolata *Del Bello e del Buono in Architettura* (Biblioteca Apostolica vaticana, Fondo Chigiano, M VIII, LXX, int. 7). Si veda G. ADAMI, *Del Bello e del Buono in Architettura di Leonardo Massimiliano De Vegni*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 57, 1995, pp. 69-83. Inoltre De Vegni fu attivo come critico e articolista, pubblicando sulle riviste romane, quali le *Memorie per le belle artime l'Antologia romana*, sul *Giornale dei letterati pisani* e sul *Magazzino georgico* di Firenze. Si rimanda a L. FINOCCHI GHERSI, *Leonardo de Vegni*, cit.

¹⁶ BRFi, Misc. 504, *Lettere dell'Erudito Architetto Dottore Leonardo Massimiliano De Vegni a Giuseppe Del Rosso Architetto Fiorentino dal 18 ottobre 1790 al 10 marzo 1798*, lettera LXXXIII, Roma 10 giugno 1796, cc. 96r-97r.

maturate nelle progettazioni (almeno sei) di cui si era occupato¹⁷.

Il rigorismo critico di stampo illuminista che caratterizzava il suo approccio era mediato da una soggettività accentuata e talvolta polemica. Frammentariamente rintracciabili negli scritti del De Vegni e dei suoi corrispondenti epistolari, le opinioni espresse a proposito dei teorici e dei trattatisti o dei progetti contemporanei permettono di riconoscere gli elementi cardine della sua visione progettuale in relazione alla tipologia teatrale.

La formazione che il De Vegni aveva conseguito in particolare con il soggiorno bolognese e la frequentazione della Accademia Clementina (dal 1759), lo aveva avviato ad un moderato classicismo di stampo antibarocco e ad una meditata apertura al palladianesimo, in una visione critica delle esperienze del passato. Stabilitosi a Roma a partire dal 1765 (pur con lunghi intervalli di soggiorni in Toscana), aveva costantemente coltivato da un lato l'esperienza diretta con le architetture del passato e delle più recenti realizzazioni, dall'altro l'interesse (talvolta anche ai fini pubblicistici) per gli scritti dei predecessori ammirati (Francesco di Giorgio, Palladio, Gallaccini) e per quelli dei contemporanei.

Così in relazione ai teatri, nella già menzionata lettera all'amico architetto Del Rosso (1796) ritroviamo l'ansiosa ricerca del trattato *Sopra la struttura dei teatri e scene* di Fabricio Carini Motta¹⁸. Il De Vegni lo aveva già letto e in parte fatto ricopiare (a Bologna presso Ercole Lelli) e esprime un entusiastico giudizio su quel trattato di oltre un secolo prima. *In esso - sostiene - vi è l'origine dei Palchi, della campana fornice, del ferro di cavallo, di tutto*

*quanto dopo Lui à scroccato il titolo d'invenzione di questi e quegli. Fece più passi quell'uomo solo, che quanti posteriori vi àn lavorato*¹⁹. E in effetti anche la critica più recente ha riconosciuto a Carini Motta il merito di aver per primo fatto il punto in una trattazione sistematica delle articolate acquisizioni tecniche e delle svariate elaborazioni tipologiche che molto rapidamente l'edificio teatrale era andato subendo nel corso del XVII secolo, in particolare dopo che le realizzazioni dell'Alcotti avevano definitivamente distinto il settore della scena da quello della sala della cavea, con l'arco di proscenio posto a cerniere fra i due²⁰. La sezione della cavea era in particolare divenuta oggetto di svariate interpretazioni e sperimentazioni, volte ad assicurare la fruibilità ad un maggior numero di persone, con il passaggio, anche con soluzioni miste, dal sistema a gradinate a quello di logge sovrapposte e poi di alveare di palchetti indipendenti. Se il teatro barocco aveva privilegiato il valore della visione, Carini Motta coglie con un certo anticipo la necessità di migliorare l'acustica (curando la forma del proscenio e quella della cavea) e si mostra pienamente consapevole delle specificità costruttive e funzionali delle diverse tipologie di cavea ('con gradi', a palchetti 'congiunti' o 'non congiunti' al proscenio, a palchetti 'tramezzati o 'non tramezzati'), che connette anche alla evoluzione dell'uso sociale dell'edificio teatrale, distinguendo i teatri *per Principi, e gran Signori* da quelli pubblici - *chiamati volgarmente del soldo* - che ormai si andavano diffondendo. Sicuramente, poi, dovevano piacere al De Vegni le accurate costruzioni geometriche indicate dal Carini Motta per il dimensionamento e il proporzionamento dell'edificio teatrale e

¹⁷ Si ricordano il teatro di Montalcino, progettato dal 1764 e realizzato nei primi anni '70; il teatro di Sinalunga (non eseguito) dal 1773; nel 1777 il progetto per il Teatro dei Rozzi; nel 1780 c. quello per Anghiari; dai primi anni '80 Foiano della Chiana e fra il 1792 e il 1798 il progetto non eseguito per il teatro di Montepulciano.

¹⁸ *Trattato sopra la struttura de' teatri, e scene che à nostri giorni si costumano, e delle regole per far quelli con proportione secondo l'insignamento della pratica maestra commune*, di Fabricio architetto del serenissimo duca

di Mantova (...) ad Isabella Clara archiduchessa d'Austria, duchessa di Mantova, in Guastalla presso A. Givazzi, 1676 (ristampa a c. di E.A. Craig, Milano 1972). Si veda E.A. CRAIG, *Carini Motta, Fabricio*, DBI, vol. 20, 1977.

¹⁹ BRFi, Misc. 504, *Lettere dell'Erudito Architetto Dottore Leonardo Massimiliano De Vegni* cit., lettera LXXXIII, Roma 10 giugno 1796, c.97r.

²⁰ E. QUAGLIARINI, *Costruzioni in legno nei teatri all'italiana del '700 e '800*, Alinea, Firenze, 2008.

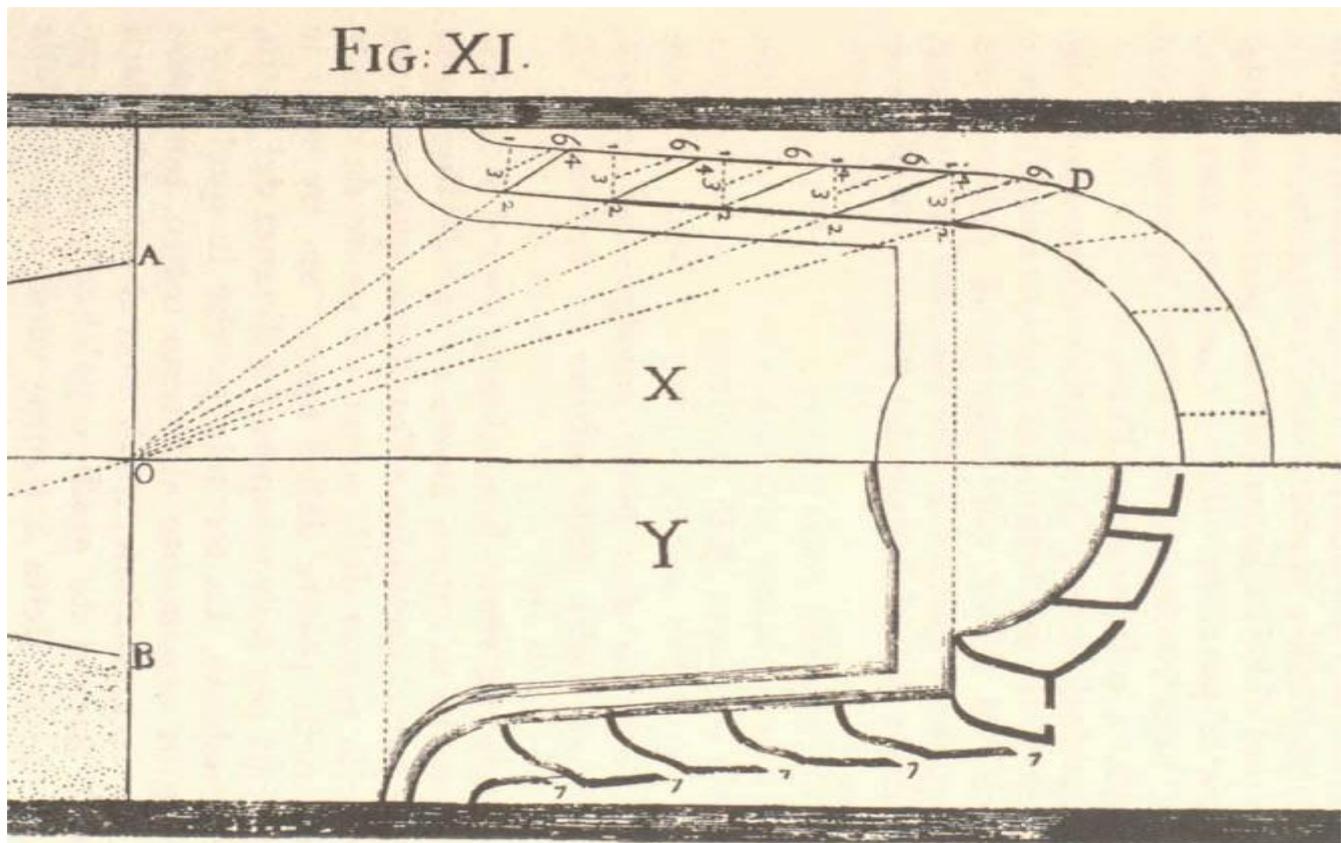


Fig. 2 - Fabrizio Carini Motta, tavola che illustra *Come si facciano li teatri con li palchetti divisi* dal *Trattato sopra la struttura de' teatri, e scene che à nostri giorni si costumano, e delle regole per far quelli con proportione secondo l'insignamento della pratica maestra commune*, di Fabrizio architetto del serenissimo duca di Mantova (...) ad Isabella Clara arciduchessa d'Austria, duchessa di Mantova, in Guastalla presso A. Givazzi, 1676

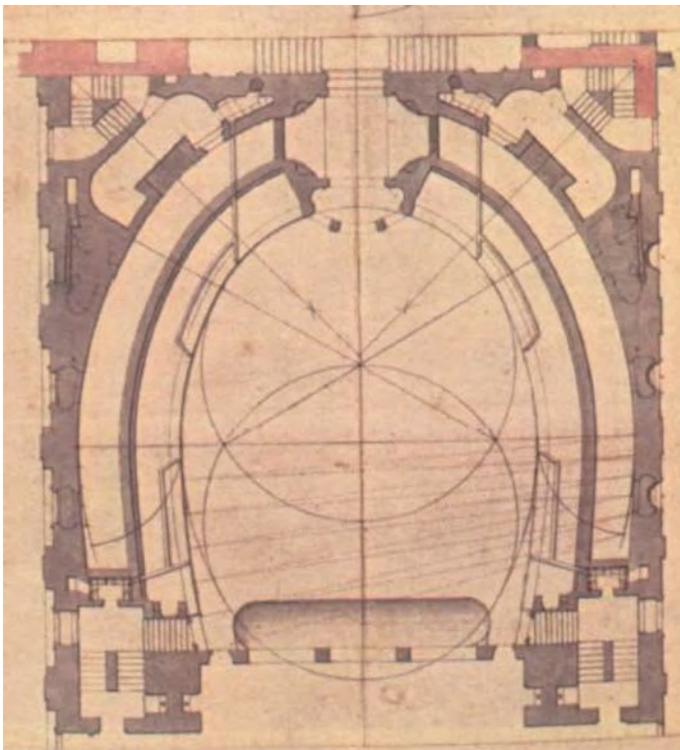


Fig. 3 - B. Alfieri, *Teatro Regio di Torino*, pianta della platea con il primo ordine di palchi, disegno preparatorio per la pubblicazione *Il Nuovo Regio Teatro di Torino apertosi nell'anno 1740*. Disegno del Conte Benedetto Alfieri, Gentiluomo di Camera, e Primo Architetto di S.M., Stamperia Reale, Torino, 1761 (da L. Tamburini, *L'architettura dalle origini al 1936. Storia del Teatro Regio di Torino* Vol. IV, Cassa di Risparmio, Torino, 1983)

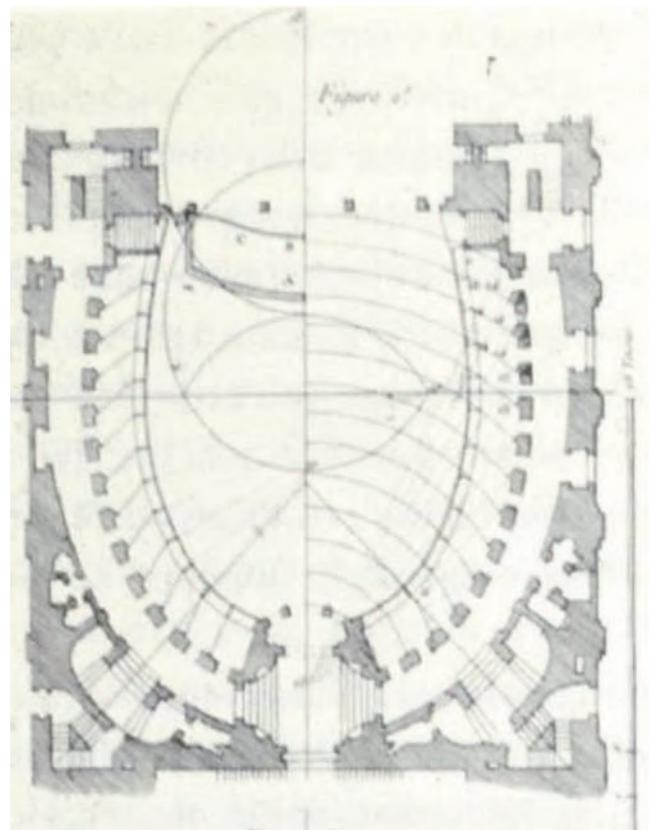


Fig. 4 - Una delle piante dedicate al Teatro Regio di Torino in G. P. M. Dumont, *Parallèle de plans des plus belles salles de spectacles d'Italie et de France, avec des details de machines théâtrales*, Paris, 1770-1777.

delle sue parti, *regole per far quelli con proporzione, secondo l'insegnamento della pratica maestra comune*, come egli scrive al Del Rosso.

A motivi analoghi ed opposti si doveva forse il giudizio negativo che, secondo la testimonianza di Del Rosso, il De Vegni aveva attribuito al trattato del suo contemporaneo Enea Arnaldi, edito nel 1762²¹, ed in particolare in relazione agli aspetti linguistici e decorativi della architettura teatrale. Il De Vegni – scrive il Del Rosso – *si è proposto lo scioglimento del problema «se i teatri moderni fossero o no suscettibili degli Ordini di Architettura» stato già trattato molto infelicemente dall'Arnaldi nella sua opera che porta il titolo «Idea d'un teatro nelle principali sue parti simile ai teatri antichi all'uso moderno accomodato»*²². Proprio l'exasperato riferimento ai modelli della antichità classica, se pure mediati dalle ammirate realizzazioni palladiane, portava l'Arnaldi a posizioni che poco si conciliavano con le esigenze del teatro pubblico e della modernità illuminista. Ci si riferisce in particolare alle critiche mosse dall'Arnaldi alla tipologia della cavea a palchetti, in favore di quella gradonata, e soprattutto alla pianta ovale, in favore di quella semicircolare. Del resto lo scritto dell'Arnaldi era parso «poco soddisfacente» anche al Milizia²³, a sua volta autore di un trattato sul teatro edito per la prima volta nel 1771²⁴. Anche Milizia – che nell'ambito romano aveva stretti rapporti con gli intellettuali e gli architetti francesi, ma anche frequentava il circolo del De Vegni – propendeva come l'Arnaldi per

una pianta semicircolare e per l'abolizione dei palchetti a favore delle gradinate. Ma lo faceva apportando argomentazioni di radicale impronta illuminista e di anticipata modernità, cariche anche di forti tensioni ideali: la qualità dell'acustica, la bontà della visione, la creazione di condizioni favorevoli e comode per tutti gli spettatori indistintamente, il contatto e non la separatezza e ancora meno gerarchizzata fra le persone del pubblico²⁵. Ed il circolo pare in qualche modo chiudersi se si pensa che proprio alle elaborazioni teoriche francesi il De Vegni attribuiva soprattutto valore: *Bisognerebbe che io trovassi il Cordemoy*²⁶, e poi avrei tutti i critici del secolo da cui Milizia, e quant'altri creduti novatori filosofi, che non son che plagiarj, spacciano impertinente per farina del suo stajo. Sarebbe un bel giuoco tradurli tutti, e pubblicarli – scriveva al Del Rosso a proposito di *alcuni libri rari oltramontani* che aveva chiesto in prestito ad amici²⁷.

La personale sintesi delle esperienze del secolo in relazione alla elaborazione tipologica degli edifici teatrali doveva aver preso forma nelle convinzioni del De Vegni anche attraverso un confronto diretto con le principali realizzazioni che nel frattempo avevano variamente applicato le diverse soluzioni teoriche: quelle dell'area emiliana, quelle di Roma e di Firenze, quelle di Siena e del territorio senese. Una scena dominata fra le altre dalle figure professionali dei Galli Bibiena e in particolare, per soffermarsi solo sulla contemporaneità del nostro, di Antonio. Que-

²¹ *Idea d'un teatro nelle principali sue parti similea' teatri antichi all'uso moderno accomodato*, del conte Enea Arnaldi accademico olimpico, in Vicenza appresso Antonio Veronese, MDCCCLXII. L. LO PRETE, *Enea Arnaldi teorico e architetto*, in *Arte Veneta*, 23.1969 (1970), pp. 181-191; E POVOLEDO, *Enea Arnaldi*, DBI, 1962, pp. 245-247.

²² BRFi, Misc. 421, *Memorie per servire alla vita del Dottore Leonardo De Vegni*, 1802. Se ne veda la trascrizione completa in G. MAZZONI, *Leonardo Massimiliano De Vegni...* cit., pp. 10-12.

²³ Lettera del 30 settembre 1771 in *Lettere di Francesco Milizia a Tommaso Temanza*, Venezia, Alvisopoli, 1823, p. 32, cit. in M. Russo, *Musica e teatro in Francesco Milizia*, in *Francesco Milizia e il teatro del suo tempo. Architettura, musica, scena, acustica*, a c. di M. Russo, Trento, Università degli Studi di Trento, 2011, pp. 17-

41, n. a p. 21.

²⁴ All'edizione del 1771 ne seguirono svariate altre. Si veda T. MANFREDI, "Del Teatro". *Il trattato di Francesco Milizia e l'architettura dei teatri a Roma*, in *Francesco Milizia e il Neoclassicismo in Europa*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Ordine degli Architetti di Brindisi, Oria 1998, Bari, Laterza, 2000, pp.61-120.

²⁵ P. BARBIERI, L. TRONCHIN, *L'impostazione acustica dei teatri nei progetti del primo neoclassicismo italiano (1762-17729)*, in *Francesco Milizia e il teatro del suo tempo* cit., pp. 137-161.

²⁶ J. L. DE CORDEMOY, *Nouveau traité de toute l'architecture, utile aux entrepreneurs, aux ouvriers, et à ceux qui font bâtir*, Paris 1706.

²⁷ BRFi, Misc. 504, *Lettere dell'Erudito Architetto Dottore Leonardo Massimiliano De Vegni* cit., Lettera LXXIV, Roma 5 settembre 1795.

sti, però, nella delicata fase di transizione culturale fra la tradizione barocca e tardo barocca e il rinnovato interesse per la antichità classica che avrebbe caratterizzato la seconda metà del secolo, aveva incontrato proprio in Toscana resistenze e istanze di rinnovamento che avevano messo in discussione la sua progettazione. Se fra il 1751 e il '53, infatti, proprio a Siena si era avuto, anche sotto l'egida granducale, l'esordio toscano di Antonio Bibiena per la ricostruzione del Teatro degli Intronati, la cui aggiornata pianta 'a campana' aveva convinto gli accademici, e successivamente a Colle Val d'Elsa per quello dei Varii, intorno alla metà degli anni Cinquanta del secolo ben due suoi progetti per la Pergola di Firenze venivano respinti perché considerati troppo ornati ed elaborati. Gli stessi erano stati poi riutilizzati dal Bibiena per il Teatro Pubblico di Bologna, inaugurato nel 1763, quando il De Vegni soggiornava in quella città e nella sua frequentazione con Ercole Lelli aveva maturato la sua *abiura de' cartocciami Bibienici*²⁸.

I committenti del teatro fiorentino avevano invece affidato la progettazione dell'edificio al Mannaioni, ponendogli come modello di riferimento il disegno del Nuovo Regio di Torino, realizzato da Benedetto Alfieri nel 1740. Un episodio che nel contesto toscano pare tutt'altro che secondario, se si pensa che il teatro torinese era stato da su-

bito considerato un modello di modernità e di adeguatezza ai nuovi canoni funzionali e stilistici, anche grazie alla ampia pubblicistica che lo aveva riguardato e che, anche con l'impiego di disegni di pianta, sezione e alzato, ne aveva diffuso la conoscenza sia in Italia, sia in Francia e oltralpe²⁹. Particolarmente significativa in tal senso la prestigiosa raccolta di piante teatrali di Gabriel P. M. Dumont, dedicata alle *plus belles salles de spectacles d'Italie et de France*, pubblicato più volte a partire dai primi anni '60 del Settecento³⁰. L'opera del Dumont aveva avuto ampia diffusione in Italia³¹ e poteva essere pervenuta anche al De Vegni.

E dunque, venendo al progetto per il Teatro dei Rozzi nel 1777, non può che colpire la analogia della forma della pianta e della relativa costruzione geometrica, con quella delle tavole dedicate dal Dumont e in altre pubblicazioni al Nuovo Regio di Torino.

De Vegni, infatti, adotta per la cavea una pianta a ellissi, costruita su un sistema di tre circonferenze di diametro uguale, allineate e secantesi in modo che ciascuna abbia la estremità nel diametro nel centro della precedente. Le intersezioni del secondo e del terzo cerchio determinano la corda - linea della scena: l'asse della cavea risulta dunque pari al diametro della circonferenza accresciuto di un quarto. La linea della scena costituisce il diametro di un quarta circonfe-

²⁸ L'espressione è autografa del De Vegni nel manoscritto autobiografico sebbene anonimo in ASC Chianciano, *Memorie Storico letterarie*, 247, trasc. in G. MAZZONI, *Leonardo Massimiliano De Vegni ... cit.* Per i progetti toscani di Antonio Bibiena si rimanda a E. GARBERO ZORZI, *La vicenda toscana della 'nuova forma' dei teatri di Antonio Galli Bibiena*, in *I Galli Bibiena. Una dinastia di architetti scenografi*, a c. di D. Lenzi, Atti del Convegno, Bibbiena 26-27 maggio 1995, Accademia Galli Bibiena, Bibbiena 1997, pp. 83-98. Per il teatro degli Intronati di Siena anche L. GALLI, *Dal palazzo della Campana al Teatro degli Intronati (1560-1798)*, in *Storia e restauri del Teatro dei Rinnovati di Siena*, a c. di L. Vigni, E. Vio, Comune di Siena, Pacini Editore, 2010.

²⁹ Per il teatro Regio di Torino si veda L. TAMBURINI, *L'architettura dalle origine al 1936, Storia del Teatro Regio di Torino* Vol. IV, Cassa di Risparmio, Torino, 1983, in part. cap.II. Inoltre A. BASSO, a c. di, *Il Teatro Regio di Torino 1740-1790. L'arcano incanto*, Milano, Electa

1991. Nel 1761 lo stesso Alfieri diede alle stampe i disegni del suo Teatro di Torino: *Il Nuovo Regio Teatro di Torino apertosi nell'anno 1740. Disegno del Conte Benedetto Alfieri, Gentiluomo di Camera, e Primo Architetto di S.M.*, Stamperia Reale, Torino, 1761. Fra le prime pubblicazioni specialistiche che diffusero anche i disegni del teatro Bernardo Antonio Vittone, *Istruzioni diverse concernenti l'ufficio dell'architetto civile, Volume secondo che contiene le figure*, Lugano, Agnelli 1766, in part. tav. CX. Il teatro torinese godette di vasta eco anche nell'ambito della letteratura periegetica.

³⁰ G.P.M. DUMONT, *Parallele de plans des plus belles salles de spectacles d'Italie et de France, avec des details de machines théatrales*, Paris, 1770-1777, rist. New York, Library of Congress, 1968.

³¹ La conosceva ad esempio il Milizia, che pure frequentava il circolo del De Vegni in Roma: si veda la *Lettera del 30 settembre 1771* in *Lettere di Francesco Milizia a Tommaso Temanza*, Venezia, Alvisopoli, 1823, p. 32, cit.

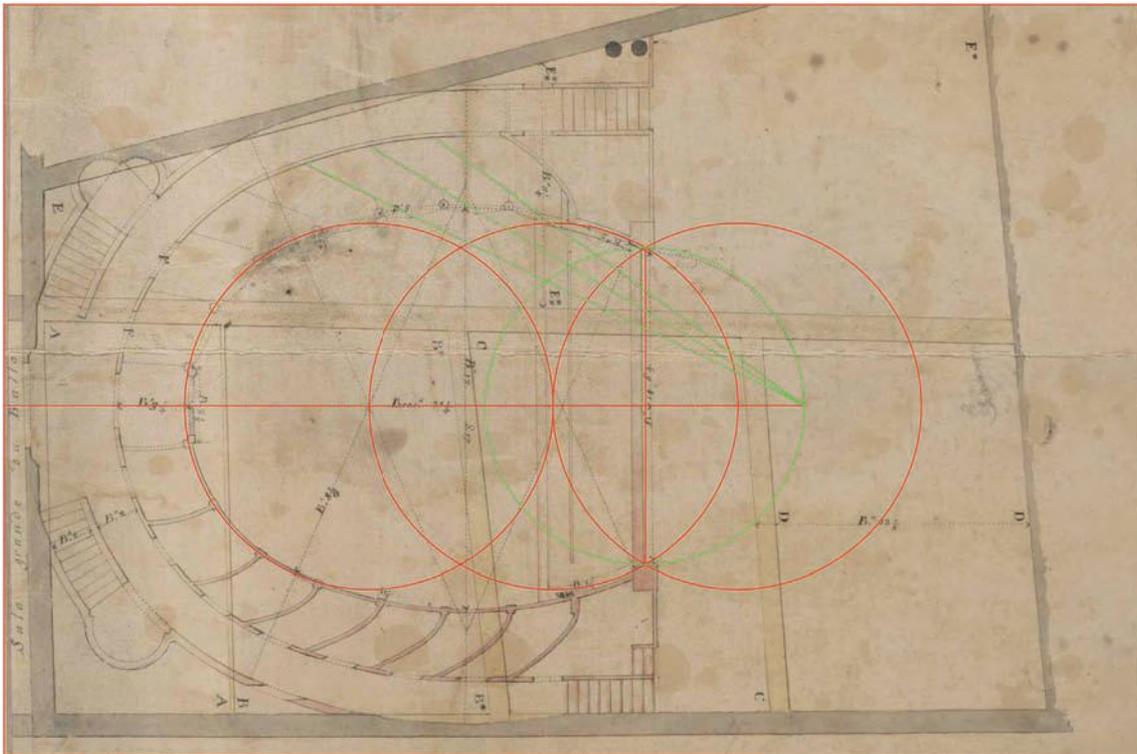


Fig. 5 - Progetto per il Teatro per i Rozzi: elaborazione grafica sulla base della pianta del De Vegni che evidenzia gli elementi fondamentali della costruzione geometrica e proporzionale (autore M. Rovida)

renza minore, la cui intersezione con il prolungamento dell'asse principale individua il riferimento per tracciare la inclinazione delle pareti divisorie dei palchetti laterali, ad angolo ottuso rispetto l'asse della cavea e della scena, secondo quanto già il Carini Motta prescriveva. [si veda la figura n. 2].

Il cerchio come matrice formale della pianta costituiva, anche con altre proporzioni, scelta progettuale già messa in atto dal De Vegni per la platea del non eseguito teatro di Sinalunga, progettato fra il 1773 e il '74, e lo sarebbe stato anche per il teatro di Foiano della Chiana, già in progettazione contemporaneamente a quello dei Rozzi, ma eseguito nei primi anni '80 e per quello - non accettato dai committenti - di Montepulciano (1791) [fig. n. 6]³².

La pianta del Teatro per l'Accademia dei Rozzi evidenzia le difficoltà con cui sarebbe stato ricavato nel tessuto edilizio preesistente

lo spazio necessario, anche con una serie di demolizioni (evidenziate in giallo)³³ e comunque l'andamento curvilineo della cavea e delle pareti perimetrali avrebbe richiesto di intaccare in più punti lo spessore dei muri portanti adiacenti. La esiguità dello spazio, poi, suggerisce all'architetto la soluzione, più volte riproposta nei suoi teatri, della abolizione del primo ordine dei palchi, sostituiti da una loggia aperta sostenuta da colonnette doriche e che costituisce un comodo disimpegno perimetrale.

L'accesso al teatro per il pubblico sarebbe avvenuto non dall'esterno ma direttamente dalla sala da ballo (indicata nel margine sinistro della tavola): mentre dunque si rispettava la usuale necessità di associare le due funzioni, per le feste e per gli spettacoli teatrali, esse avrebbero potuto disporre di spazi specializzati, secondo una più aggiornata visione.

³² G. OREFICE, *L'esperienza architettonica di Leonardo de Vegni fra teoria e prassi*, in *Completare*, cit., pp. 32-42. In relazione al progetto del teatro di Foiano della Chiana il Del Rosso testimonia che il De Vegni aveva scelto la curva, che è un semicerchio dolcemente prolungato di

una [segue cancellato:terza] sesta parte del diametro: BRFi, Misc. 421, *Memorie per servire ...* cit.

³³ In tal senso perciò il disegno costituisce anche una fonte di informazioni sullo stato preesistente.

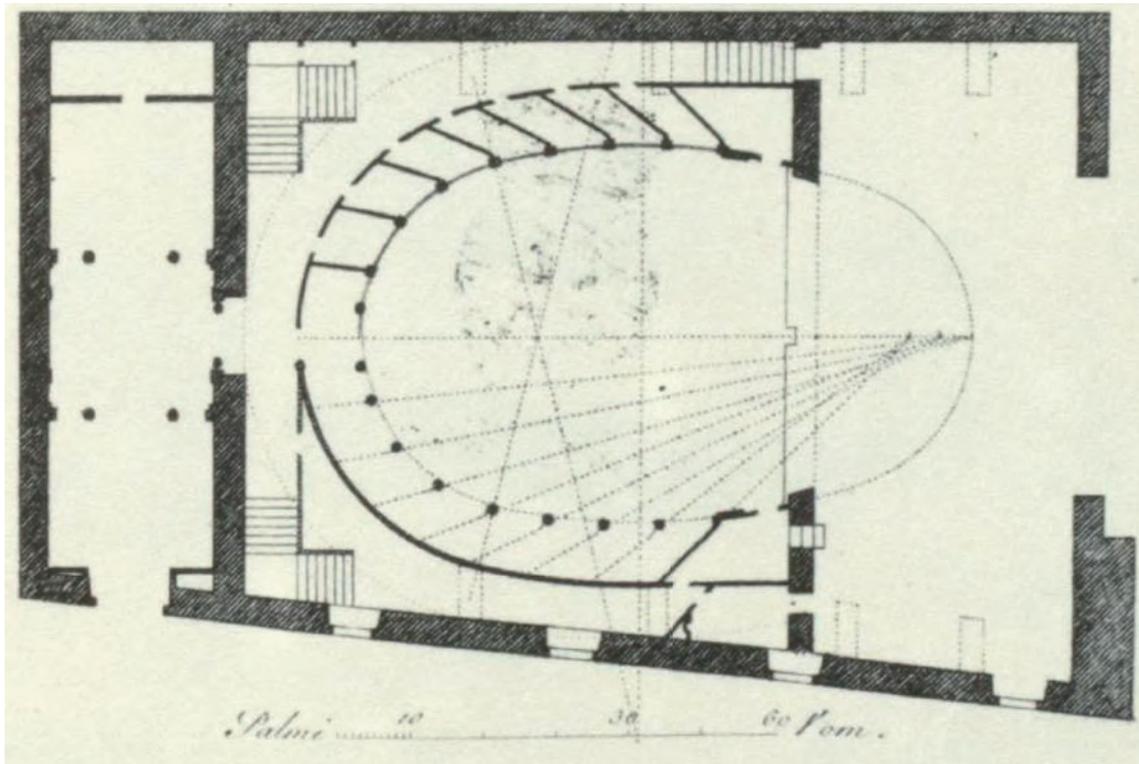


Fig. 6 - *Piccolo Teatro per la Città di M. Pulciano in Toscana Arch. Di Lionardo De Vegni* particolare della pianta del progetto del 1791.

Il sistema distributivo risulta organizzato in spazi distinti di andamento curvilineo corrispondente a quello della cavea: il più esterno destinato alle due scalinate simmetriche che accedono ai piani superiori, l'intermedio costituito dai corridoi perimetrali che a ciascun livello consentono il disimpegno dei palchetti.

Il progetto non fornisce ragguagli in merito alla attrezzatura e alla organizzazione del settore della scena, evidentemente rinviato ad una ulteriore fase progettuale e dunque definito solo nella sua estensione in pianta. E' invece presentata in dettaglio la soluzione del profondo arco di proscenio, delimitato da lesene giganti (per l'altezza dei primi tre ordini di palchetti) di ordine composito, due per lato, fra le quali si apre l'affaccio dei palchi di proscenio.

Lo sviluppo in altezza della cavea prevede quattro ordini di palchi. I primi tre, al di sopra del loggiato basamentale, presentano lo stesso sviluppo in altezza e sono definiti da snelle colonne di ordine composito con architrave rettilineo, fra le quali sono dispo-

ste balaustre decorate. Il quarto e ultimo è invece differenziato, sia per la minore elevazione, sia per essere definito da pilastri che reggono arcate a tutto sesto. Le balaustre qui sono disposte pressoché allineate alle facce esterne dei pilastri così da assumere anche per effetto della decorazione l'aspetto di un parapetto continuo. La decorazione prevista è solo accennata nel progetto del De Vegni, ma se ne rileva la corrispondenza con analoghe soluzioni da lui adottate, privilegiando - anche secondo i dettami del Carini Motta - una decorazione prevalentemente dipinta, che non avrebbe appesantito le strutture e non avrebbe creato alcun ostacolo visivo con aggetti eccessivi. E' dunque accennata nel disegno la decorazione per le balaustre dei palchetti e per il parapetto dell'ultimo ordine, *una continuazione di figure rappresentate a basso rilievo*³⁴, come nel teatro di Fiano della Chiana, o a grottesca (per il terzo ordine) [figg. 7 e 8]. Figure e decorazioni a grottesca sono accennati anche per la volta della sala. Le sezioni indicano il plafone previsto in appoggio sulla struttura dei



Fig. 7 - *Disegni per fabbricare un Teatro nelle Stanze annesse alla Sala da Ballo dell'Accademia de' Signori Rozzi di Siena, Leonardo De Vegni inventò e disegnò nel suo Studio del Bagno San Filippo, 10 Agosto 1777: particolare della sezione longitudinale.*

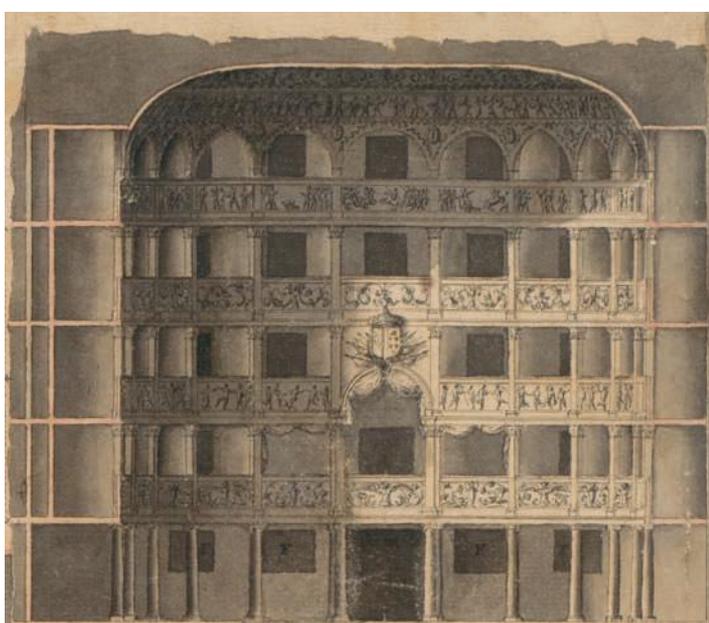


Fig. 8 - *Disegni per fabbricare un Teatro nelle Stanze annesse alla Sala da Ballo dell'Accademia de' Signori Rozzi di Siena, Leonardo De Vegni inventò e disegnò nel suo Studio del Bagno San Filippo, 10 Agosto 1777: particolare della sezione trasversale.*

palchetti, con luce corrispondente a quella della sala, senza però fornire indicazioni sul sistema di ancoraggio delle centine alle traviature della copertura, elemento strutturale e costruttivo sul quale non ci si sofferma in fase di progetto di massima.

Nelle sue *Memorie per servire alla vita del Dottore Leonardo De Vegni* Del Rosso presentava l'amico e collega da poco scomparso come generoso sostenitore della necessità di equilibrare la ragione e le teoria con la pratica architettonica e, volendo portare

esempi della sua produzione progettuale, sceglieva proprio un teatro, *per la singolarità e novità, colla quale ha trattato uno de' più difficili soggetti in Architettura*³⁵. La peculiarità dell'atteggiamento culturale e operativo del De Vegni si era manifestata in un rifiuto motivato e ragionato di una parte della cultura architettonica tradizionale, in favore invece di un metodo analitico, fondato anche sull'esperienza operativa, rivolto a individuare soluzioni che rispondessero al divenire delle funzioni.

³⁵ BRFi, Misc. 421, *Memorie per servire ... cit.*



La facciata del Duomo di Orbetello

L'ineccepibile precisazione di Angelo Biondi alle pagine seguenti non solo rende giustizia alla storia, ma serve pure a ricordare un avvincente argomento di critica d'arte legato alla presenza nell'oratorio di S. Stefano a Soletto - antica città salentina - di alcuni affreschi che la tradizione locale attribuisce ad uno sconosciuto pittore di scuola senese.

In attesa di uno studio specifico sulla genesi di quell'opera pittorica, non appare azzardato supporre che gli Orsini, signori di Pitigliano e conti palatini di Nola e Soletto, avessero richiamato in Puglia uno o più artisti già coinvolti in Toscana da committenze artistiche di questa famiglia.

Quando una “P” cambia la storia. L'errore nella scritta del Duomo di Orbetello

di ANGELO BIONDI

La chiesa di S. Maria Assunta di Orbetello, oggi Concattedrale della Diocesi di Pitigliano-Sovana Orbetello dall'unione del Tratto Toscano dell'Abbazia delle Tre Fontane alla Diocesi nel 1981, è stata oggetto di notevoli lavori di restauro e adeguamento alle nuove esigenze liturgiche nel 1994-2000.

Tali lavori hanno portato alla scoperta dell'abside più antica, individuata sotto il pavimento dove si trovava l'altar maggiore e di cui si era persa del tutto la memoria¹.

Nel contempo hanno trovato migliore collocazione e valorizzazione alcuni elementi storico-artistico, come la bella lastra preromanica di marmo bianco (forse un paliotto), risalente all'VIII-IX secolo, spostata dalla cappella di S. Biagio e collocata ora davanti al nuovo altar maggiore, posto di fronte ai fedeli².

Tra gli altri lavori di restauro, si operò sulla facciata gotica, ancora interamente conservata, e sulla scritta, in caratteri gotici, esistente sull'architrave del bel portale di entrata alla chiesa e che attribuisce l'opera ai Conti Orsini nel 1376.

In passato infatti l'architrave, su cui è posta la scritta, aveva subito una lesione e la perdita di un piccolo frammento in basso. In conseguenza la scritta, su quattro righe, appariva così:

HOC OPU COPOSITUM FUIT TR
MANGNIFICI DNI //DNI NICHOLAI DE U-
RSINIS NOLANI PALATINI COMITIS
ATQUE S//OLETI NEC NON
GUIDONIS ET BERTULDI COMITUM NE-
POTUM// SUORUM CURR-
ENTIB TUNC ANNO DONMINI MCC-
CLXXV// INDICIONE XIII

¹ Gli scavi effettuati nel presbiterio nell'anno giubilare 2000 riportarono in luce parte dell'impianto absidale con quattro tipi di apparecchiature murarie sovrapposte dal basso all'alto.

² Il paliotto fu ritrovato, reimpiegato capovolto, come mensa dell'altare della prima cappella a sinistra.

Non sono state indicate qui le abbreviazioni tipiche della scrittura del tempo, mentre è indicato con il segno // il punto in cui, rigo per rigo, si è creata la lesione nell'architrave.

La scritta indica con chiarezza che l'opera fu realizzata al tempo del Conte Palatino Niccolò Orsini, primo di tal nome, e dei suoi nipoti Guido e Bertoldo nell'anno 1376.

Anzi questa scritta, benchè al di fuori di quello che divenne l'epicentro del loro dominio in Tuscia, risulta la più antica in assoluto riguardante gli Orsini nel nostro territorio; infatti nella Contea di Pitigliano, che è stata per secoli il dominio principale degli Orsini in Maremma, la più vecchia scritta compare sul torrione del Palazzo Orsini a Pitigliano a corredo dello stemma del conte Bertoldo II, che ebbe il dominio della Contea tra l'ultimo decennio del Trecento e il primo ventennio del Quattrocento; dunque tale scritta è successiva a quella della chiesa di Orbetello.

La scritta gotica di Orbetello in passato è stata letta in modo approssimativo ed impreciso; inizialmente anche la data è stata letta semplicemente 1375, senza avvedersi che il frammento mancante aveva fatto perdere un “ I ” alla fine della indicazione dell'anno, cosa che sarebbe stata facilmente verificabile, considerando l'indicazione quattordicesima, la quale testimonia inequivocabilmente l'anno 1376.

In seguito, corretta la data al 1376, si è voluto collegare la ricostruzione in stile gotico della chiesa di S. Maria da parte degli Orsini al fortunoso sbarco, avvenuto in quell'anno, di papa Gregorio XI, che, deciso finalmente a tornare a Roma dopo i lunghi anni in Avignone, fece naufragio nei pressi di Talamone³.

E. CARLI, *Un paliotto altomedioevale ad Orbetello* in “Festschrift Ulrich Mideldorf”, Berlin 1968, pp. 12-14.

³ U. OTTOLINI, *Cenni storici sul Duomo di Orbetello* in Bollettino Diocesano di Grosseto, 2, 1966, ripreso da E. GRAZIANI, *Il Duomo di Orbetello*, Grosseto 1961.

In tale circostanza il pontefice dalla rada di S. Liberata fu traghettato dai pescatori locali ad Orbetello, dove fu accolto con giubilo dalla popolazione, e poté proseguire il viaggio per Roma.

Ma un altro punto della scritta fin dall'inizio ha creato problemi agli scrittori e storici locali che hanno cercato di interpretarla: quello relativo ai titoli nobiliari di Niccolò I Orsini: NOLANI PALATINI COMITIS ATQUE S//OLETI.

Nessuna difficoltà per Niccolò "Conte Palatino di Nola", ma cosa significava quel S..OLETI, in mezzo al quale, proprio tra la S e la O, passava beffardamente la frattura dell'architrave?

I vecchi storici e scrittori locali, piuttosto ignari della storia degli Orsini del ramo di Sovana e Pitigliano, pensarono bene di interpretare la scritta come S(P)OLETI, perciò Niccolò Orsini diventò Conte di Nola e di Spoleto.

Così si esprime il Fabriziani: *"Entro il timpano della porta principale del Duomo di Orbetello vi è una lastra marmorea, dove in bei caratteri paleogotici con abbreviazioni e sigle si vede incisa un'epigrafe. La suddetta lastra, essendo rotta in altezza obliquamente da destra a sinistra, taglia una parola in modo che sino ad ora n'è stata sempre un pio desiderio l'interpretazione. Il taglio è tra la lettera S e l'O della parola S... OLETI – Ebbene: da questa asserzione del Marchesi e dall'albero genealogico degli Orsini sapientemente ordinato mi sembra di potere, con una certa sicurezza, asserire che la parola suddetta debba leggersi SPOLETI, o anche se nel taglio non vi entra, il P può leggersi pure SOLETI, errore o abbreviazione del lapidario"*⁴.

Dunque il Fabriziani, accorgendosi che non c'era spazio per la lettera "P", si appella ad un possibile errore del lapicida o ad una abbreviazione, del tutto improbabile in quanto non prevista tra le abbreviazioni solite e per di più mancante del segno abbreviativo, regolarmente presente per le altre abbreviazioni dell'iscrizione.

In proposito ci fu chi tirò fuori le origini legendarie della famiglia Orsini, affermando addirittura che gli Orsini erano *"originari dell'Umbria, ove erano Conti di Spoleto"*⁵.

E tale interpretazione (e di conseguenza tale credenza, cioè che Niccolò Orsini fosse Conte di Spoleto) è stata tranquillamente ripetuta da tutti coloro che hanno scritto sul Duomo di Orbetello, comprese recenti pubblicazioni come quella

di Ardito Schiano: "L'identità architettonica del Duomo di Orbetello", dove l'Autore tratta appassionatamente del maggiore monumento della città lagunare⁶.

In realtà solo la scarsa conoscenza della storia degli Orsini nel nostro territorio ha permesso finora una simile errata interpretazione, ancor più favorita probabilmente dal fatto che il Trecento è l'epoca più turbolenta e complessa, meno studiata e perciò meno conosciuta della nostra storia maremmana.

È ben noto che gli Orsini subentrarono ai primi del Trecento agli Aldobrandeschi del ramo di Sovana grazie al matrimonio tra Anastasia, figlia dell'ultima contessa Margherita Aldobrandeschi e di Guido di Montfort, con Romano di Gentile Orsini. Ma essi subentrarono nel momento di maggiore crisi della Contea Aldobrandesca, provocata dai pesanti tentativi di Bonifacio VIII per impadronirsene a favore della propria famiglia Caietani e dalle mire espansionistiche dei potenti Comuni vicini di Orvieto e di Siena⁷.

La Contea di Sovana, un tempo potente e famosa con gli Aldobrandeschi, rischiò di scomparire definitivamente, e proprio gli Orsini dovettero difendere a mano armata quello che ne restava, contendendolo palmo a palmo non solo alle città comunali, ma anche ad altri feudatari locali loro nemici; *"la lotta si sviluppò in particolare tra i Baschi dei due rami di Montemerano e di Vitozza, di forte tradizione ghibellina, che tentarono di espandere il loro dominio sul maggior numero possibile di castelli per radicarsi definitivamente nella Contea maremmana, e gli Orsini, di lunga tradizione guelfa, forti del diritto ereditario derivante dal matrimonio di Anastasia con Romano di Gentile Orsini..."*⁸.

In mezzo a lotte e guerre continue gli Orsini colsero alcuni successi significativi intorno alla metà del secolo, quando, esauritasi nel territorio la spinta di Orvieto, si profilava più minacciosa l'espansione di Siena.

Da una parte nel 1357 gli Orsini ancora una volta per via matrimoniale ottennero tutti i residui diritti dei Caietani sulla Contea Aldobrandesca, eliminando in tal modo potenziali rivali e rafforzando la loro posizione giuridica, dall'altra nel 1358 ottennero in enfiteusi il territorio orbettellano dell'Abbazia delle Tre Fontane di Roma, consolidando così il loro dominio dal retroterra

⁴ G.C. FABRIZIANI, Appendice a G. BRUSCALUPI, *Monografia storica della Contea di Pitigliano*, Tip. Martini e Servi, Firenze 1906, p. 473.

⁵ G. BRUSCALUPI, cit., p. 28.

⁶ A. SCHIANO, *L'identità architettonica del Duomo di Orbetello*, Ed. Il mio Amico, Roccastrada 2000.

⁷ G. CIACCI, *Gli Aldobrandeschi nella storia e nella Divina Commedia*, Roma 1934; G. BRUSCALUPI, cit., pp. 157-177.

⁸ A. BIONDI, *Il lungo feudalesimo di un territorio di confine* in "Sorano. Storia di una Comunità" (a cura di Z. Ciuffoletti), CET, Firenze 2002, p. 113.

di Sovana, Pitigliano e Sorano al territorio costiero di Orbetello.

L'enfiteusi del territorio abbaziale fu fatta dall'abate Bernardo ai fratelli Niccolò, Aldobrandino e Gentile Orsini, nipoti di Romano e di Anastasia di Montfort.

La loro posizione nel territorio orbetellano si rafforzò ulteriormente con la conferma dell'enfiteusi da parte di papa Urbano V il 18 agosto 1370, a conclusione di una vertenza con i monaci dell'Abbazia delle Tre Fontane, e con la definitiva riconciliazione del conte Niccolò I Orsini con l'Abate Bernardo, sancita da una bolla emessa in Avignone da papa Gregorio XI il 5 gennaio 1371.

Evidentemente gli Orsini (e in particolare Niccolò dopo la scomparsa dei fratelli Aldobrandino e Gentile) vollero lasciare un segno dell'importanza che annettevano al possesso di questo territorio con la riedificazione in stile gotico della chiesa di S Maria di Orbetello, conclusa nel 1376.

All'epoca Niccolò I Orsini si trovava nell'Italia meridionale al servizio del Re di Napoli ed erano soprattutto i nipoti Guido e Bertoldo, ad occuparsi degli affari relativi alla Contea di Sovana.

È da notare il fatto che nell'iscrizione di Orbetello non sia presente alcuna menzione del titolo di "Conte di Sovana", né riguardo a Niccolò Orsini né riguardo ai nipoti, mentre è presente il titolo di "Conte Palatino di Nola" attribuito al solo Niccolò; la Contea di Nola derivava dall'eredità di Guido di Montfort, che l'aveva ottenuta per i suoi servizi al Re di Napoli, ed i diritti sul feudo erano anch'essi passati agli Orsini grazie ad Anastasia⁹.

Ma Niccolò Orsini nell'Italia meridionale aveva sposato Maria, figlia e sola erede di Raimondo Del Balzo, titolare di importanti feudi in Puglia, tra cui quello di Soletto in terra d'Otranto. Soletto si trova ad una ventina di chilometri da Lecce, non lontano da Galatina, anch'essa parte dei feudi Del Balzo.

Dal matrimonio di Niccolò Orsini e Maria Del Balzo ebbe origine l'importante ramo meridionale della famiglia, detto appunto degli Orsini-Del Balzo.

⁹ Anche in altri documenti si trova che Niccolò I Orsini usava chiamarsi "*Nolanus Palatinus et Soleti Comes*" (Conte Palatino di Nola e di Spoleto), evitando di aggiungere il titolo di "Conte di Sovana", forse perché aveva in animo di dare il feudo sovanese ai nipoti Guido e Bertoldo, come poi fece successivamente per evitare discordie familiari.

¹⁰ P. LITTA, *Famiglie celebri italiane*, III, Milano 1819

Dunque Niccolò Orsini era "CONTE PALATINO DI NOLA E DI SOLETO" e non certo di Spoleto, in Umbria, con cui Niccolò Orsini non aveva niente a che fare.

D'altra parte già Pompeo Litta, nella sua monumentale opera "Famiglie celebri italiane" del 1819, quando parla degli Orsini di Sovana-Pitigliano, riporta correttamente il nostro Niccolò come conte di Soletto¹⁰.

In conclusione proponiamo, come già fatto in precedenza¹¹, la seguente corretta lettura della scritta orbetellana, sciogliendo le abbreviazioni:

HOC OPU(S) CO(M)POSITUM FUIT
T(EM)P(O)R(E) MANGNIFICI D(OMI)NI
D(OMI)NI NICHOLAI DE U-
RSINIS NOLANI PALATINI COMITIS
ATQUE SOLETI NEC NON
GUIDONIS ET BERTULDI COMITUM
NEPOTUM SUORUM CURR-
ENTIB(US) TUNC ANNO DONMINI
MCCCLXXVI INDICTIONE XIII

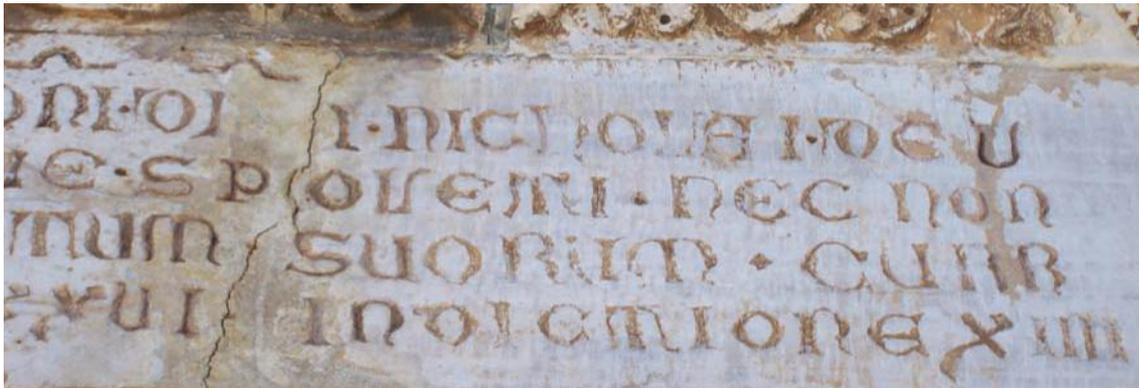
QUESTA OPERA FU COMPOSTA AL TEM-
PO DEL MAGNIFICO SIGNORE SIGNOR
NICCOLO'
ORSINI CONTE PALATINO DI NOLA E DI
SOLETO NONCHE'
DEI CONTI GUIDONE E BERTOLDO
SUOI NIPOTI
RICORRENDO ALLORA L'ANNO DEL
SIGNORE 1376 INDIZIONE 14

Una foto del portale del Duomo di Orbetello, con la scritta ancora non incongruamente corretta, compare sul frontespizio dell'opera di don Pietro Fanciulli "L'Archivio abbaziale di Orbetello"¹².

Invece chi ha effettuato l'intervento di restauro sulla scritta del portale del Duomo di Orbetello ha evidentemente (ed imprudentemente) seguito la vecchia ed errata lettura, integrando nella parte di riempimento dell'antica frattura del portale una bella "P", che trasforma SOLETI in SPOLETI e modifica con un grave errore la storia e i titoli degli Orsini e in particolare di

¹¹ A. BIONDI, *Per una lettura corretta della scritta sul portale del Duomo di Orbetello* in "Le Antiche Dogane", 28, ottobre 2001.

¹² P. FANCIULLI, *L'Archivio Abbaziale di Orbetello (ex Abbazia Nullius delle Tre Fontane)*, ATLA, Pitigliano 2009, che riporta correttamente la scritta in piccolo nello spazio della lunetta del portale.



La parte dell'architrave con la lesione riempita

Niccolò I, scambiando i due luoghi distanti e distinti di Soletto e di Spoleto.

Sul portale della chiesa di Orbetello ancora si legge così la scritta errata, rimasta tale fino ad oggi:

HOC OPU COPOSITUM FUIT TR
MANGNIFICI DNI DN(-)I NICHOLAI DE U-
RSINIS NOLANI PALATINI COMITIS
ATQUE S P OLETI NEC NON
GUIDONIS ET BERTULDI COMITUM
NEPOTUM (-) SUORUM CURR-
ENTIB TUNC ANNO DONMINI
MCCCLXXV (-) INDICIONE XIII

La scritta è riportata senza le abbreviazioni e il segno (-) indica l'eccesso di spazio lasciato nelle righe con il riempimento della vecchia lesione.

L'inserimento della "P" appare ancora più incongruo perché, a ben guardare, ci si accorge che il sommario riempimento per ovviare alla frattura dell'architrave è stato effettuato con superficialità ed è riuscito eccessivamente largo rispetto al piccolo frammento perduto, il quale doveva essere a forma di cuneo irregolare, appena più largo in basso, dove si era perduto l' "I" finale dell'anno.

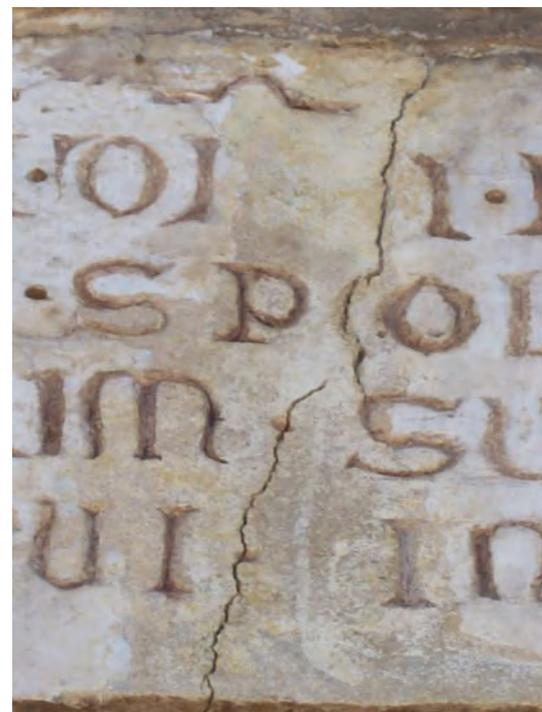
In particolare la "P" appare isolata e si nota molto bene che il suo inserimento è fuori scala rispetto all'andamento della scrittura. Infatti nelle righe sopra e sotto alla "P" rimane il vuoto, che è stato creato proprio per inserire quella "P" di troppo; ma non solo: chi ha curato l'integrazione della scritta ha addirittura separato nella riga sovrastante le lettere di DNI (domini), rendendole DN - I, creando in tal modo un'altra grave forzatura con la separazione della "N" e della "I".

Ci si chiede come ha fatto a non accorgersi che non c'era lo spazio per l'inserimento di quella "P" (di ciò si era accorto persino il Fabriziani!)

e come abbia potuto effettuare scorrettamente le forzature spaziali sulla riga soprastante e su quelle sottostanti, per ripetere il macroscopico errore della parola SPOLETI?

La Sezione Toscana della Società Italiana per la Protezione dei Beni Culturali (SIPBC) ONLUS e poi il Circolo Culturale "Mariotti" di Orbetello hanno chiesto alla Soprintendenza ai Beni Architettonici e Paesaggistici di Siena di intervenire per correggere finalmente, dopo circa un quindicennio dai lavori, la scritta del portale del Duomo di Orbetello, cancellando la "P" di troppo e consentendo il ripristino integrale della scritta gotica originaria.

È auspicabile che l'intervento della Soprintendenza avvenga al più presto, per cancellare definitivamente questo madornale e spiacevole errore, ristabilendo così la verità storica.



Particolare della scritta con l'aggiunta errata della P



Veduta totale della porta del Duomo, con il particolare dell'architrave (sotto)





Antica incisione con la veduta di Gerusalemme circondata dall'ampia cerchia muraria: al centro il Tempio di Salomone come un "arce" protetta da poderose fortificazioni.

Mariano da Siena: storia di un pellegrino senese troppo poco conosciuto

di MARCO BIANCHINI

Solo pochi studiosi non ignorano Mariano da Siena: un presbitero praticamente sconosciuto nella sua città e scarsamente attestato anche negli ambienti ecclesiastici, che nel lontano 1431 aveva compiuto un viaggio, o meglio un pellegrinaggio, in Terra Santa.

Al contrario, ovunque si trovano informazioni su di un altro pellegrino toscano, Niccolò da Poggibonsi, il frate francescano che in un lungo viaggio effettuato tra il 1346 e il 1350 aveva conosciuto tutto il Medio Oriente e raccontato la sua esperienza nel celebre "Libro d'Oltramare"¹.

Sull'importanza di questo pellegrino poggibonese ci sarebbe ancora molto da scrivere, ma occupiamoci adesso del pellegrino senese Mariano. Cerchiamo innanzitutto di capire cosa abbia fatto di tanto importante per acquisire meriti che, però, solo alcuni attenti ricercatori di storia medievale o di archeologia biblica gli hanno riconosciuto e quindi rivendicare alla sua figura, con una più vasta fama, quell'apprezzamento che specialmente i senesi avrebbero dovuto tributargli da tempo. Il nostro presbitero, infatti, ha redatto un diario² del suo viaggio in Terra Santa, dove descrive in modo dettagliato tutto quello che aveva osservato, udito e percepito lungo l'itinerario percorso, lasciandoci una sorta di cronaca "fotografica" di ciò che avveniva circa 600 anni fa tra Siena e Gerusalemme; e la cosa incredibile di questo pellegrinaggio è che non era il primo compiuto dal religioso senese in Terra Santa, ma addirittura il terzo.

Chi era Mariano da Siena?

Sulla sua vita le notizie sono davvero scarse e quel poco che sappiamo proviene da alcuni documenti (soprattutto dell'archivio del Duomo) e da quanto lui stesso racconta o fa sapere indirettamente nel suo diario del viaggio.

Era figlio di tale Nanni e nacque proprio a Siena; dai registri di battesimo della Cattedrale di Siena, redatti negli ultimi decenni del XIV secolo, risultano alcuni "Mariano di Nanni": quello che interessa a noi è stato probabilmente battezzato l'8 settembre del 1384 (giorno della festa della natività di Maria).

Altre notizie, sempre provenienti dall'Archivio dell'Opera del Duomo, documentano che vi furono dei pagamenti fatti ad un Mariano di Nanni, allora chierico, tra il maggio 1402 e l'aprile 1403: considerando l'età e il fatto che si trattava di un chierico, è molto probabile che sia il nostro Mariano. Ancora tracce archivistiche riguardano un pagamento di 20 lire quale compenso per funzioni liturgiche officiate nella Cattedrale dal maggio all'agosto 1403, che furono corrisposte a tale Mariano, cappellano della Cappella del Crocifisso nel Duomo, insieme a suo padre spirituale "ser Pietro di Nicolò". Identici pagamenti risultano avvenuti nel 1405, poi per circa 20 anni si perde ogni traccia di Mariano nella documentazione conosciuta.

Dopo il 1423, lo annota lui stesso nel diario, Mariano fu rettore della parrocchia di S. Pietro a Ovile³ a Siena (l'antica Chiesa che tutt'oggi si ammira a metà di via del Giglio). Di non modesto interesse, infine, è

¹ Studium Biblicum Franciscanum – Collectio Maior – fra Niccolò da Poggibonsi "Libro d'Oltramare", Franciscan Printing Press, Jerusalem, 1996.

² Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, "Ma-

gliabechiano", XIII, 92, c. 1 r.

³ D. BALESTRACCI, G. PICCINNI, "Siena nel Trecento. Assetto urbano e strutture edilizie", Firenze, CLUSF, 1977, pag. 171.

una testimonianza scritta su Mariano desunta dalla visita pastorale compiuta nel luglio 1428 dal Vescovo di Siena, Carlo Bartoli, il quale accertò personalmente le condizioni della parrocchia e delle anime di S. Pietro e il comportamento del suo rettore, “*ser Mariano*” che, rispondendo al questionario della visita pastorale, si definì “*onesto e di vita morigerata*”⁴.

L'ultimissima notizia riguarda un altro pagamento avvenuto nel giugno 1432⁵, quindi successivo al suo pellegrinaggio. Da questa data in avanti, eccettuato quanto riferito nel diario del viaggio, le notizie su Mariano scompaiono del tutto.

Prima di addentrarsi nel vivo del resoconto, è doveroso sottolineare ciò che colpisce di Mariano, ovvero la grande fede: compiere una simile impresa – perché andare da Siena a Gerusalemme nel medioevo è una vera impresa – è già di per sé incredibile. Ma addirittura ripercorrere quella via, densa di pericoli e insidie, almeno tre volte è sintomo della grande fede nella Croce che aveva Mariano. Si parla di viaggio, ma si intende sempre un pellegrinaggio nei luoghi in cui molti secoli prima era nato, vissuto, crocifisso e risorto Gesù Cristo, il Salvatore del mondo.

La fede è alla base di tutto, non il coraggio, non la caparbietà, non la testardaggine (perché fare un viaggio del genere oggi può sembrare una follia!): solo questa sua virtù poteva spingere il presbitero senese ad avventurarsi in una simile impresa.

Ma andiamo per ordine e cerchiamo di ricostruire la vicenda dall'inizio.

Per andare in Israele adesso bastano poco più di tre ore di aereo, tuttavia nel 1431 per il nostro Mariano e i suoi compagni ci vollero “*centocinque di*” - mentre la prima volta che vi andò impiegò “*sei mesi e quattro di*” e la seconda volta furono necessari “*sei mesi meno quattro di*”. In questo suo terzo viaggio, Mariano, non partì da solo, ma accompagnato dal suo padre spirituale, il reverendo “*ser Pietro di Niccolò*” e dall'amico prete Gaspare di

Bartolomeo; redattore anche quest'ultimo di un diario che possiamo definire “sinottico” a quello di Mariano⁶.

Una doverosa premessa prima di analizzare l'itinerario: in Italia, fino al XIV secolo il pellegrino percorreva la via Francigena per imbarcarsi in Puglia, attraversare l'Adriatico e proseguire via terra per i Balcani, Grecia, Turchia e Siria. Successivamente il viaggio fu considerato più sicuro in nave con partenza da Venezia, che era senza dubbio il porto più importante per i commerci e i viaggi verso oriente. C'è da dire, inoltre, che il *business* dei pellegrinaggi forniva eccellenti introiti commerciali alla città della laguna, che era molto organizzata in ogni aspetto: una sorta di *tour operator* medioevale.

All'età presumibile di 47 anni Mariano, insieme ai suoi due compagni sacerdoti, partì da Siena il 9 aprile 1431 e si diresse a piedi verso sud, lungo la Francigena.

Per capire le difficoltà di un viaggio del genere, leggiamo cosa scrive Mariano proprio sul primo giorno: “*la sera fummo a Buon Convento: e per lo fiume che era grosso non potemmo passare più oltre, che continuamente piobbe. Io stetti a Buon Convento pessimamente dello stomacho et fui per tornare adrieto*”. E siamo solo al primo giorno! Mariano, tra i dolori di pancia e il fiume Ombrone che era quasi straripato e non permetteva di andare oltre, pensava già di tornare indietro, ma proprio la decisione di proseguire rappresenta un'ulteriore dimostrazione del suo coraggio e della sua determinazione.

Il viaggio via terra prosegue verso Sarteano, Chiusi, poi, in Umbria, verso Perugia, Gubbio, Urbino e, quindi, Rimini, da dove, via mare, raggiunge Ravenna e infine Venezia.

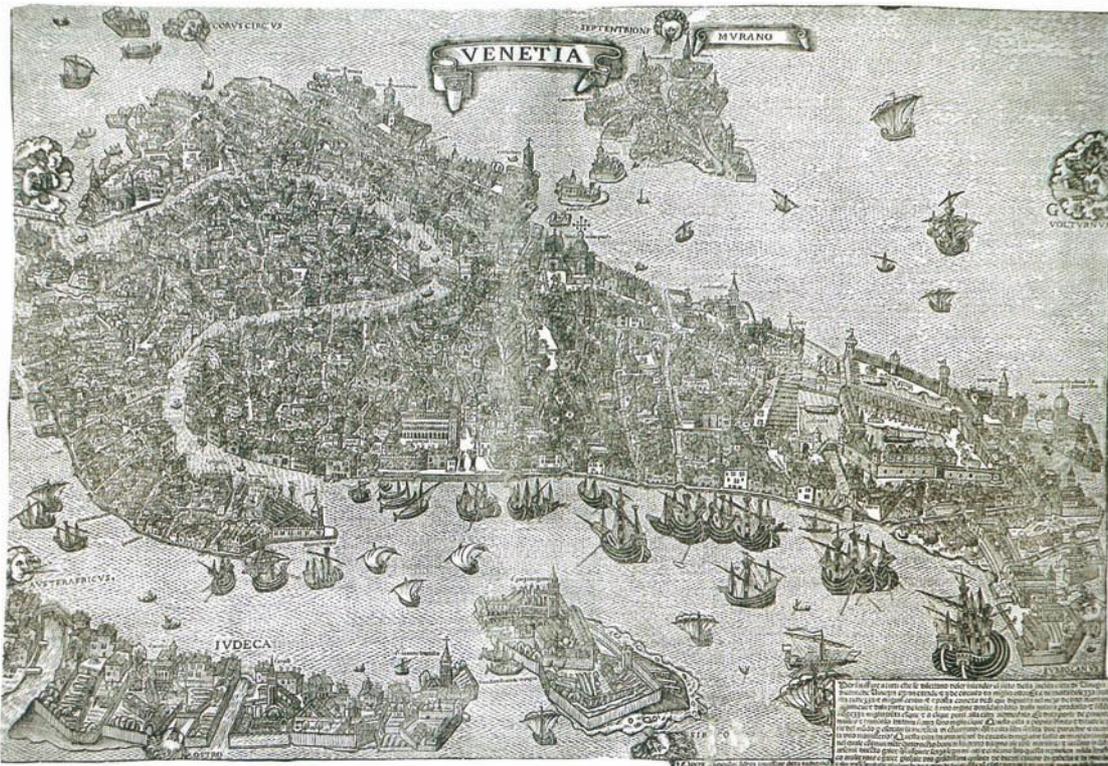
Ma qualcosa non torna leggendo quest'itinerario. Perché per andare a Venezia da Siena Mariano non è passato da Firenze, Bologna, Ferrara come fece un secolo prima il francescano Niccolò da Poggibonsi?

L'unica risposta logica che possiamo proporre è anche la più semplice: i rapporti tra

⁴ Siena, Arch. Arcivescovile, 14, c. 37. F. CARDINI, “*Nota su Mariano di Nanni rettore di San Pietro a Ovale in Siena*”, in “*Toscana e Terrasanta*”, a cura di F. Cardini, Firenze, Alinea, 1982, pag. 186.

⁵ Vedi nota n. 4.

⁶ Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, “*Magliabechiano*”, XIII, 30, c. 1 r.



Andrea Vavassore, rarissima xilografia con la veduta di Venezia (1525), ripresa dalla più antica pianta monumentale di Jacopo de' Barbari (1500).

La stampa mostra un intenso traffico di navigli sul Canal Grande e sulla Giudecca, non dissimile da quello che, un secolo prima, aveva potuto notare Mariano quando da Venezia aveva iniziato la sua traversata verso la Terra Santa.

Sotto: L'insegna dell'antica locanda "Lo Storione"

Siena e Firenze non erano allora idilliaci: da prima della celebre battaglia di Montaperti lo stato di belligeranza tra le due città toscane si alternava a periodi di relativa pace ed avrebbe ostacolato la libera circolazione stradale almeno sino alla caduta della Repubblica nel 1559.

In questo contesto, Mariano, cittadino senese che si muoveva da Siena, doveva trovare la strada più sicura e quindi non poteva andare direttamente a nord, bensì "aggirare" l'ostacolo fiorentino. Ecco il motivo di questo strano itinerario verso sud e poi verso est, per infine andare a nord. Al contrario, Poggibonsi, all'epoca di Niccolò, era sotto il dominio fiorentino e quindi il francescano non aveva problemi a percorrere la direttrice più corta e logica.

Il 17 aprile i nostri tre senesi arrivarono a Venezia e qui soggiornarono una settimana intera nella locanda denominata "Lo Storione". Esiste ancora una Locanda così chiamata (si tratta dell'hotel più antico di Venezia)

che si trova in un palazzo del XIII secolo in Calle de Sturion, documentata in un'annotazione fin da allora come locanda adibita al ristoro dei viaggiatori. Forse è proprio la stessa dove trovarono alloggio Mariano e i suoi compagni.

Ovviamente la partenza non fu immediata, perché i preparativi del viaggio richiesero del tempo soprattutto per cercare la nave e raccogliere i viveri con i quali si dovevano alimentare nei giorni di navigazione. Per fortuna Mariano trovò un concittadino, tal "Iachomo di Tomaso di Checo da Siena" (di questo senese però non esistono altre notizie, se non quanto ci dice Mariano), che lo aiutò e gli indicò due galee in partenza



per Gerusalemme, armate da “*messer Aluigi Vallaresi, gentile homo venetiano*”⁷.

Il viaggio in nave, andata e ritorno, costò 30 ducati d'oro ciascuno e ogni volta che prendevano terra le spese erano a loro carico: “*demogli trenta ducati d'oro per uno et doverci levare et porre da Venegia a Yerusalem et da Yerusalem a Venegia et di spese in sulla galea et di nolo; ogni volta che piglavamo porto stavamo alle nostre spese*”.

Nella traversata emergono le vere difficoltà e il racconto di Mariano fa ben comprendere quanto il viaggio dovesse essere pericoloso, scomodo, in mezzo alla sporcizia, con il rischio di malattie e con la certezza di patire fame e sete. Così descrive l'angusto spazio che era stato dato ad ogni pellegrino: “*di subito ci fù assegnati e' luogi presso alla chanova: et luogo era largo presso a uno braccio inansi meno che più et longo che apena ci potavamo distendere*”.

In queste condizioni si trovavano circa 300 persone per ogni galea e Mariano elenca dettagliatamente chi fosse a bordo, “*Eravamo 125 peregrini, fra' quali era uno Vescovo d'Albania et sette chavalieri et da quaranta fra preti et frati; eravamo sei che più volte aveva facto el chamino. Eravamo in tucto fra peregrini et marinai 300 homini; non vi fu nessuna femina. Eravi grandi gentigliuomini, ungari, buemi, tedeschi, franciosi, taliani assai. non vi fu nessuno fiorentino*”. Una chiosa finale, quella relativa all'assenza di fiorentini tra i viaggiatori, che sembra non tanto una semplice constatazione, quanto il frutto di un malcelato spirito antiflorentino che fa risaltare la senesità del nostro presbitero!

All'ora “nona” del 25 aprile la nave salpò e anche nella descrizione della partenza è facile leggere l'entusiasmo e la devozione dei pellegrini. L'emozione doveva essere palpabile nell'aria: “*col nome del flagellato, stratiato et crucifixo pe' nostri peccati et miserie, Yhesu, con grande festa et devotione, in su la nona, la galea fece vela pigliando el chamino verso Terra Sancta, cantando e iubilando: «Te Deum laudamus» et «Veni Creator Spiritus»*”.

La nave costeggiò Istria e Dalmazia so-

stando nei principali porti per giungere a Corfù il 6 maggio e di lì al porto veneziano di Modone, estrema punta del Peloponneso; navigò quindi verso Candia, nell'isola di Creta, toccò Rodi, Baffo, nell'isola di Cipro e infine, il 25 maggio, sbarcò i nostri viaggiatori nel porto di Giaffa dopo appena un mese di navigazione.

Finalmente in Terra Santa! Finalmente giunto nel luogo tanto desiderato, Mariano non manca di precisare che i disagi, la precarietà e i problemi del mese precedente in nave vennero cancellati con un colpo di spugna dal solo fatto di essere arrivati nella Terra del Signore: “*et sia certo che tucti gli affanni et disagi del mare, del mangiare et del bere cioè aque putride e verminose, mali di stomacho intollerabili, tucte queste cose ci parbono sollazo, dolceza et giocondità*”.

Mariano rimase in Terra Santa fino al 7 giugno, visitando Gerusalemme e tutti i principali luoghi biblici della zona, ovvero Betlemme, Ain Karem, Emmaus, Gerico, le rive del Giordano, il Monte della Quarantena, Betania.

Si trattò di un viaggio breve rispetto al tragitto per giungere sino a là e, come è scritto nello stesso diario, un pellegrinaggio molto più breve dei due precedenti da lui compiuti (di circa sei mesi ciascuno).

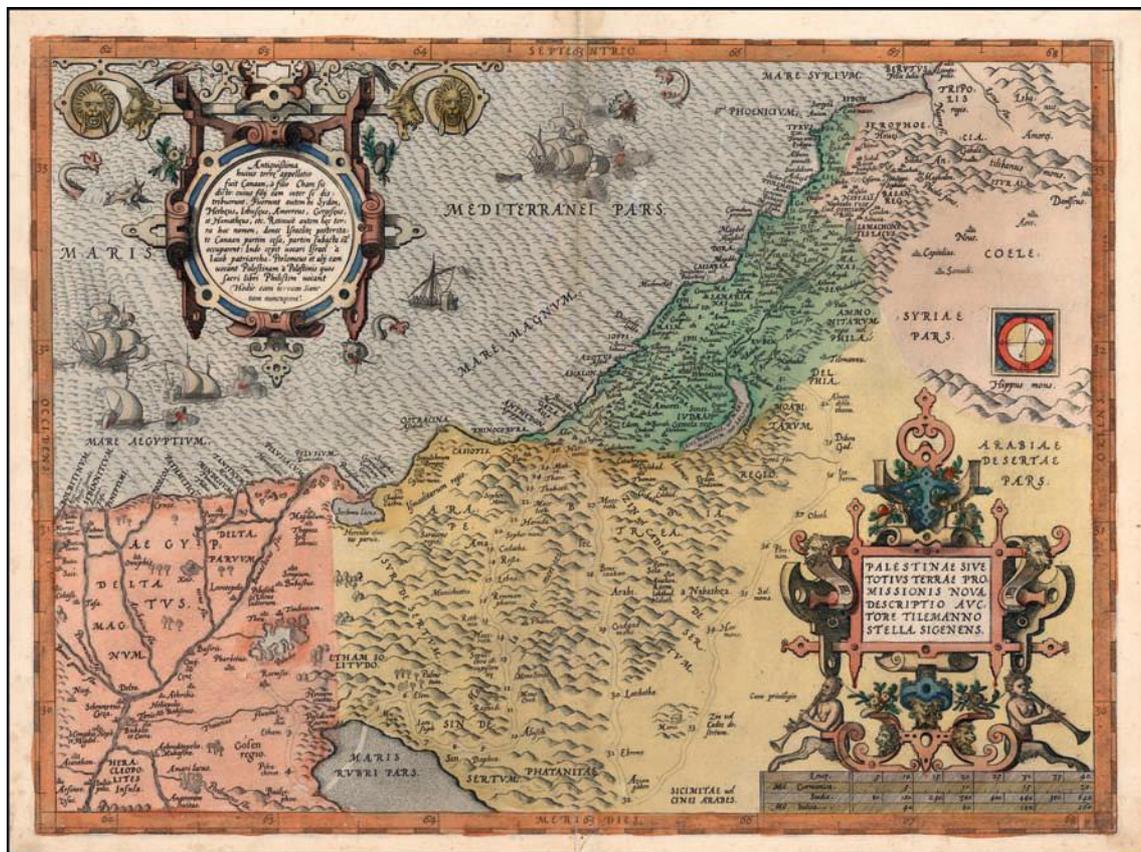
Sarebbe da riportare ogni singola parola delle descrizioni che Mariano fa di ogni luogo, ma basta citarne una per tutte, sempre a dimostrazione della grande spiritualità che guidava questo indomito e devoto pellegrino. Giunto nella Basilica del Santo Sepolcro, in preghiera dinanzi all'altare del Calvario - il punto che indica la crocifissione di Gesù - Mariano annota quella che ancora oggi appare come una delle più incisive descrizioni della Santa Croce: “*si è quella profundissima, sanctissima et devotissima bucha nella quale stette el gbonphalone, stendardo et gloria de' cristiani cioè la santissima Croce*”.

Il diario lasciatoci da Mariano - come tutti quelli dei pellegrini antichi e medioevali - è di fondamentale importanza, perché, come in un moderno *reportage* sulla Palestina di allora, vi si trovano descrizioni di



Abraham Ortelius, *Turcici Imperii descriptio*, in *Theatrum Orbis Terrarum*, Anversa, van Diest, 1570.

Carta cinquecentesca del Mediterraneo orientale, che consente una visione complessiva della lunga navigazione compiuta da Mariano verso la Palestina.



Abraham Ortelius, *Palestinae sive totius Terrae Promissae nova descriptio*, in *Theatrum Orbis Terrarum*, Anversa, van Diest, 1570.

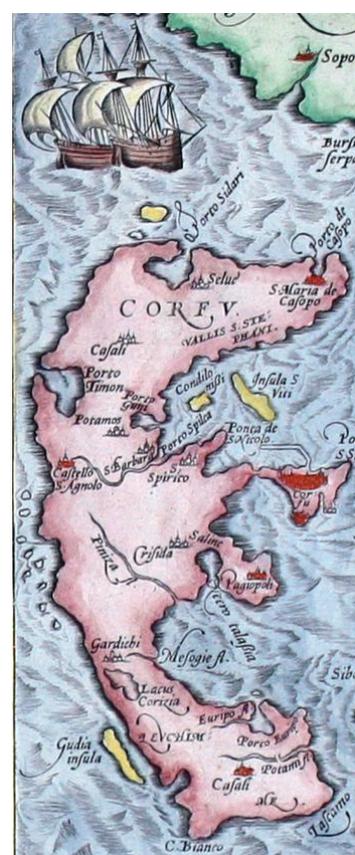
Antica carta geografica della Terra Santa.

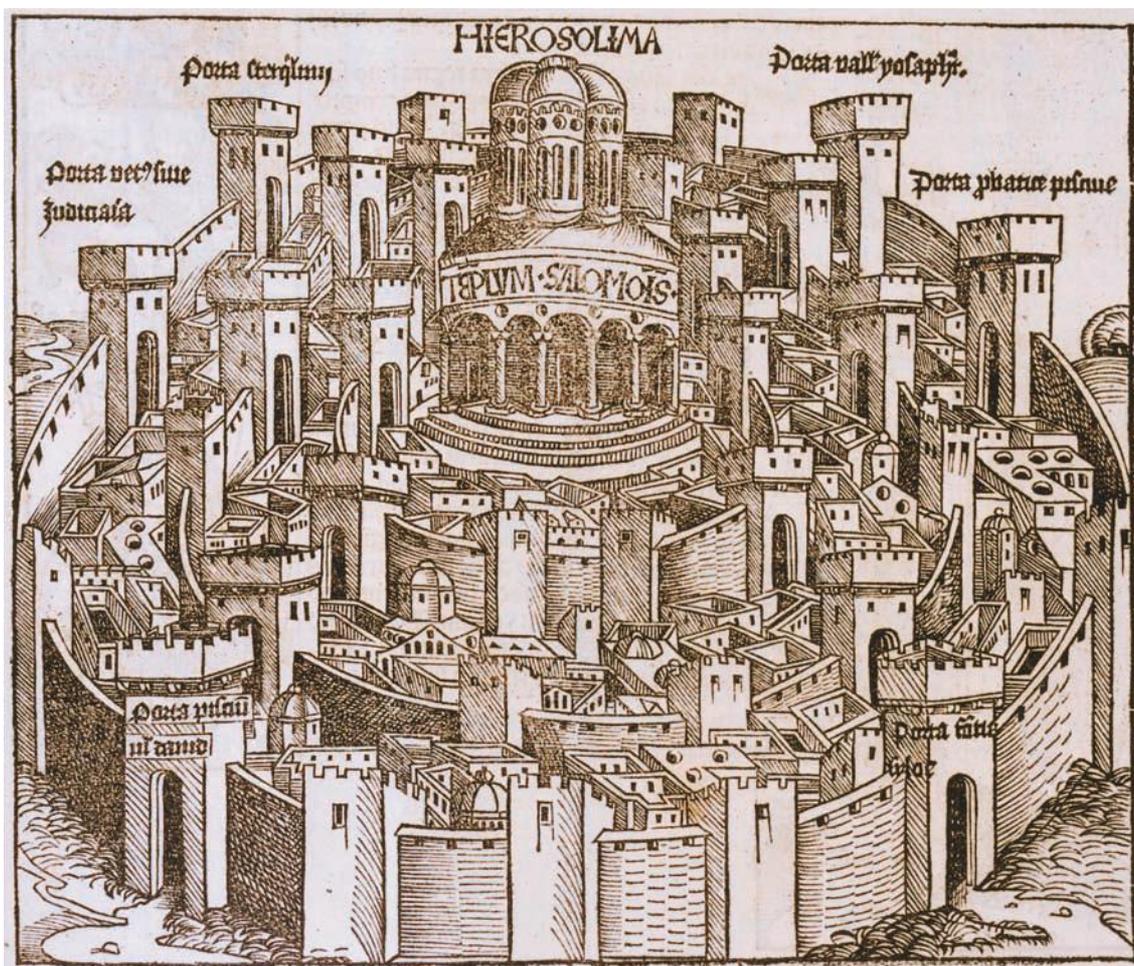


Le tre grandi isole mediterranee di Creta, Cipro e Corfù visitate da Mariano durante la navigazione verso Giaffa nell'atlante di Abraham Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum*, Anversa, van Dienst, 1570.

monumenti, chiese, luoghi che oggi, dopo circa sei secoli non esistono più. Si pensi solo che Mariano ha visitato e descritto la Basilica del Santo Sepolcro nel 1431 e che la stessa è stata pesantemente rinnovata e ristrutturata nel 1555 e successivamente nel 1808 e 1870, dopo un paio di devastanti incendi.

Ma l'importanza del diario di Mariano, rispetto ad altri che magari sono più precisi e minuziosi nelle descrizioni di architetture o di opere d'arte (come appunto l'impareggiabile "Libro d'Oltramare" di Niccolò da Poggibonsi) è il fatto che Mariano descrive, in molti casi per primo, tutte le preghiere che venivano recitate e tutte le funzioni sacre che venivano celebrate in ogni luogo da lui visitato: rituali in alcuni casi giunti fino ai nostri giorni. Quindi è dal punto di vista della liturgia che Mariano da Siena ha lasciato un resoconto davvero straordinario della vita religiosa in Terra Santa, tanto che è considerato un imprescindibile archetipo documentale. Nell' "ORDO PROCESSIONUM QUÆ HIEROSOLYMIS IN BASILICA S. SEPULCRI D. N. JESU CHRISTI A FRATRIBUS MINORIBUS PERAGUNTUR" è citato come colui che per primo ha trasmesso i testi della liturgia che ancora si esegue nella





Hartman Schedel ed., *Destructio Herosolime*, in *Liber chronicarum*, Nuernberg, Anton Koberger, 1493.

La fantastica veduta di Gerusalemme, che propone una veduta della città come doveva apparire nell'immaginario collettivo degli uomini del XV secolo, appartiene al più antico libro di cosmografia prodotto a stampa (1493) e costituisce un documento cartografico non molto posteriore agli anni dei pellegrinaggi compiuti da Mariano.

processione quotidiana: “*Primus Marianus Senensis (1431) precum ordinem, quibus in hac processione Religiosi utebantur, tradit, pro qualibet statione antiphonam propriam adnotaris cum versu et oratione cuilibet convenienti, et pro Monte Calvario, Uncione Lapide et S. Sepulcro, præter dictas preces, etia hymnum referens*”⁸. E dobbiamo aggiungere che prima del 1431 non si trovano nemmeno semplici riferimenti ai testi usati per questo rito.

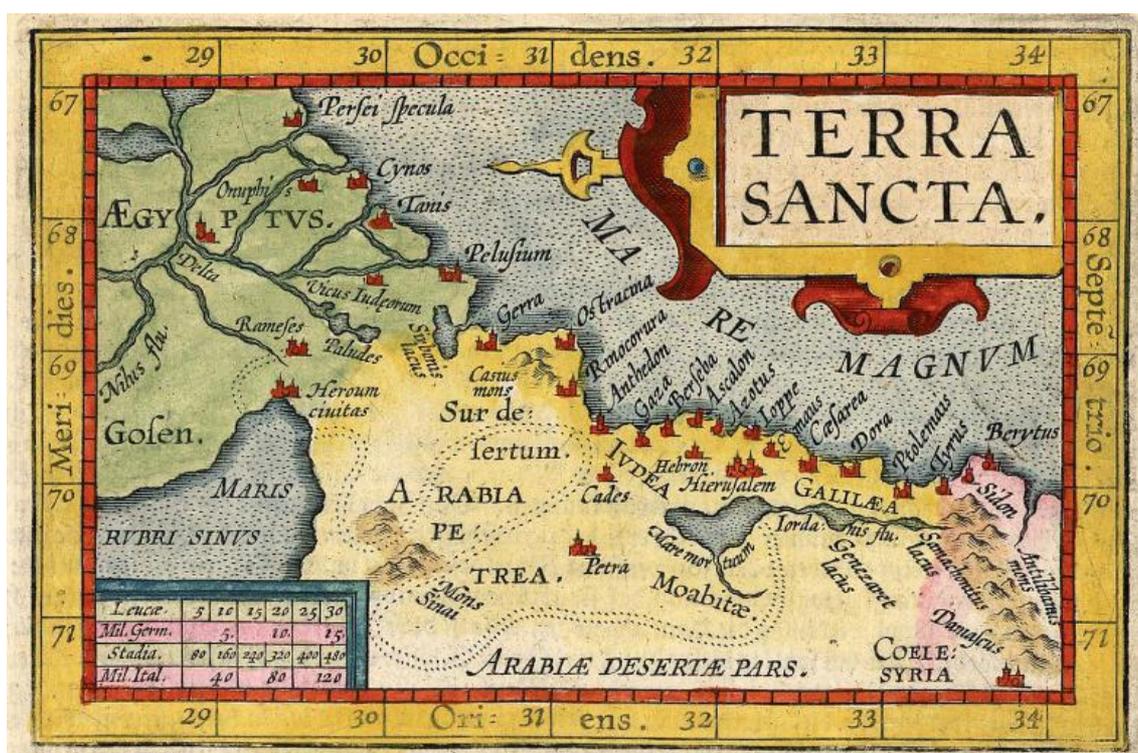
Il 7 giugno i tre pellegrini senesi ripartirono, sempre da Giaffa, seguendo all'inverso la medesima rotta dell'andata sino a Corfù.

⁸ A cura di D. Moreni, “Del viaggio in Terra Santa fatto e descritto da Ser Mariano da Siena”, Firenze, Stamperia Margheri, 1822, pp. 71-89. [Traduzione] “Mariano da Siena fu il primo a riferirci (1431) l'ordine delle preghiere che i Religiosi facevano in questa

Il viaggio di ritorno fu molto pericoloso e la galea rischiò quasi di affondare “*in questo di fu per annegare la barcha con tutti noi: squarciosi la vela da chapo a' piey et eravamo tucti frachassati*”.

Stavolta però il viaggio non termina a Venezia bensì a Capo d'Otranto, dove i tre religiosi sbarcano e iniziano a percorrere la via adriatica (Lecce, Bari, San Michele Gargano) per poi attraversare Lanciano, L'Aquila, Norcia, Foligno, Assisi, San Quirico d'Orcia e giungere infine a Siena il 4 agosto. Anche sulla via del ritorno è il timore dell'ostilità fiorentina che rende più sicuro un itinerario che

processione e trascrisse per ogni Stazione registrando l'antifona propria con il versetto e l'orazione adatta e, per il Monte Calvario, la Pietra dell'Uncione e il S. Sepolcro, oltre alle suddette preghiere, riferì anche l'inno”.



Carta geografica tardo cinquecentesca del territori limitrofi a Gerusalemme tratta da un atlante minore di Ortelius, l'*Epitome Theatri Orteliani*, nella rara edizione di J. B. Vrients del 1601.

raggiunge la Toscana da sud: “per infino a Siena venimo con grandi pericholi et paura per la guerra che era fra l'Chomuno di Siena e' fiorentini”⁹.

Il diario si conclude con l'elenco delle spese sostenute dettagliate in modo preciso e pagate in “*duchati e grossi*”; di notevole interesse antropologico e documentale per la storia economica.

Il viaggio durò complessivamente 118 giorni e di questi meno di due settimane furono trascorse in Terra Santa; complessivamente vennero coperte 5097 miglia, gran parte (4170) per via marittima, oltre a quelle percorse a piedi, cioè 138 in Terrasanta e 789 nei viaggi di andata da Siena a Venezia (275) e di ritorno dalle coste pugliesi a Siena (514).

A parte il pagamento citato sopra, dopo il suo rientro a Siena, di Mariano non si trovano altre notizie e non sono noti né il luogo, né la data della sua morte. Solo una breve annotazione sul fatto che esiste, seppur incompleto, anche il diario di Gaspare

di Bartolo, che è una sorta di narrazione parallela a quella di Mariano.

Il testo integrale più antico e soprattutto coevo del diario di Mariano da Siena (il cui titolo originale dovrebbe essere “Viaggio in Terra Santa” oppure “Del viaggio in Terra Santa”) è quello pergameneo del XV secolo conservata nella Biblioteca Nazionale di Firenze; vi è poi una copia del XVII secolo che si trova nella Biblioteca Comunale di Siena e successivamente la prima edizione a stampa curata nel 1822¹⁰ dal canonico Domenico Moreni, con ristampe a Parma e Firenze nel 1843, 1862 e 1865¹¹. Ultima in ordine temporale la tesi di dottorato in storia del prof. Paolo Pirillo¹² discussa nel 1986 e pubblicata nel 1991, oltre naturalmente a numerose citazioni in vari testi sui pellegrinaggi medioevali¹³.

Che Mariano abbia compiuto anche un quarto viaggio in Terra Santa, per andare a morire proprio a Gerusalemme, è un'ipotesi

⁹ La tregua tra Siena e Firenze era stata rotta a seguito della guerra contro Filippo Maria Visconti, ultimo Duca visconteo a reggere il Ducato di Milano.

¹⁰ A cura di D. Moreni, “*Del viaggio in Terra Santa fatto e descritto da Ser Mariano da Siena*”, Firenze, Stamperia Margheri, 1822.

¹¹ A cura di D. Moreni, “*Del viaggio in Terra Santa fatto e descritto da Ser Mariano da Siena*”, Parma, Fiacadori, 1843; Firenze, Barbera, 1862; Parma, Fiacadori, 1865.

¹² P. PIRILLO, “*Viaggio fatto al Santo Sepolcro 1431*”, Pisa, Pacini Editore, 1991.



Una delle più antiche immagini del Santo sepolcro nella veduta di Gerusalemme tratta da Sebastian Munster, *Cosmographia Universalis*, Basilea, Petrus Basiliensis, 1558.

suggestiva, quanto plausibile. L'improvvisa assenza di riferimenti documentali può essere dovuta al suo decesso avvenuto in terra senese e rimasto inattestato, ma pure ad una nuova partenza per la Terra Santa. È lui stesso, infatti, che esprime nel suo diario il desiderio di andare a morire a Gerusalemme: “*et priegho qualunqua persona leggerà questo libretto facto puro et senza nessuna bugia, che preghi l'Altissimo Dio...che mi conceda tanta gratia che tante volte vi torni che yo vi lassi questa misera vita dove esso volse morire pe' mie' peccati*”.

La Valle del Giosafat, quella del Giudizio Universale¹⁴, in cui Dio alla fine dei tempi resusciterà e giudicherà i morti in base alle loro azioni, è stata l'ambito luogo di sepoltura dei cristiani e Mariano, in occasione del suo terzo viaggio, annota un suo gesto parti-

colarmente significativo: “*nella quale valle [di Giosafat]...tutte le creature passate et che saranno si troveranno quine et saranno iudicate secondo le loro operazioni, Io v'ò posto un segno verso el monte Oliveto et è in area verso levante purchè non mi sia tolto. El segno si è Yhesu in crocie tucto flagellato et si ò preso el luogho per me et per tucti e' miei amici, facciamo sì che nol perdiamo*”.

Mariano aveva in buona sostanza segnato il luogo in cui voleva essere sepolto, resuscitato e giudicato. Pensare che abbia intrapreso pure un quarto viaggio per lasciare definitivamente questo mondo e tornare alla casa del Padre, proprio nel luogo in cui lo desiderava così fortemente è frutto di un'ipotesi forse azzardata, ma perfettamente rispondente alla grande, coraggiosa fede di Mariano da Siena.

¹³ Tra gli altri: Atti del seminario di Storia Medioevale, Facoltà di Magistero, Istituto di Storia, a cura di Calzolari S., Donati M., Gengaroli A., Naldi D., Parigi L., Sottili D., “*Viaggiatori e pellegrini italiani in Terrasanta fra trecento e quattrocento*”, voll. 2, Firenze, a.a. 1974-75 (la parte che cita Mariano da Siena è nel vol. 1, pag. 340-352, a cura di Parigi L.). F. CARDINI, “*Mariano da Siena – non molto è noto della sua vita*” all'interno di AA.VV., “*Dizionario Biografico degli Italiani*”, vol. 70, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana (Treccani), 2007. Arch. di Stato di Siena, *Biccherna*, 1132, cc. 9v, 30v, 37v, 44r, 50v, 72v. Siena, Arch. Arcivescovile, 14, c. 37. Arch. dell'Opera del Duomo, 382, cc. 72v, 73v, 74v, 77r; 383, cc. 112v, 113r, 114v, 115r. Nota di C. ZARRILLI, in *Bull. Senese di Storia Patria*, LXXXIX, 1982, pp. 469. R. Rusconi, “*Gerusalemme nella predicazione popolare quattrocentesca tra millennio, ricordo di viaggio e luogo sacro*”, *ibid.*, pp. 285-298. M. BERTAGNA, “*L'Osservanza di Siena*”, I, Siena, 1985, pag. 95. F. CARDINI, “*I costi del viaggio in Terrasanta di ser Mariano di Nanni, prete senese*”, in “*Studi di storia economica toscana nel Medio-*

evo e nel Rinascimento in memoria di Federigo Melis”, Pisa, 1987, pp. 89-102. F. CARDINI, “*In Terrasanta. Pellegrini Italiani tra Medioevo e prima età moderna*”, Bologna, Il Mulino, 2001. N. CHAREYRON, “*Pilgrims to Jerusalem in the Middle Ages*”, New York, 2005. “*Rep. fontium historiae Medii Aevi*”, VII, pp. 457 s. F. CARDINI, collana Quaderni dell'Opera, numeri 7/9, 2003-2005, Mariano da Siena, “*Viaggio fatto al Santo Sepolcro (1431)*”, a cura di Mino Marchetti, Siena, 2006, pag. 483-547, all'interno di “*Forte furtuna: religiosità e arte nella cultura senese dalle origini all'umanesimo di Pio II ai restauri del XIX secolo*”.

¹⁴ Bibbia CEI, ed. 2008: Gioele, 4, 2-14. La valle di Giosafat è un nome dato al luogo del giudizio finale. Siccome Giosafat vuol dire ‘Dio ha giudicato’, è probabile che sia una descrizione simbolica (come “valle del Giudizio” nel versetto 12) piuttosto di un luogo geografico. Se è un luogo particolare, la valle più probabile è la Chidron (Valle del Cedron), che viene chiamato appunto la valle di Giosafat (a causa di questo versetto) dal quarto secolo d.C.



Fig. 1 Giovanni di Lorenzo, *La Vergine dell'Immacolata Concezione protegge i senesi durante la Battaglia di Camollia*, 1526-1528.
(Siena, chiesa di San Martino)

Autorizzazione dell'Archivio di Stato di Siena n. 1030 del 2014

(Questa e le altre foto dell'articolo sono state eseguite da Fabio Lensini)

Giovanni di Lorenzo (Siena, 1487?-1562). Artista, contradaio, devoto

di PATRIZIA TURRINI

Le vicende umane e artistiche di Giovanni di Lorenzo “dipentore” si intrecciano con la storia della Repubblica di Siena, con la fondazione dell’oratorio della Contrada della Torre e infine con l’amministrazione dell’ospedale di Santa Maria della Scala, testimoniando l’intensa religiosità, il senso civico e la caritativa devozione di questo pittore verso la propria città, verso la contrada di appartenenza, verso i poveri, gli ammalati, i pellegrini e gli esposti accolti dal grande ente senese¹.

Giovanni di Lorenzo nasceva a Siena probabilmente il 14 giugno 1487: è difficile rintracciare l’atto di battesimo tra i non pochi che si riferiscono a un Giovanni di Lorenzo, dal momento che sia il nome sia il patronimico erano comuni; tra l’altro il cognome Cini, sotto cui talora è citato l’artista, non è presente in nessun documento coevo, trattandosi di una mera invenzione degli eruditi del sec. XIX. Quello che è certo è che Giovanni aveva un fratello, Alessandro, di mestiere ceraiolo e un nipote Lorenzo (indicato anche come Lorenzo Alessandrini), entrambi abitanti in Salicotto.

L’arte di Giovanni di Lorenzo – come ha scritto Marco Ciampolini² – si sviluppò nell’intero arco del primo cinquantennio del sec. XVI, risentendo nella formazione della cultura umbra assai di moda a Siena tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento: Perugino e Pintoricchio, Signorelli e Girolamo Genga, e i loro epigoni locali. La sua prima opera conosciuta (attorno al 1510-1515) è lo stendardo, di sapore arcaico ma raffinato, con *La Crocifissione* per la chiesa di San Lorenzo a Montalcino, oggi nel Museo civico e di arte sacra il cinese³. Di poco successiva una spirituale *Santa Caterina da Siena* della pieve di San Lorenzo alle Serre di Rapolano, vicina alla pittura del maestro Girolamo del Pacchia, così come i due *Santi Sebastiano e Antonio*, oggi nelle Collezioni del Monte dei Paschi di Siena, provenienti dalla distrutta chiesa di San Donato a Siena.

Nel tempo Giovanni di Lorenzo si era specializzato nella pittura di opere in tessuto, tanto che i governanti gli affidavano la realizzazione di alcuni stendardi, oggi purtroppo tutti perduti anche per la fragi-

¹ Bibliografia: A. CORNICE, voce “Giovanni Cini”, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 25, Roma 1981, pp. 613-614; A. BAGNOLI, *Giovanni di Lorenzo (1494?-noto fino al 1551)*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra, Milano 1990, pp. 330-343; C. ZARRILLI, *Altri documenti su Giovanni di Lorenzo*, in *Domenico Beccafumi cit.*, pp. 704-706; M. CIAMPOLINI, *Giovanni di Lorenzo e altri maestri della pittura senese nel primo Cinquecento*, in *Circolo Culturale I Battilana, Giovanni di Lorenzo dipentore*, a cura di M. Ciampolini, Siena 1997, pp. 11-36; P. TURRINI, *La costruzione dell’oratorio della Contrada della Torre: Giovanni di Lorenzo e gli altri artisti ‘contradaioi’*, in *Circolo Culturale I Battilana, Giovanni di Lorenzo dipentore cit.*, pp.

39-75; G. FATTORINI, *Considerazioni su Giovanni di Lorenzo ed altri ‘comprimari’ della maniera moderna a Siena*, tesi di specializzazione, Università degli studi di Siena, Scuola di specializzazione in archeologia e storia dell’arte, a.a. 1998-1999; P. TURRINI, schede in www.ecomuseosiena.org/.../giovanni-di-lorenzo-dipentore-e-la-fondazione-delloratorio-dellacontrada-della-torre; www.ecomuseosiena.org/.../gli-artisti-contradaioi-e-la-costruzione-delloratorio-della-contrada-della-torre.

² Così M. CIAMPOLINI, *Giovanni di Lorenzo e altri maestri cit.* (da questo saggio riprendo le informazioni artistiche, ove non indicato diversamente).

³ A. BAGNOLI, *Giovanni di Lorenzo cit.*, pp. 334-335.

lità materica che li connotava: nel 1525 lo “stendardo della libertà” con l’emblema della Repubblica di Siena, nel 1526 i gonfaloni dipinti per il funerale del capitano del popolo Marsilio da Collecchio e nel giugno dello stesso anno il grandioso stendardo con la *Vergine venerata come Immacolata Concezione*, processionalmente posto il 18 luglio su Porta Camollia a protezione della città⁴. Il successivo 25 luglio, festa di San Giacomo Maggiore e di San Cristoforo, la Repubblica otteneva a porta Camollia una clamorosa vittoria nella battaglia contro le truppe dei fiorentini e del pontefice Clemente VII (Giulio de’ Medici) che avevano portato l’assedio a Siena. A ricordo del successo inaspettatamente conseguito e attribuito all’intercessione della Vergine Immacolata, lo stesso Giovanni di Lorenzo fu incaricato, alla fine del 1526, di dipingere una grande tavola per la chiesa di San Martino, *L’Immacolata Concezione protegge i senesi durante la Battaglia di Camollia* (fig. 1), che, terminata nel 1528, costituisce la sua opera più prestigiosa: il maestro si trovò nella necessità di costruire la nuova iconografia dell’Immacolata Concezione, un po’ Assunta accolta in cielo dagli angeli e un po’ Madonna della Misericordia per il manto che protegge la città a lei affidata⁵. Nel 1527 Giovanni di Lorenzo eseguiva, con molta probabilità, il

disegno per la xilografia a corredo dell’opera di Achille Maria Orlandini, *Gloriosa vittoria dei senesi* (fig. 3), stampata dall’editore senese Simone di Niccolò Nardi⁶. Nello stesso anno una tavoletta per l’ufficio di Gabella, oggi conservata nel museo dell’Archivio di Stato di Siena (fig. 2), nella quale raffigurava con scrupolo di topografo e di cronista lo scontro avvenuto il 25 luglio 1526: da notare che sulla porta Camollia si scorge il citato gonfalone realizzato alla vigilia della battaglia (la Madonna appare ancora nelle forme di Assunta)⁷. L’anno successivo realizzava per la Camera del Comune una copertina con *La Lupa e i gemelli*, oggi nella collezione esposta all’Archivio di Stato di Siena: qui i gemelli e i genietti alati richiamano gli angeli dell’*Immacolata* di San Martino⁸. Nel 1530 decorava un lampadario per il Concistoro nella sua bottega “alla bocha del Casato” ed eseguiva una monumentale e classicheggiante pala d’altare per la chiesa di San Girolamo a Siena, ancora oggi in loco: un ex voto di Onoria Orsini Savelli in ringraziamento della Madonna e di Sant’Anna⁹.

Nell’agosto 1531 aveva inizio l’edificazione in Salicotto della chiesa intitolata ai Santi Giacomo Maggiore e Cristoforo in memoria della vittoria di Porta Camollia¹⁰. I padri leccetani della parrocchia di San Martino concessero agli abitanti la licenza

⁴ Sul precoce culto a Siena della Vergine Immacolata, v. M. MUSSOLINI, *Il culto dell’Immacolata Concezione, nella cultura senese del Rinascimento. Tradizione e iconografia*, in *Forte fortuna. Religiosità e arte nella cultura senese dalle origini all’umanesimo di Pio II ai restauri del XIX secolo*, a cura di M. Lorenzoni e R. Guerrini, “Quaderni dell’Opera”, anni VII-IX, nn. 7-9, fasc. I, pp. 133-307 (e bibliografia ivi citata); A. SAVELLI, *Siena, questa figlia prediletta di Maria. Episodi e forme del culto mariano a Siena in età moderna*, in *Città di Maria: tradizioni civiche e devozioni tra Medioevo ed Età Moderna*, a cura di M.P. Paoli, “Rivista di storia e letteratura religiosa”, LIX (2013), n. 3, pp. 637-682.

⁵ Così A. BAGNOLI, *Giovanni di Lorenzo* cit., pp. 336-338; A. CORNICE ed E. PELLEGRINI, scheda in R. Barzanti, A. Cornice ed E. Pellegrini, *Iconografia di Siena. Rappresentazione della città dal XIII al XIX secolo*, Siena, Monte dei Paschi di Siena, 2006, pp. 36-37.

⁶ A. ORLANDINI, *La vittoria de Sanesi per mirabile maniera conseguita nel mese di luglio del anno MDXXVI*, Siena, ne le case di Simone di Niccolò, febbraio 1526 [anno senese, quindi 1527], xilografia: Giovanni di Lorenzo

(?), *Immacolata Concezione*. Su questa incisione su legno, v. A. CORNICE ed E. PELLEGRINI, scheda in R. Barzanti, A. Cornice ed E. Pellegrini, *Iconografia di Siena* cit., p. 34.

⁷ Archivio di Stato di Siena (d’ora in poi AS SI), *Collezione delle tavolette di Biccherna*, n. 49, Giovanni di Lorenzo, *La vittoria di Camollia, 1526 post quem* (Gabella?). Vedi A. CORNICE ed E. PELLEGRINI, scheda in R. Barzanti, A. Cornice ed E. Pellegrini, *Iconografia di Siena* cit., pp. 34-35.

⁸ AS SI, *Collezione delle tavolette di Biccherna*, n. 94, Giovanni di Lorenzo, *La lupa e i gemelli*, 1528; v. A. BAGNOLI, *Giovanni di Lorenzo* cit., p. 333.

⁹ Così A. BAGNOLI, *Giovanni di Lorenzo* cit., pp. 340-341.

¹⁰ Biblioteca comunale degli Intronati di Siena, *ms. A I 23*, Compagnia di San Giacomo in Salicotto, “Libro dell’entrata e uscita. Inventari e deliberazioni, 1531-1677” (detto anche “Libro maggiore”); per gli anni della costruzione dell’oratorio della Contrada della Torre, v. P. TURRINI, *La costruzione dell’oratorio della Contrada della Torre* cit. (da questo saggio riprendo le informazioni archivistiche e storiche, ove non indicato diversamente).



Fig. 2 Giovanni di Lorenzo, *La vittoria di porta Camollia*, 1526 *post quem*
(Archivio di Stato di Siena, Collezione delle tavolette di Biccherna, n. 94).
(Autorizzazione dall'Archivio di Stato di Siena n. 1030 del 2014)



Fig. 7 Antonio da Siena, Campana dell'oratorio di San Giacomo Maggiore, particolare, su disegno di Giovanni di Lorenzo?: *La Vergine dell'Immacolata Concezione ed Emblema della Contrada dell'Elefante*, 1532 ca. (Siena, museo della Contrada della Torre)



Fig. 8 Lapide marmorea dedicata all'Immacolata Concezione, che ricorda le date della battaglia e dell'ultimazione dell'oratorio: "IM[maculatae] MAR[iae] OB VICT[oriam] 1526-1536 F[ecit] P[opulus]" (Siena, oratorio di San Giacomo Maggiore della Contrada della Torre)

di edificare un oratorio¹¹. La Balia donò agli abitanti 'desiderosi di costruire un oratorio in Salicotto', capeggiati da Giovanni di Lorenzo, calcina, denari, nonché i materiali del diroccato "Torrizzo" di San Prospero e del distrutto monastero di San Prospero. Gli animosi uomini delle due contrade di Salicotto, fra i combattenti della vittoriosa battaglia, contribuirono con offerte in denari e con la fattiva opera materiale e organizzativa, testimoniata nel "libro maggiore" della chiesa di San Giacomo. Tra i primi operai della chiesa, appunto maestro Giovanni di Lorenzo, abitante dal 1526 in Salicotto, il quale si impegnò fortemente per l'edificazione dell'oratorio, in cui per anni prestò la sua assidua gratuita opera e che si distinse immediatamente per un gesto generoso, rinunciando nell'agosto del 1531 a favore della chiesa al compenso di 12 lire spettante "da deta chontrada per dipentura di una bandiera de' Liofante, fata più tempo fa": conferma inconfutabile della indissolubile connessione tra la chiesa/compania laicale di San Giacomo e la contrada che riuniva gli abitanti di Salicotto di sopra e di Salicotto di sotto e svolgeva le sue attività in campo

ludico almeno dal 1506 sotto il simbolo dell'Elefante. Questo legame è avvalorato anche dall'antica campana di bronzo dell'oratorio, databile attorno al 1532, firmata da Antonio da Siena e ottenuta secondo tradizione dalla fusione delle artiglierie conquistate ai fiorentini nel luglio 1526: nell'oggetto sono scolpiti – probabilmente su disegno di Giovanni di Lorenzo, come mi sento di ipotizzare - sia l'aggraziata immagine della Vergine Immacolata, sia l'animale totemico, l'elefante turrato, il cui castelletto sul dorso con merlatura guelfa richiama la torre del Mangia e preannuncia il nome moderno della contrada, quello della Torre (fig. 7)¹². L'elefante turrato potrebbe essere simile a quello della coeva bandiera dipinta da Giovanni di Lorenzo.

Per l'edificazione dell'oratorio in Salicotto si impegnarono vari artisti e artigiani contradaioi: oltre a Giovanni di Lorenzo, il pittore Paolo di Domenico detto Ingrana, lo scalpellino Bernardino di Giacomo, il maestro muratore Girolamo... che hanno influenzato lo stile della costruzione originaria. Insieme a loro alcuni abitanti che amministrarono la chiesa e in alcuni casi fu-

¹¹ Archivio arcivescovile di Siena, 3611, "Memoriale, ovvero Libro di ricordi attinenti al convento di San Martino di Siena", c. 24v.

¹² Siena, Contrada della Torre, museo, Antonio da Siena, Campana dell'oratorio di San Giacomo Maggiore, particolari: *La Vergine dell'Immacolata Concezione; Emblema della Contrada dell'Elefante*, 1532 ca.

(da disegni di Giovanni di Lorenzo ?); v. M.A. CEP-
PARI RIDOLFI, M. CIAMPOLINI e P. TURRINI, *Atlante
storico iconografico*, in *L'immagine del Palio. Storia, cul-
tura e rappresentazione del rito di Siena*, a cura di M.A.
Ceppari Ridolfi, M. Ciampolini e P. Turrini, Firenze,
Monte dei Paschi di Siena, 2001, pp. 318-515, a pp.
321-322.



Fig. 9 G. Macchi, Rilievo della facciata dell'Oratorio di San Giacomo Maggiore "in Salicotto" (fine XVII sec. - inizi sec. XVIII) (Autorizzazione dall'Archivio di Stato di Siena n. 1030 del 2014)

rono a capo, così come gli artisti, delle due compagnie militari territoriali (Salicotto di sopra, Salicotto di sotto). Il completamento dei lavori avvenne comunque in tempi abbastanza lunghi, sia per le difficoltà economiche, sia per quelle politiche in cui si dibatteva la Repubblica ormai in agonia. Nel 1531 era acquistata una parte della casa sulla quale veniva "fondata" la chiesa (alla stipula dell'atto notarile la compagnia/contrada era rappresentata anche da Giovanni di Lorenzo); il camarlengo Alessandro di Lorenzo (fratello del pittore) annotava il pagamento al maestro Girolamo (poi priore della contrada) che aveva tolto i mattoni dal "Torrizzo" di San Prospero e li aveva portati in Salicotto; pagava anche i maestri Matteo e Andrea, che avevano iniziato la costruzione fino al "ballatoio" e alle facciate. Per l'anno 1532/1533 il camarlengo, Pietro di Memmo Buonvisi, annotava una serie di contribuzioni volontarie degli abitanti di Salicotto, uomini e donne. Intanto Giovanni di Lorenzo, nel primo semestre del 1532, era capitano della compagnia militare di Salicotto di sopra. Tutto serviva per incrementare le entrate: il 6 maggio 1532 si ricavarono 5 lire dalla vendita della pelle del toro ucciso nella tauromachia ad opera della contrada dell'Elefante. Nel successivo luglio

la Balia donava alla compagnia dell'ospedalletto dei Santi Giacomo e Cristoforo nella contrada di Salicotto 50 fiorini, residuo dei 100 assegnati; stabiliva anche che la Biccherina facesse in perpetuo un'offerta di cera alla chiesa, il giorno della festa dei Santi Giacomo e Cristoforo. Negli anni 1533-1535 continuavano i lavori sovvenzionati tramite una "cassa della fabbrica", formata dalle offerte dei generosi abitanti. Era comunque uffiziata una prima chiesetta, sebbene la costruzione non fosse ancora completata. Nel maggio 1534 venivano pagate 60 lire per una casa comprata dalla compagnia di San Giacomo. Nel 1535 si provvide a "intondare" la sagrestia. Nel giugno di quell'anno la Balia donava agli uomini di Salicotto, rappresentati sempre da maestro Giovanni di Lorenzo, 10 moggia di calcina. Fra i vari benefattori il priore, il camarlengo e il sindaco, oltre a vari abitanti, alcuni in passato ufficiali della compagnia, altri probabilmente appartenenti a quel tempo al capitolo. Entro il 1535 è databile la *Vergine fra i Santi Giacomo e Cristoforo* (figg. 5 e 6), dipinta da Giovanni di Lorenzo per l'altare maggiore della chiesa e dotata in quell'anno di due corone d'argento per la Vergine e per il Bambino portato sulle spalle da San Cristoforo (oggi sull'altare laterale destro)¹³. In questa piccola pala

¹³ Il quadro fu spostato sull'altare laterale destro dopo il 1605 (data in cui fu realizzato il quadro di Rutilio Manetti, *Il martirio di San Giacomo Maggiore*,

appunto per l'altare maggiore, su commissione della Contrada della Torre); fu dotato nel 1872 di una cornice lignea, opera dell'intagliatore Pasquale Leoncini;

il maestro riprende l'aggraziata posa della Vergine della tavola di San Martino. Tra ottobre e novembre 1535 venivano acquistati i correnti, i docci e i comignoli per il "teticcio" della chiesa. Nel gennaio 1536 un'altra partita dei "rochioni" donati dalla Balia erano portati da San Prospero a Salicotto. L'oratorio era terminato nel 1536, come ricorda ancora oggi una lapide marmorea (fig. 8); i festeggiamenti ebbero il sostegno economico, tra gli altri, di Giovanni di Lorenzo. Nel 1537 si iniziava a celebrare anche la ricorrenza di Sant'Anna (26 luglio). Attorno al 1539, in occasione della prima missione gesuitica a Siena, tre padri spagnoli furono ospitati prima personalmente da Giovanni di Lorenzo, e poi, grazie ai buoni uffici del pittore, in una "casa ospitaliera" contigua alla chiesa di San Giacomo, in cui forse soggiornò anche Ignazio da Loyola, fondatore della compagnia di Gesù in seguito santificato¹⁴. Lo stesso Giovanni di Lorenzo fu capitano della compagnia militare di Salicotto di sotto nel 1541, 1544, 1546 e nel 1549 ed era detto Bianco o "Albus", probabilmente perché vestiva di bianco per un voto.

Intanto, per tornare alle vicende artistiche, Giovanni di Lorenzo realizzava nel 1534 una tavoletta di Biccherna dedicata all'incoronazione a pontefice di Paolo III¹⁵; inoltre negli stessi anni un desco con il *Giudizio di Paride*, un desco con *Diana e Atteone* e un cassone sempre con il *Giudizio di Paride*, opere assegnategli da Marco Ciampolini insieme alla decorazione della cappella nella villa di Belcaro e a una lunetta nella villa di Montosoli a Montalcino. Sempre del ma-

estro un delicato tondo, oggi in Collezione Chigi Saracini, con *La Natività di Gesù*, tema replicato in una tavola della Pinacoteca Nazionale con ambientazione notturna, e la mistica e devozionale *Madonna Assunta*, posta entro una mandorla e circondata dagli Angeli dell'oratorio della confraternita di San Rocco, oggi della Contrada della Lupa. Tra il 1542 e il 1544 Giovanni di Lorenzo continuava a dipingere stendardi; tra i molti perduti, si conservano ancora otto grandi bandelloni realizzati nel 1544 per la cappella che l'Arte della lana aveva nella chiesa del Carmine¹⁶. Del 1545 un'austera tavoletta di Biccherna dedicata alle stimmate di Santa Caterina da Siena¹⁷. Nel settembre dello stesso anno sono registrate nel libro di entrata e uscita della Contrada della Torre le spese sostenute dal maestro per l'acquisto di materiali pittorici, probabilmente per restaurare la tavola realizzata un decennio prima, a dimostrazione della continuità del suo rapporto con la chiesa/contrada. Da sottolineare che l'opuscolo di Cecchino Cartaio stampato nel 1546 - dove è descritta la caccia ai tori celebrata nell'agosto di quell'anno in onore dell'Assunta, alla quale parteciparono ben sedici delle attuali diciassette contrade - riprendeva la xilografia, attribuita a Giovanni di Lorenzo, che apriva il libretto con la narrazione della battaglia del luglio 1526¹⁸. Divise e macchina totemica della Contrada della Torre per quella famosa caccia potrebbero essere state ideate dal nostro artista che nella prima metà di quell'anno era stato di nuovo capitano della compagnia di Salicotto di sotto¹⁹.

v. L. GALLI, *La cornice ottocentesca dell'Immacolata Concezione di Giovanni di Lorenzo*, in Circolo Culturale I Battilana, *Giovanni di Lorenzo dipintore* cit., pp. 79-81.

¹⁴ Per questa notizia, v. M. CIAMPOLINI, *Giovanni di Lorenzo e altri maestri* cit., pp. 29-30; P. TURRINI, *La costruzione dell'oratorio della Contrada della Torre* cit., pp. 61-64.

¹⁵ AS SI, *Collezione delle tavolette di Biccherna*, n. 52, Giovanni di Lorenzo, *Incoronazione pontificale di Paolo III*, 1534; v. A. BAGNOLI, *Giovanni di Lorenzo* cit., pp. 342-343.

¹⁶ Così M. CIATTI, *Appunti per una storia dei tessuti a Siena e il patrimonio delle Contrade*, in *Paramenti e arredi sacri nelle Contrade di Siena*, catalogo della mostra, Firenze 1986, p. 43; A. BAGNOLI, *Giovanni di Lorenzo*

cit., p. 333.

¹⁷ AS SI, *Collezione delle tavolette di Biccherna*, n. 55, Giovanni di Lorenzo, *Il Crocifisso, Santa Caterina stigmatizzata, la Madonna e i Santi Giovanni Battista e Bernardino*, 1545; v. P. TURRINI, scheda, in *Caterina da Siena e la sua famiglia, la devozione e la santità*, catalogo della mostra, Siena, Archivio di Stato, 29 ottobre 2011-5 maggio 2012, a cura di M.A. Ceppari, P. Nardi, F. Piccini e P. Turrini, Siena 2011, pp. 88-91.

¹⁸ Cecchino Cartaio, *La magnifica et honorata festa fatta in Siena per la Madonna d'Agosto l'Anno 1546*, Siena 1546, frontespizio: Giovanni di Lorenzo (?), *Immacolata Concezione*.

¹⁹ Su questa caccia, v. M.A. CEPPARI RIDOLFI, M. CIAMPOLINI e P. TURRINI, *Atlante storico iconografico* cit.,

La sparizione di Giovanni di Lorenzo dalla scena artistica e civile di Siena dopo il 1551 – in quell’anno stimava, insieme a Domenico Beccafumi e a Giorgio di Giovanni, alcuni lavori dello Scalabrino per la compagnia laicale della Morte - aveva fatto ipotizzare che il maestro si fosse ritirato in campagna o fosse morto²⁰. Tuttavia, come attesta documentazione recentemente rintracciata da Gabriele Fattorini²¹, visse ancora un decennio all’interno del grande Ospedale di Santa Maria della Scala, in linea con l’intensa devozione in precedenza professata e che tra l’altro lo aveva portato a ospitare i Gesuiti e a indossare per un voto una veste bianca. Il 1° giugno 1552 infatti il capitolo dell’Ospedale, presieduto dal vicerettore Scipione di Mariano Venturi, accettava “Giovanni di Lorenzo dipentore” come oblato, “cioè la persona sua con tutti li beni che da hoggi in là per esso si acquistaranno”²². Il Venturi aveva preso la guida dell’Ospedale nell’aprile 1552 ma per rispetto del precedente rettore Francesco Salvi, tuttora in vita anche se di età decrepita, era denominato soltanto vicario; sarà rettore effettivo dal marzo 1556²³. Fra Giovanni di Lorenzo fu apprezzato all’interno della famiglia dell’Ospedale, tanto che il 6 aprile 1554 fu eletto camarlungo ed esercitò questa delicata e impegnativa carica (la terza dopo quelle di rettore e di vicario) per oltre otto anni che comprendono quelli assai difficili della guerra e caduta di Siena, quando l’Ospedale fu costretto dai governanti e dal colonnello Biagio di Monluc ad assumere decisioni davvero dolorose come cacciare dalla città fra le cosiddette “bocche inutile” non pochi esposti e orfani, contravvenendo

a secoli di misericordiosa protezione esercitata verso questi bisognosi²⁴. Furono anni in cui Scipione Venturi cercava in ogni modo di procurare il grano per tentare di sfamare i suoi sottoposti e i cittadini, predisponendo la cura dei soldati feriti, cercava di riorganizzare l’ente e, dopo la conquista di Siena, doveva difendersi dalle accuse dei suoi detrattori come persona del passato regime poco gradita al nuovo signore Cosimo de’ Medici. Tutto questo è in parte testimoniato anche dai registri di entrata e uscita scritti con l’elegante e un po’ arcaizzante grafia di Giovanni di Lorenzo, il quale apre così le annotazioni: “Jesus. 1554. Qui di sotto a la lode di Dio et della Immacolata Madre Maria Santissima Maria sarà scritta la intrata di me fra Giovanni di Lorenzo al presente kamarlungo de l’hospitale di Santa Maria de la Scala, electo da messer Scipione nostro vicario, incominciando questo di cinque d’aprile anno detto”²⁵. La sua continuativa attività come camarlungo comportò certamente il rallentamento e forse la sospensione dell’attività di pittore. Alcune notizie di vita quotidiana risultano dal libro dove sono registrate le spese per l’abbigliamento degli oblati: “1554. Fra Giovanni di Lorenzo al presente nostro camarlungo per conto de sue vestimenta adì XXI d’aghosto, per una biretta [...] e per um paro di pianele aute da maerstro Antonio calzolaro”²⁶. Nel dicembre dell’anno successivo erano annotate spese per più vesti e accessori adeguati al ruolo ricoperto, “per uno ghabbanicchio e uno mongile monachino e per uno biretino di taffetà e per uno cappello negro di feltro con cordone di seta e uno berrettino di lana e uno paro di guanti di lana e uno

pp. 327-331. Per l’ipotesi sulla realizzazione da parte di Giovanni di Lorenzo delle divise e della macchina totemica, v. P. TURRINI, *Dal Rinascimento all’Unità d’Italia: compare, stemmi e bandiere della Contrada della Torre*, in *Contrada della Torre, Le compare della Torre dal Cinquecento al Duemila. Storia, Arte e Immagini*, Poggibonsi 2000, pp. 17-46, a p. 21.

²⁰ Così A. BAGNOLI, *Giovanni di Lorenzo* cit., p. 330; M. CIAMPOLINI, *Giovanni di Lorenzo e altri maestri* cit., pp. 33-34.

²¹ Vedi G. FATTORINI, *Considerazioni su Giovanni di Lorenzo* cit., pp. 44-51, 82-92; ID., scheda in *Arte e as-*

sistenza a Siena. Le copertine dipinte dell’Ospedale di Santa Maria della Scala, catalogo della mostra, Siena, Santa Maria della Scala, 7 marzo-31 agosto 2003, a cura di G. Piccini e C. Zarrilli, Pisa 2003, p. 78.

²² AS SI, *Ospedale*, 28, cc. 7v-8r.

²³ Sul rettorato di Scipione Venturi, v. L. BANCHI, *I rettori dello Spedale di Siena*, Bologna 1877, pp. 184-202.

²⁴ Per l’elezione di Giovanni di Lorenzo a camarlungo dell’Ospedale, v. AS SI, *Ospedale*, 28, c. 24v.

²⁵ AS SI, *Ospedale*, 904, c. 16r.

²⁶ AS SI, *Ospedale*, 1347, c. 196v.

centolo, cum paro di calzini, cum paro di pianelle di panno”; negli anni successivi, sempre a spese dell’Ospedale, fu ‘rifatto una sua pelliccia”, inoltre furono comprati altri calzini, due cappelli, di cui uno “con la bavara da calchare” e un altro di taffetà proveniente da Firenze, a dimostrazione di una certa dignitosa eleganza. Nel 1562 Giovanni era ancora il camarlengo dell’Ospedale e compilava personalmente con la massima cura il registro di entrata e uscita fino al 28 novembre di quell’anno²⁷. Da quella data, per pochi giorni, “per avere male frate Giovanni nostro camarlengo”, le poste furono registrate dal rettore, che dall’8 marzo 1562 era Girolamo di Giovanni Biringucci scelto da Cosimo de’ Medici²⁸. Come è annotato nel “registro dei vestimenti” la morte coglieva Giovanni di Lorenzo il 5 dicembre 1562: “Nota come è piaciuto al Magno Iddio tirare a sé a la benedetta anima del devoto frate Giovanni camerlengo addi V di dicembre, la notte seghuente circha a ore XII, ed è stato grande danno di questa casa e dolore del rettore e frati at altra fameglia di casa. Iddio l’abbi racholto fra l’anime benedette in paradiso”²⁹. Un mese dopo era eletto il nuovo camarlengo dell’Ospedale, frate Francesco “allevato di casa”³⁰.

Il 2 agosto 1565 il camarlengo della chiesa di San Giacomo Cerbone Galli riscuoteva 4 lire di pigione della parte di casa lasciata dalla “buona memoria di Giovanni di Lorenzo dipentore”, il quale aveva disposto un generoso lascito testamentario a favore della chiesa che aveva contribuito a fondare³¹.

L’oratorio, edificato per volontà degli abitanti e in gran parte con le loro oblazioni, era sentito orgogliosamente di proprietà della contrada: nel 1575 Giovanni Domenico, “unum ex dicta contrata”, nell’accogliere il visitatore apostolico monsignor Bossio sull’ingresso di San Giacomo, gli chiari su-

bito che la chiesa non apparteneva a una confraternita, ma alla contrada: “Questa non è compagnia, ma la Contrada qui di Salicotto”³². La costruzione originaria è stata in parte trasformata alla metà del sec. XVII a seguito dei lavori per il mangano posto nelle volte della chiesa. Gli ultimi restauri dell’oratorio sono stati effettuati nel 2002-2003.



La facciata dell’oratorio dei Santi Giacomo Maggiore e Cristoforo in Salicotto

²⁷ AS SI, *Ospedale*, 905, c. 7r e *passim*.

²⁸ AS SI, *Ospedale*, 905, c. 96r. Sul rettorato di Girolamo Biringucci, v. L. Banchi, *I rettori dello Spedale* cit., pp. 202-206.

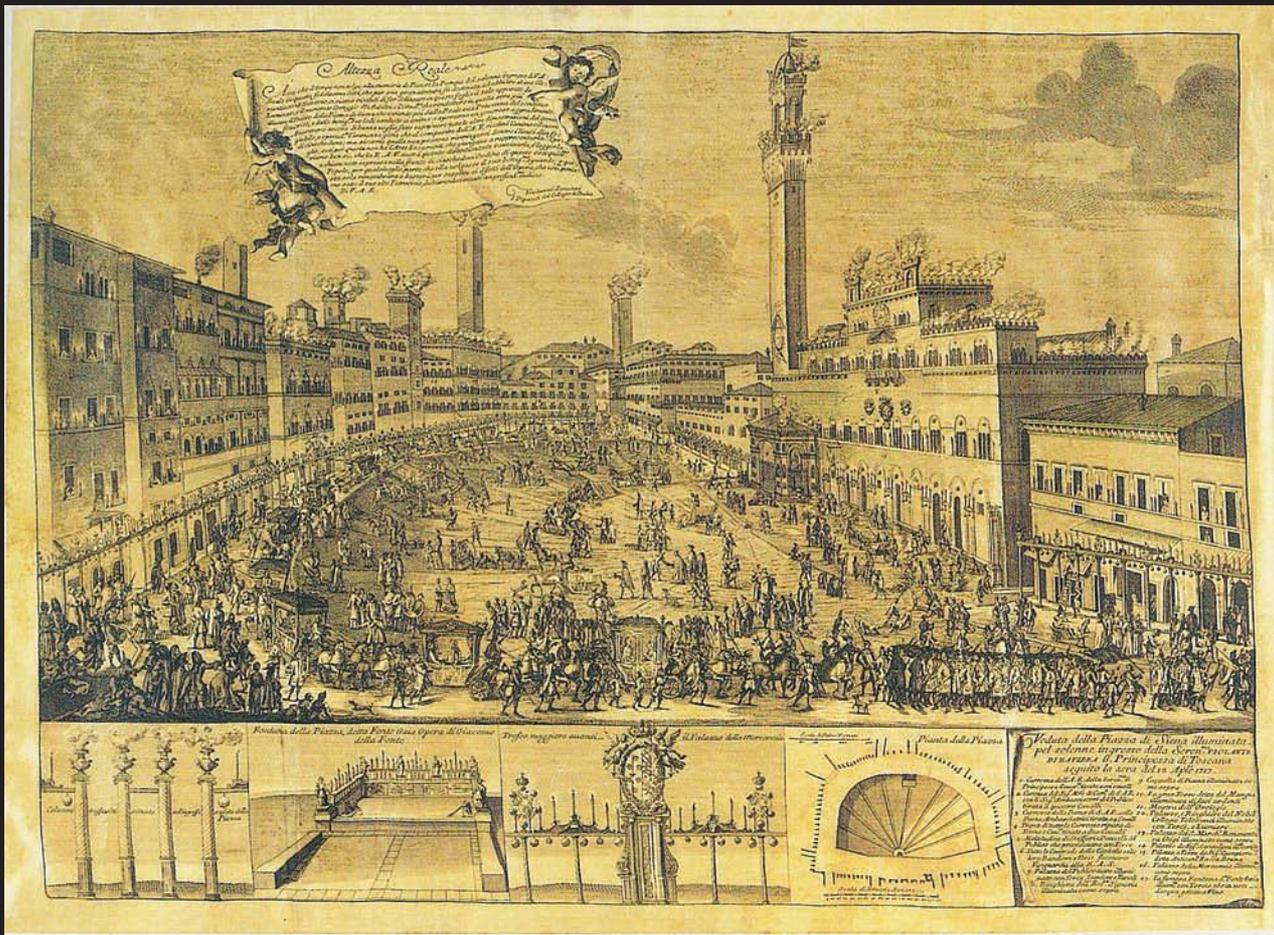
²⁹ AS SI, *Ospedale*, 1347, c. 196v.

³⁰ AS SI, *Ospedale*, 28, cc. 134v, 136v.

³¹ Biblioteca comunale degli Intronati di Siena, *ms. A I 23*, Compagnia di San Giacomo in Salicotto,

“Libro dell’entrata e uscita” cit., c. 21v; citato da A. Cornice, voce “Giovanni Cini” cit., p. 614.

³² Vedi P. TURRINI, *La chiesa dei santi Giacomo e Cristoforo in Salicotto: profilo storico*, in *L’oratorio della Contrada della Torre. San Giacomo Maggiore. Restauri, storia e testimonianze*, a cura di D. Orsini, Siena, 2003, pp. 28-39.



Annibale Mazzuoli (attr.). *Veduta della Piazza di Siena illuminata pel solenne ingresso della Serenissima Violante di Baviera Gran Principessa di Toscana seguito la sera del 12 Aprile 1717.* Siena. Collezione privata.
 Incisione su seta, l'unica conosciuta della ristretta serie commissionata dal granduca di Toscana all'editore de' Rossi per omaggiare alcune nobili famiglie fiorentine.

Architetture effimere e immagine urbana a Siena tra XV e XIX secolo: entrate trionfali, apparati cerimoniali e percorsi rituali*

di BRUNO MUSSARI

Nel corso dell'età moderna - ma già per l'alto medioevo si trovano nelle Cronache riferimenti a numerose occasioni¹ - Siena è stata teatro di un'intensa attività cerimoniale che ha scandito nel tempo gli eventi che ne hanno segnato la storia: il periodo della Repubblica fino al 1555, la dominazione Medicea (1557-1737), l'età Lorenese (1737-1859) con la parentesi Francese (1799-1814), fino all'Unità d'Italia dal 1861 (fig.1).

La posizione lungo l'antico percorso della via Francigena, inoltre, ha reso Siena quasi tappa obbligata lungo l'itinerario da e verso Roma, luogo di visita e di sosta per personalità laiche ed ecclesiastiche alle quali

sono state di volta in volta tributate opportune *onoranze*.

In alcuni casi l'*allegrezza* che la documentazione ufficiale solitamente riferisce era palese espressione di un atteggiamento diplomatico. Non sorprende che per il primo ingresso di Enea Silvio Piccolomini, Pio II (1458-1564), il 24 febbraio 1459, il cronista riferisse che «*da principali del Governo fusse la letitia più simulata che vera*»². Tanto è vero che sebbene «*con gran comitiva di Cittadini, entrò in Siena con incredibile allegrezza del popolo [...].alcuni de Reggenti havevano il cuore pieno di veleno, e di odio contro di esso Pontefice, ma si tacevano per timor della Plebe*»³ (fig.1). A volte

*Il presente contributo costituisce un approfondimento delle ricerche i cui esiti sono stati presentati nei seguenti convegni: B. MUSSARI, *The city and the ephemeral architecture in Siena between XVI and XIX centuries: triumphal arches, ceremonial apparatus and ritual pathways*, in *Cities & Societies in Comparative perspective*, Prague, 29 August - 1 September 2012, XI International Conference on Urban History, organizzato dall'E-AUH (European Association for Urban History); B. MUSSARI, *Entrate trionfali e apparati effimeri a Siena in età moderna: la rappresentazione della città e l'immagine rivisitata dei suoi luoghi simbolo*, in *Visibile, Invisibile. Percepire la città tra descrizioni e omissioni*, Catania 12-14 settembre 2013, VI Congresso AISU (Associazione Italiana di Storia Urbana), in corso di pubblicazione.

¹«E nel detto anno MCCCCI venne miser Charlo Senzattera, figliolo del re Filippo di Francia. E in questo tempo venne miser Charlo Senzattera, figliuolo del re Filippo di Francia en Siena, del mese d'aghosto in sabato, della quale venuta se ne fece gran festa, e ordinossi di fare el mercato nel piano di Fonte Branda, e ine fusse di tutte le chose, che faceva di bisogno. E in detto entrare di questo signore, si strac[i]orno bandiere e padiglioni e molta gran festa si fecie

per l sua venuta; imperochè meno la sua donna, e venne con grande amore, e per levar via molta resia e malvoglienza, e inimicizie, le quali erano tra parte ghuelfa e ghibellina; e non si ristò mai per questa sua venuta, che riconciò in pace e ghuelfi di Toscana, e masime in Siena, e quali stavano come chane e ghatta, e ogni dì si faceva qualche rissa tra l'una parte e l'altra». *Cronaca senese dei fatti riguardanti la città e il suo territorio, di autore anonimo del secolo XIV*, p. 81, in *Cronache senesi*, a cura di A. Lisini, F. Iacometti, Zanichelli, Bologna 1939, fa parte di *Rerum Italicarum Scriptores*, Tomo XV, parte VI, pp. 39-172. Si veda anche *La Cronica di Bindo da Travale*, a cura di V. Lusini, Tip. Arcivescovile S. Bernardino, Siena 1900; O. MALAVOLTI, *Dell'Historia di Siena*, Marchetti, Venezia 1599; ALLEGRETTO ALLEGRETTI, *Diarj scritti da Allegretto Allegretti delle cose sanesi del suo tempo*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, vol. XXIII, Milano 1733, pp. 770 e ss.

² O. MALAVOLTI, *Dell'Historia...cit.*, parte prima, p. 62.

³ Archivio di Stato di Siena (ASS), *Storie e cronache di Curzio Patrizi Gentilhuomo Sanese. Copiato nel 1723 da Tommaso di Piero Mocenni*, ms. D 26, *Cronaca di Domenico Aldobrandini Ghinucci*, cc. 190-191.



Fig. 2 Anonimo (1560), *Entrata di Cosimo I a Siena nel 1560 con l'arco eretto fuori porta Camollia*. Siena, Archivio di Stato, *Biccherna*, 64.
(Autorizzazione dell'Archivio di Stato di Siena n. 1030 del 2014)



Fig. 3 Anonimo. (1607-1610). *Torneo in Piazza del Campo*. Siena, Archivio di Stato, *Biccherna* 82.
(Autorizzazione dell'Archivio di Stato di Siena n. 1030 del 2014)

la consuetudine di un protocollo consolidato venne parzialmente sconvolta, come nella breve permanenza dell'antipapa Giovanni XXIII (1410-1419), al quale «*feceseli incontra e' Signori co' la precisione e molti cittadini e fu presentato onorevolmente*», tuttavia «*pochi li facevano riverentia, ché non si credeva che fusse vero papa*». Aggiunse maliziosamente il cronista che chi diversamente si prodigò, lo fece solo per «*compiacere a' Fiorentini*»⁴.

Più formale fu l'accoglienza tributata a un altro amico dei fiorentini, Eugenio IV (1431-1447), che fece il suo ingresso a Siena il 9 marzo del 1433⁵; il Granduca Cosimo III entrò sommessamente senza ricevere alcun particolare ricevimento il 14 giugno 1700⁶, mentre contenuti furono gli onori concessi a Cosimo II per l'ingresso del 9 ottobre 1611⁷, specie se paragonati a quelli trionfali, nella qualità artistica e nella complessità allegorica dei fastosi apparati predisposti non certo per manifestare il giubilo dei senesi, per l'entrata a Siena del Duca Cosimo I il 28 ottobre 1560⁸ (fig.2).

Ad eccezione di deviazioni giustificate da ragioni di opportunità politica, sia in caso di eventi civili - investiture imperiali, incoronazioni, ingressi - sia in occasione di nomi-

ne ecclesiastiche o di possessi - elevazione al papato di cardinali senesi, attribuzione della porpora, conferimento dell'arcivescovado senese - o in concomitanza con il passaggio di pontefici, l'entrata e la più o meno lunga permanenza in Siena si è verificata con una certa continuità.

Il soggiorno intermittente di Carlo IV e consorte si svolse dal 23 marzo 1355 fino al 13 ottobre 1368 e in occasione del primo solenne ingresso fu decretata la caduta del Governo dei Nove⁹; la permanenza in città di Gregorio XII (1406-1415) durò dal 4 settembre 1407 fino al 22 gennaio 1408 e dal 19 luglio 1409 fino al 27 ottobre successivo; quella di Eugenio IV (1431-1447) dall'11 marzo 1443 fino al 14 settembre dello stesso anno¹⁰, Pio II sostò a Siena tra il 1459 e il 1460, per ricordare solo qualche caso, frangenti durante i quali la città è stata meta di personalità civili, ecclesiastici e militari che giungevano per onorare gli illustri ospiti, stabilire patti, stringere alleanze, pianificare strategie.

In alcuni casi la predisposizione di una degna accoglienza non ebbe il giusto riconoscimento; nonostante gli sforzi profusi dalla comunità cittadina, la visita pianificata, in-

⁴ Ibidem, p. 768.

⁵ M. A. CEPPARI RIDOLFI, *I Papi a Siena. Storia della chiesa, religiosità, feste, tornei ed apparati*, in *Istituto Storico Diocesano di Siena. Annuario 1998-1999*, Siena 1999, Il Leccio, p. 345-370, in part. p. 351.

⁶ Biblioteca di Comunale degli Intronati di Siena (BCIS), GIROLAMO MACCHI, *Memorie Storiche Macchi*, ms, A.XI.23, cc. 71v-73r.

⁷ A. PROVEDI, *Relazione delle pubbliche feste date in Siena negli ultimi cinque secoli fino alla venuta dei Reali Sovrani Ferdinando III Arciduca d'Austria, Principe reale d'Ungheria e Boemia, Granduca di Toscana e Maria Luisa Amalia infanta di Spagna, Granduchessa di Toscana, sua consorte*, Siena 1791, pp. 69-70.

⁸ ASS, *Balia*, 172; A. F. CIRNI, *La Reale entrata dell'eccellentissimo Signor Duca et Duchessa di Florentia in Siena, con la significazione delle Latine iscrizioni e con alcuni sonetti*, Roma 1560; *Bandi, ordini e provvisioni appartenenti al Governo della città e Stato di Siena [...] pubblicati il giorno 19 di luglio 1557 che il Serenissimo Cosimo Medici di felice Memoria Primo Gran Duca di Toscana prese il possesso di detta Città, sino a quest'anno 1584*, Siena 1584; M. A. CEPPARI RIDOLFI, *Solenne ingresso di Cosimo I in Siena, 1560*, in *Siena 1600 circa: dimenticare Firenze*, Siena, Protagon, 1999, p. 123-125; A. PELLEGRINI, «*Per l'arrivo di Cosimo I a Siena*», in «*Bullettino*

Senese di Storia Patria», X, 1903, pp. 165-182; C. ACIDINI LUCHINAT, *Due episodi della conquista di Siena*, in «*Paragone*», XXIX (1978), 345, pp. 3-26; A. M. TESTAVERDE, *La decorazione festiva e l'itinerario di "rifondazione" della città negli ingressi trionfali a Firenze tra XV e XVI secolo (I) (II)*, in «*Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*», XXXII (1988), 3, pp. 323-352; XXXIV (1990), 1/2, pp. 165-198; C. DAVIS, *La reale entrata: invention, programme, inscriptions, and description for the entry of Cosimo de' Medici into Siena, 1560*, in «*Fontes*», 48, 2010.

⁹ P. ROSSI, *Carlo IV di Lussemburgo e la Repubblica di Siena (1355-1369)*, Stabilimento Grafico S. Bernardino, Siena 1930; P. ROSSI, *La prima discesa di Carlo IV in Italia e la caduta del Governo dei Nove*, in «*Bullettino senese di Storia Patria*», XXXVIII (1930), pp. 179-242; G. J. SCHENK, *Enter the emperor. Charles IV and Siena between politics, diplomacy, and ritual (1355 and 1368)*, in *Beyond the Palio: urbanism and ritual in Renaissance Siena*, a cura di P. Jackson e F. Nevola, Oxford, Blackwell Publishing, 2006, pp. 25-45.

¹⁰ M. A. CEPPARI RIDOLFI, *I Papi a Siena...cit.*, pp. 345-354. Riferimenti sui preparativi e le spese sostenute per la permanenza del papa a Siena si trovano nelle deliberazioni del Concistoro. ASS, *Concistoro*, 461, 479.

fatti, non ebbe luogo. L'ingresso di Leone X (1513-1521), al secolo Giovanni di Lorenzo de' Medici, previsto alla fine del 1515, infatti, non avvenne, nonostante si fossero messe a disposizione «per riceverlo con quella magnificenza e splendore che si conveniva alla grandezza sua provisioni smisurate»¹¹. Il Papa, infatti, a seguito di attriti insorti con Borghese Petrucci, prevedibile esito della complessa politica estera che una Città Stato come Siena doveva condurre nel tentativo di conservare la propria indipendenza¹², decise di passare per la Valdichiana per raggiungere Firenze, aggirando Siena. La dignità dell'ospite aveva impegnato la città nella predisposizione dei preparativi per un "regale" ingresso trionfale all'antica, certamente più imponente del classicheggiante palco ligneo messo in scena qualche anno prima per onorare l'incoronazione di Francesco Todeschini Piccolomini, Pio III (1503-1503)¹³, nel 1503. A rinomati artisti locali come Sodoma, Beccafumi, Giacomo Pacchiarotto e Girolamo di Giovanni, era stata affidata la realizzazione e decorazione di quattro archi trionfali, due dei quali da disporre in prossimità delle due porte principali urbane, punti cardine degli accessi in città lungo il percorso della Strada Romana, cioè Porta Camollia e Porta Nuova o Porta Romana¹⁴, dalle quali il pontefice sarebbe dovuto entrare e successivamente

uscire da Siena. Gli altri due archi, invece, come esplicitazione di un preciso programma politico, dovevano essere posti uno in prossimità del palazzo di Borghese Petrucci, nei pressi del Battistero, l'altro vicino il palazzo della zia di quest'ultimo, palesando in questo modo il ruolo dei Petrucci come Signori della città. Un programma al quale, per la defezione papale, non fu possibile dare seguito¹⁵.

Le occasioni per allestire feste, predisporre apparati e organizzare cerimonie sono state offerte dalla canonizzazione di santi, da matrimoni o esequie di personaggi illustri¹⁶, oltre che da ingressi papali, di imperatori, di cardinali, di arcivescovi, di principi regnanti e governatori. Occasioni vennero colte anche in concomitanza di eventi che assunsero un significato singolare per la città, come l'inaugurazione della Fonte Gaia nel 1343, oltre che per allietare le feste tradizionali come il Carnevale. I giochi, le *pugne*, le *cacce*, le *ballonate*, le *bufalate*, organizzate a corredo di quegli eventi rappresentavano il momento ludico e di corale partecipazione cittadina cui si è associato nel tempo il Palio nelle sue diverse manifestazioni, fino all'ultima e vigente forma della Corsa alla Tonda, che specie nei tempi più recenti ha rappresentato il culmine dell'evento straordinario¹⁷ (fig.3).

¹¹ ASS, *Concistoro*, 2484, *Deliberationis facta pro Provisionis supra adventum Leonis X pontifex*; O. MALAVOLTI, *Dell'istoria di Siena...*cit., parte terza, p. 119; M. F. BICCI, *Scene dalle feste senesi. (dalla Repubblica al Risorgimento)*, Tesi specializzazione in Storia dell'Arte, Università degli Studi di Siena, Facoltà di Lettere e Filosofia, rel. Prof. G. Cantelli, a. a. 2000-2001, p. 54; F. NEVOLA, "El papa non verrà": *The failed triumphal entry of Leo X de' Medici into Siena*, in "Sixteenth century Journal", XLII (2011), 2, pp. 427-446.

¹² F. NEVOLA, "El papa non verrà"...cit., p. 443.

¹³ Sull'allestimento del palco fatto realizzare dalla Balìa per la messa in scena dell'incoronazione di Pio III in Piazza del Campo, vedi D. RIVOLETTI, *Lessico architettonico e immagine: la descrizione di uno spettacolo nella Siena del 1503*, in *Saggi di letteratura architettonica, da Vitruvio a Winckelmann*, 3 voll., Olschki, Firenze 2009, I, a cura di F. P. Di Teodoro, pp. 257-265.

¹⁴ ASS, *Concistoro*, 2484, *Deliberationis facta pro Provisionis supra adventum Leonis X pontifex*, c. 12.; «a Girolamo di mastro Giovanni e compagni dipintori fiorini quarantacinque cioè ff. 45, [...] quali se li danno per

dipintura opera colori magisterio et altri spesi per loro fatti a dipinger l'arco triumphali andava alla porta nuova». Diversamente l'arco che avrebbe dovuto ornare Porta Camollia era stato realizzato e dipinto dal pittore senese Giacomo Pacchiarotti. ASS, *Concistoro*, 2484, *Deliberationes facta pro Provisiones super adventum Leonis X pontifex*, cc. 7, 9.

¹⁵ È noto che il Cardinale Raffaele Petrucci, cugino di Borghese, prese il controllo di Siena con l'appoggio papale e mediceo il 10 marzo 1516. Anche per la visita del cardinale a Siena nel luglio del 1517 si predispose quanto era necessario. ASS, *Concistoro*, 1457, cc. 39v-40r; 41v-42r.

¹⁶ S. COLUCCI, *Vanitas e Apoteosi. Per un corpus degli apparati effimeri funerari a Siena*, Il Leccio, Siena 2009.

¹⁷ Le pubblicazioni che ripercorrono la storia di questa secolare manifestazione sono innumerevoli, per una puntuale ed efficace trattazione del tema si veda *L'immagine del Palio*, a cura di M. Ciampolini M. A. Ridolfi Ceppari, P. Turrini, Monte dei Paschi di Siena, Siena 2001.

Le circostanze per trasfigurare la città nel palcoscenico che faceva da sfondo agli eventi che si sono susseguiti nel corso dei secoli sono innumerevoli, amplificate anche dalle iniziative promosse dalle singole Contrade¹⁸ che a Siena sono da sempre istituzioni fondanti del tessuto sociale e urbano.

In quest'occasione si ripercorrono alcuni ingressi trionfali e possessi arcivescovili tra XVI e XIX secolo. Questi, infatti, rappresentano alcune di quelle occasioni menzionate in cui la ricchezza degli apparati, la complessità della macchina organizzativa, nonché l'articolazione del rito e del cerimoniale, offrono spunti di analisi e una significativa documentazione di supporto.

Ingressi trionfali e possessi ecclesiastici: luoghi, strutture, forme e strumenti del rito

Ingressi e possessi, secolari ed ecclesiastici, fanno riferimento a modelli consolidati. La codificazione di un cerimoniale destinato a essere reiterato nel tempo, articolato anche in generi d'occasione e d'intrattenimento, era debitrice verso la tradizione classica e medievale¹⁹. Essa fu veicolata soprattutto a partire dal Rinascimento dalla circolazione di resoconti di ambasciatori e diplomatici che divulgavano la "meraviglia" degli eventi cui avevano assistito e successivamente dalla diffusione a stampa di relazioni appositamente compilate che costituivano un efficace strumento di propaganda (fig. 5). Le celebrazioni erano affidate alla cura di *provveditori* ed eruditi impegnati nell'invenzione di complessi programmi allegorici, la cui trasposizione in apparati per onorare la visita dell'illustre personaggio di turno, era assegnata ad artisti di fama. Domenico

Beccafumi, Antonio Maria Lari e Lorenzo Donati furono chiamati per allestire l'ingresso di Carlo V nel 1536²⁰, Bartolomeo Ammannati, Andrea Calamech, Lorenzo Rustici, Giomo del Sodoma e altri per quello di Cosimo I nel 1560.

Alle relazioni a stampa si è affiancata la documentazione archivistica, che non essendo sempre costretta dalla componente encomiastica che pervade le relazioni ufficiali, illustra la complessità dell'evento preparato con ampio anticipo e con un ingente impegno economico, destinato poi a consumarsi nella temporanea dimensione *effimera* dell'allestimento. Infatti, gli apparati nella maggior parte dei casi hanno lasciato poche tracce materiali superstiti e della loro memoria si può avere cognizione attraverso la copiosa documentazione scritta e in tempi più recenti da disegni o stampe che in alcuni casi ne hanno tramandato l'immagine.

Nei contratti di allogazione per la loro realizzazione spesso era previsto che l'artefice incaricato si dovesse occupare anche della dismissione delle opere allestite. Guidoccio d'Andrea si era impegnato per la «*factura et disfactura del paradiso a tutte sue spese et a resico*»²¹ della macchina predisposta a Porta Camollia per l'ingresso di Pio II di ritorno dal Concilio di Mantova il 31 gennaio 1460. Un ingresso «*quasi triumphans, maximis atque incredibilibus exceptus honoribus*»²² come ricorda lo stesso pontefice nei suoi *Commentarii*. In quell'occasione «*ammajossi tutta la strada dal Duomo fino alla porta Camollia, cioè la porta dipenta, dove fu fatto un bellissimo apparato a guisa d'un Coro d'Angioli, ovvero un Paradiso; e quando Pio II giunse in quel luogo, un Angiolo discese di quel coro più a basso cantando certe stanze, e voltandosi alla figura di nostra Donna,*

¹⁸ M. CIAMPOLINI, *Repertorio delle principali feste delle Contrade nei secoli XVI-XIX*, in, *L'immagine del Palio*, cit., pp. 215-258.

¹⁹ Sulla complessa evoluzione e trasformazione dei cerimoniali tra Medioevo, Rinascimento e Barocco si veda R. C. STRONG, *Arte e potere: le feste del Rinascimento (1450-1650)*, il Saggiatore, Milano 1987.

²⁰ Antonio Maria Lari era stato già coinvolto nella realizzazione degli apparati per l'ingresso di Carlo V previsto per il 1532, partecipando ancora con Beccafumi e Donati alla realizzazione di quelli predisposti nel 1536. In particolare al Lari era stato

affidato l'ornamento della Porta Nuova, a Donati quello della casa in cui l'imperatore avrebbe dimorato e a Beccafumi la realizzazione del cavallo che poi sarebbe stato posto in piazza Duomo. G. MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte senese*, II, Onorato Porri, Siena 1854, pp. 163-164, S. BORGHESI, L. BIANCHI, *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese*, Torrini, Siena 1898, pp. 465-467.

²¹ ASS, *Concistoro*, 2478, c. 16r.

²² ENEA SILVIO PICCOLOMINI, *I Commentarii*, a cura di L. Totaro, 2 voll., Adelphi, Milano 1984, Vol. I, L. IV, 8, p. 662.



Fig. 4 Frontespizio della relazione a stampa di Francesco Cini in occasione dell'ingresso di Cosimo I a Siena il 28 ottobre 1560. (Collezione privata).



Fig. 5 Frontespizio della relazione dell'entrata di Monsignor Ascanio Piccolomini (1589). (Collezione privata).

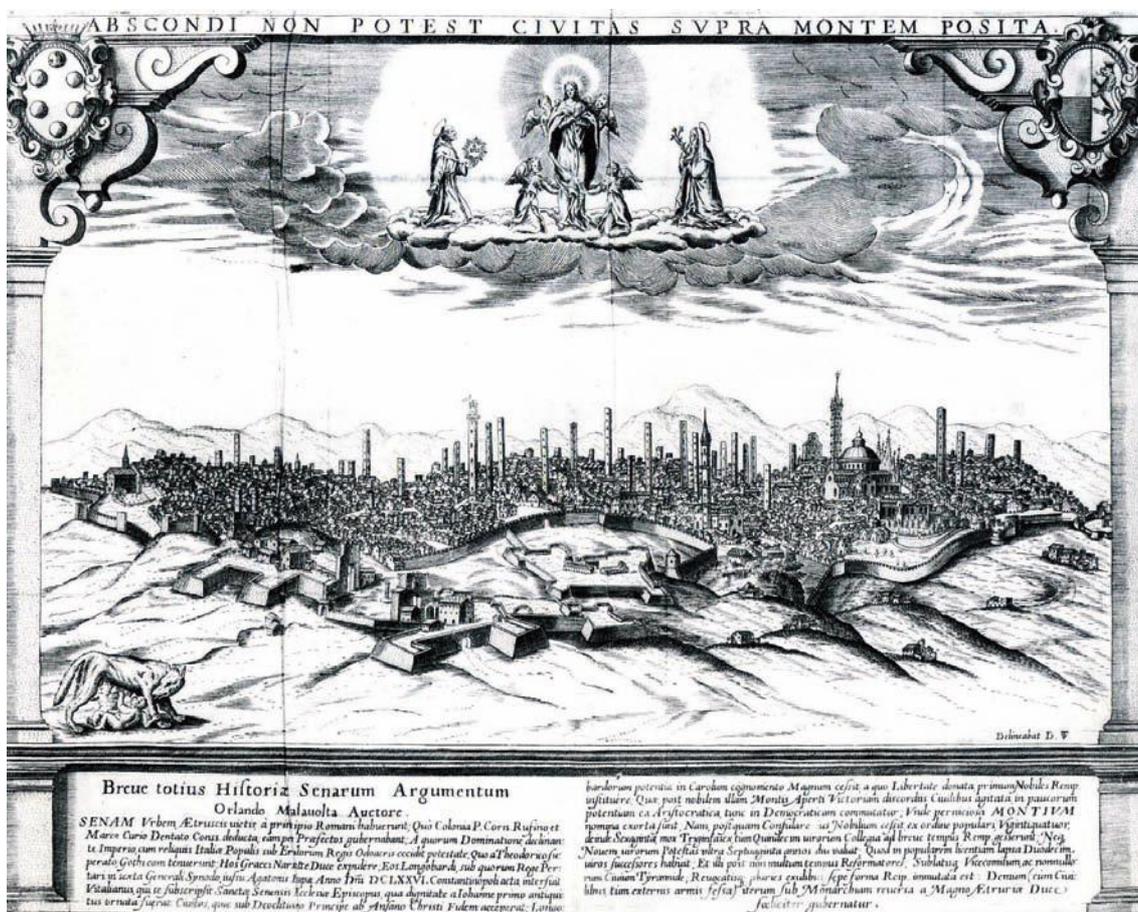


Fig. 6 Anonimo su disegno di Teofilo Gallaccini, *Veduta di Siena*, 1599. La rappresentazione della città, ripresa da nord, è mostrata nell'aspetto urbanistico precedente all'epoca Granducale, probabilmente nel tentativo di ancorare l'immagine urbana all'età repubblicana.

e di poi al Papa, raccomandandoli la sua e nostra Città di Siena»²³. Un *tableau vivant* non dissimile da quello che qualche anno più tardi sarebbe stato allestito alla stessa porta per Carlo VIII²⁴, simile a quelli posti accanto alla Cappella di Piazza per la canonizzazione di San Bernardino nel 1450 e di Santa Caterina nel 1461²⁵ e a quello che annualmente corredeva la Festa dell'Assunta, esposto in Piazza Duomo anche per l'ingresso di Carlo V nel 1536²⁶, o infine evocato nella prodigiosa invenzione ideata da Francesco Vanni e posta davanti la chiesa di San Giorgio per il possesso di Ascanio Piccolomini nel 1589, con la rappresentazione della Vita Attiva e Contemplativa e l'allegoria della Religione che donava al presule la mitria e il duomo della città²⁷ (fig.5).

Il riferimento alla Vergine dipinta sull'antiporto di Camollia non è casuale e conferma il valore sacrale che lega la Vergine a Siena, intitolata *civitas Virginis* con la donazione delle

chiavi avvenuta nel 1260 prima della battaglia di Montaperti, in cui i senesi, sostenuti benevolmente dalla Madre di Dio, *Advocata Senesium*, ebbero la meglio sui fiorentini²⁸.

In molti casi gli apparati venivano progettati, costruiti, allestiti, ma poi smontati e distrutti; in altri, invece, non molti per quanto è dato al momento sapere, furono in parte conservati e riutilizzati in successive occasioni. Per l'ingresso di Cosimo I a Siena nel 1560, infatti, furono ritrovati e rinnovati parte di quelli costruiti per l'ingresso di Carlo V nel 1536, depositati nella chiesa di San Domenico²⁹.

L'ingresso trionfale, per quanto in tempi più recenti si sia confuso con l'atmosfera della festa, veniva sempre concordato preventivamente. Dal XIV al XIX secolo, in forme e con strumenti diversi, si può ripercorrere l'intrecciarsi dei contatti intercorsi per predisporre tutto quanto si riteneva fosse

²³ ALLEGRETTO ALLEGRETTI, *Diarj scritti da Allegretto Allegretti...cit.*, vol. XXIII, Milano 1733, p. 770.

²⁴ L. ZDEKAUER, *L'entrata di Carlo VIII Re di Francia in Siena*, in "Bullettino senese di Storia Patria", III (1896), pp. 248-253.

²⁵ TOMMASO FECINI, *Cronaca senese (1431-1479)*, in *Cronache senesi*, cit., tomo XV, parte VI, p. 861, «Di poi a capo la cappella e a le finestre del podestà si fè di legname uno paradiso ornato di panni e una ruota di lumi e uno artificio dove Santo Bernardino in similitudine andò in cielo, con tutti gli stromenti che si potè avere e fu condoto Sancto Bernardino à pié di dio»; «A dì 16 d'agosto si fè in Siena una nobile festa a onore di detta Santa, s'amaiò per Siena e tutta la piazza e fessi il paradiso in su la cappella del Campo con molti trionfi, e della casa sua dove nacque s'è fatto una bella cappella con oferta de la signoria e di tutte le arti, molto onoratamente», ibidem, p. 869.

²⁶ ASS, *Consiglio generale*, 244, c. 14v., «Arrivato adonque alla Piazza che è in mezzo al tempio maggiore, e alo spedal grande di S. Maria de la Scala, quando io diletto, li Carri delli Angeli che'l Signor delo Spedale haveva fatti metter fuori come suol fare per la festa di Marzo di nostra Donna et per l'Assumpta, attentamente mirando li Angeli che io bello ordegno, trabocavano di alto in basso et da basso in alto in un tempo medesimo semotavano come cosa nuova, ne in altro luogo insta, indi alzando la fronte al cavallo, più volte lo sguardo cogliochi».

²⁷ *Descrizione dell'Entrata dell'Illustrissimo e Reverendissimo Mons. Ascanio Piccolomini alla possessione del suo Arcivescovado in Siena il dì XXI di Novembre 1589*, appresso Bonetti, Siena 1590, pp. 26-35; M. PAGNI, *Alessandro Casolani disegnatore: studi per apparati effimeri, arti applicate e decorazioni*, Tesi di specializzazione in

Archeologia e Storia dell'Arte, Università degli Studi di Siena, Facoltà di Lettere e Filosofia, rel. Prof. Giuseppe Cantelli, a.a. 2004-2005, pp. 168-172.

²⁸ Anche a Porta Romana, sulla facciata interna dell'antemurale era affrescata *L'incoronazione della Vergine*, a conferma della devozione civica alla Madre di Dio e della sua elezione a protettrice della città. Sul tema si veda M. ISRAELS, *la decorazione pittorica dell'Antiporto di Camollia, di Porta Romana e di porta Pispini a Siena*, in *Fortificare con Arte. Mura, porte e fortezze di Siena nella storia*, a cura di E. Pellegrini, Siena, Betti, 2012, pp. 201-219.

²⁹ ASS, *Balia*, 172, c.76r., «Li Magnifici Signori Quattro proveditori volendo provvedere che le due porti di legname fatte per ornament in la passata venuta di detta S.E. Ill.ma in Siena una alla porta del Palazzo de molto Magnifici et Eccellentissimi Signori et l'altra del Signor Capitano di Giustizia et ancora l'Arco trionfale il quale era fatto molto tempo prima in la venuta in detta città del serenissimo principe Carlo quinto Imperatore de Romani et ritrovato ritto in la chiesa di santo Domenico et in detto ornamento di S. E. I. ritto pincto et messo suso alla cantonata del Palazzo di Antonio Maria Petrucci et la casa grande delle donne dello Spedale di santa Maria della Scala et ivi ivi resarcito di alcuni mancamenti atteso che sonno allo scuperto più dal acqua non sieno marciti et dal vento et caldo non sieno i legnami strombati, deliberorno et deliberando concessero a Antonio Maria di Girolamo Bichi loro agente et miistro che a spese pubbliche facci giustare et dismettere le dette due porte et farle rizzare nella chiesa di San Giovanni a ogni fianco della chiesa una et il detto arco in la chiesa de frati di Santo Austino al altare de Ghinucci».

necessario. In età repubblicana, in particolare, quando il passaggio di una personalità di rilievo poteva rappresentare una reale minaccia per il potere costituito, le condizioni che rendevano possibile la visita erano di necessità discusse e concordate preventivamente³⁰. Era prioritario salvaguardare l'indipendenza della città scongiurando il pericolo di una destabilizzazione innescata da gruppi esautorati dal potere che avrebbero potuto approfittare della situazione. I negoziati intercorsi per l'ingresso di Sigismondo di Lussemburgo nel 1432 o quelli con Pio II nel 1459, ne sono esempio³¹: il rovesciamento della compagine al potere con l'ingresso di Carlo IV rappresentava un monito da non dimenticare³².

La stabilizzazione politica seguita alla conquista medicea, invece, circoscrisse le fasi che precedevano l'evento al mero aspetto organizzativo, rendendo quelle che erano ormai diventate "visite" routinarie eventi di minore straordinarietà, non più strettamente funzionali agli interessi dei poteri costituiti. Una decadenza generalizzata che nel contesto declinante dei costumi tra XVII e XVIII secolo suscitò il malinconico commento di Agostino Provedi, che nel descrivere gli intrattenimenti organizzati per la visita di Ferdinando II nel 1632, non poté fare a meno di annotare che «era assai corrotto in quei tempi il buon gusto del Cinquecento»³³.

³⁰ Ad esempio si vedano i Capitoli per la residenza a Siena di Eugenio IV nel 1443. ASS, *Consiglio generale*, 222, cc. 12r-14r; o quelli con Pio II. M. A. CEPPARI RIDOLFI, *I Papi a Siena...*cit., p. 358, nota 45.

³¹ F. NEVOLA, *Siena constructing the Renaissance city*, New Haven and London, Yale Univ. Press, 2007, pp. 34-35. Sulla permanenza a Siena di Sigismondo di Lussemburgo vedi anche P. PERTICI, *Uno sguardo in avanti: il soggiorno di Sigismondo di Lussemburgo e le ultime manifestazioni di ghibellinismo a Siena*, in *Fedeltà ghibellina. Affari guelfi*, a cura di G. Piccinni, Pacini, Pisa 2008, pp. 617-649.

³² P. ROSSI, *Carlo IV di Lussemburgo...*cit.; P. ROSSI, *La prima discesa...*cit., pp. 179-242; G. J. SCHENK, *Enter the emperor...*cit., pp. 25-45.

³³ A. PROVEDI, *Relazione delle pubbliche feste...*cit., p. 74-75.

³⁴ La lettura del volume della Balìa che raccoglie tutte le istruzioni e disposizioni impartite per l'ingresso di Cosimo I, raccoglie anche una moltitudine di precetti ed intimazioni dirette a persone, istituzioni e corporazioni, che in qualche modo ritardavano ad

Il coinvolgimento di compagnie, congregazioni laiche e religiose, corporazioni di arti e mestieri, invitate se non obbligate forzatamente - come nel caso dell'ingresso di Cosimo I del 1560³⁴ al quale molti senesi non avrebbero voluto assistere - comprendeva la quasi totalità della comunità cittadina. Tutti contribuivano sotto la direzione "del Pubblico" ad allestire i diversi "quadri" in cui si articolava il cerimoniale e attraverso i quali la città si rappresentava.

La formazione dei cortei, le precedenze di standardi e personalità, gli invitati ad intervenire in aggiunta ai rappresentanti delle autorità civili ed ecclesiastiche, così come le diverse azioni dettate dal protocollo dell'accoglienza, scendendo fino al dettaglio della foggia e del colore degli abiti da indossare, appartengono a una tradizione consolidata che si reitera nel tempo. Le composizioni letterarie e i poemetti celebrativi da preparare, come gli apparati da costruire, erano definiti di volta in volta tra i deputati *all'ornato* o i *provveditori* all'uopo nominati e le associazioni laiche e religiose invitate a realizzarli. In alcuni casi, come per l'ingresso di Carlo V nel 1536³⁵ o per quello di Cosimo I nel 1560³⁶, così come per il fastoso possesso dell'Arcivescovo Alessandro Zondadari nel 1715³⁷, la documentazione conservata è così ricca e dettagliata da consentire la ricostruzione di tutte

eseguire gli ordini o cercavano di sfuggire con le scuse più diverse agli obblighi di rappresentanza che gli venivano affidati. Anche alcuni pittori e legnaioli vennero richiamati perché «vanno lenti e sdruciolano troppo nel finire li lavori tanto della pittura quanto del fabricare di legname»: i pittori, tutti senesi, erano Lorenzo Rustici detto il Rustico, Girolamo Magagni detto Giomo del Sodoma, Giovan Battista di Cristofano e Michelangelo detto il Calabrino. ASS, *Balia* 172, cc. 60r-60v.

³⁵ ASS, *Balia* 115. *Libro di deliberazioni et ordini di pagamento degli Ufficiali dell'Ornato per la venuta dell'imperatore Carlo V.*

³⁶ ASS, *Balia* 172, *Balestrieri ser Angelo di Angelo di Lorenzo da Siena. Deliberazioni e provvedimenti dei deputati sopra l'ornato per la venuta in Siena del Duca Cosimo de Medici. 1559-1561.*

³⁷ ASS, *Balia*, 1117; *Balia* 222. *Relazione di tutto ciò che fu deliberato e fatto dall'ill.mo Collegio di Balìa e da' suoi signori deputati per l'Ingresso dell'Illustrissimo e Reverendissimo Monsignor Alessandro Zondadari Arcivescovo di Siena l'anno 1715*, cc. 195-233.



Fig. 7 La planimetria evidenzia il percorso tradizionale che dalla porta conduceva al Duomo attraversando la città e che non ha subito deviazioni o variazioni in seguito alla riconversione o rifunzionalizzazione di altri tracciati storici prospicienti.

le fasi dei preparativi e l'elenco degli attori a vario titolo coinvolti.

Le tappe principali della cerimonia rimangono pressoché costanti per un lungo arco di tempo, anche in considerazione della conservazione della struttura urbana della città che non ha subito traumatiche trasformazioni nel corso dei secoli, a parte alcune significative ma non stravolgenti riconversioni barocche³⁸ e circoscritti interventi più recenti³⁹. Tuttavia l'impianto urbano ha registrato inevitabilmente un progressivo rinnovamento del patrimonio edilizio architettonico⁴⁰ che ha rimodellato, mutandola, l'immagine complessiva della città che non è più quella turrata della versione cui i senesi erano rimasti ancorati⁴¹ (fig. 6). Nonostante ciò la trama urbana si è mantenuta sufficientemente fedele alla matrice originaria «*non intaccando il precedente e codificato distribuirsi degli spazi esterni*», come ebbe modo di rilevare acutamente Gabriele Borghini⁴².

³⁸ Tra i molti riferimenti si veda M. BUTZEK, *Il Duomo di Siena al tempo di Alessandro VII. Carteggio e disegni (1658-1667)*, Munchen, Bruckman, 1996; G. MOROLLI, *Bernini, Alessandro VII e la nuova piazza papale del Duomo di Siena*, in *Bernini e la Toscana, da Michelangelo al barocco mediceo e al neocinquecentismo*, Atti del Convegno (Firenze - Pistoia 5-7 ottobre 1998), a cura di O. Brunetti, S. C. Cusmano, V. Tesi, Gangemi, Roma, 2002, pp. 43-71.

³⁹ Per l'apertura di via Lucherini quale accesso prospettica sulla Collegiata di Provenzano, cfr., M. A. ROVIDA, *La Strada Nuova di Provenzano: un episodio di trasformazione di uno spazio urbano e di architettura nella Siena di età barocca*, in "Accademia dei Rozzi", XV (2008), 28, pp. 45-65; B. MUSSARI, *Architettura a Siena tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo dai Disegni architettonici di Giacomo Franchini*, in *Architetti a Siena. Testimonianze della Biblioteca comunale tra XV e XVIII secolo*, Catalogo della mostra (Siena, Biblioteca Comunale, 19 dicembre 2009 - 12 aprile 2010), a cura di D. Danesi, M. Pagni, A. Pezzo) Silvana editoriale, Ciniello Balsamo (Milano) 2009, pp. 213-253; B. MUSSARI, *Giacomo Franchini: architetture e disegno urbano a Siena tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo. Un itinerario attraverso strade, palazzi, chiese, cappelle, altari*, in *La regola e il capriccio. Giacomo Franchini e il barocco senese*, a cura di B. Mussari, F. Rotundo, Banca Cras, Ticci, Sovicille (SI) 2010, pp. 48-70. Per gli interventi ottocenteschi, si veda *Architettura e disegno urbano a Siena nell'Ottocento. Tra passato e modernità*, a cura di M. Anselmi Zondadari, Allemandi, Torino 2006.

⁴⁰ Per gli interventi rinascimentali si veda F. NE-

I processi di rinnovamento edilizio lungo alcune vie principali come la Strada Romana, espressione della *varietas* politica, o di Via del Capitano, manifesto dell'architettura di *Regime* a partire dalla fine del XV secolo sotto Pandolfo Petrucci, o la riconversione di alcuni percorsi e degli ambiti urbani prospicienti, come per la Via del Casato⁴³, in ogni caso, non hanno inciso sulla direzione dei tracciati tradizionali non essendo strettamente connessi alla dimensione effimera dei numerosi *adventus* di cui la città è stata interprete (fig. 7). D'altra parte sia la trasformazione della Piazza del Duomo che la realizzazione della quinta prospettiva che inquadra la chiesa di S. Raimondo al Refugio⁴⁴ (figg. 8 e 9), tappe obbligate dell'itinerario trionfante, sono da ricondurre agli interventi in chiave barocca promossi sotto il pontificato di Alessandro VII (1655-1667), trasformazioni urbane che non sono correlate alla visita dell'illustre senese elevato al soglio di Pietro, che come Pio III (1503-1503), non

VOLA, Lieto e trionfante per la città', experiencing a mid-fifteenth-century imperial triumph along Siena's Strada Romana, in "Renaissance studies", XVII (2003), 4, p. 581-606; F. NEVOLA, *Strategie abitative dell'élite senese tra '400 e '500, politica, alleanze ed architettura*, in *L'ultimo secolo della Repubblica di Siena. Arti, cultura e società*, Atti del Convegno internazionale Siena 28-30 settembre e 16-18 settembre 2005, a cura di M. Ascheri, G. Mazzoni, F. Nevola, Accademia Senese degli Intronati, Siena 2008, 2 voll., I, pp. 137-152; F. NEVOLA, *Ritual geography: housing the papal court of Pius II Piccolomini in Siena (1459-1460)*, in *Beyond the Palio...cit.*, pp. 65-88.

⁴¹ La metamorfosi urbana è avvenuta perseguendo una regolamentazione indirizzata alla ricerca di altezze controllate, orizzontalità dei profili, attenzione alle simmetrie e all'ordine con interventi soprattutto destinati alle facciate degli edifici e alla riconversione della loro distribuzione interna.

⁴² G. BORGHINI, *Architettura e colore dell'edilizia civile a Siena nel secolo XVIII: il livello e la regola*, in *Intonaci, colore e coloriture nell'edilizia storica*, in "Bollettino d'arte", 6ª Serie, 1986, 35-36, Supplemento, pp. 77-79

⁴³ F. NEVOLA, *Strategie abitative...cit.*, pp. 137-152, in part. p. 141.

⁴⁴ Sul tema cfr. G. ROMAGNOLI, *La facciata della chiesa del Refugio*, in *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il Papa senese di Roma moderna*, Catalogo della mostra (Siena, Palazzo pubblico e Palazzo Chigi Zondadari, 23 settembre 2000 - 10 gennaio 2001), a cura di A. Angelini, M. Butzek, B. Sani, Protagon, Siena 2000, pp. 440-447 e relativi rimandi bibliografici.

fu protagonista di alcun ingresso pontificale nella sua città natale⁴⁵.

L'itinerario processionale iniziava davanti alla porta custodita dalla Vergine e si snodava lungo l'asse viario portante che attraversa il nucleo storico, incontrando e lambendo inevitabilmente i nodi principali della sua rappresentanza politica e religiosa. Questi erano e sono ancora strumenti di autorappresentazione per il ruolo simbolico e istituzionale che ricoprono, a partire dalle porte civiche, in particolare Porta Romana per chi arrivava da sud, e Porta Camollia per chi giungeva da Firenze o da Nord, poste agli estremi della Strada Romana, l'asse cittadino esibito nelle occasioni solenni.

Il percorso che dalla porta conduceva al Duomo era il luogo della rappresentazione urbana trasfigurata: la città reale faceva leva anche sulla temporanea dimensione effimera degli apparati per mostrarsi nella forma migliore. Infatti si nascondevano o eliminavano seppur temporaneamente quelle "brutture" che avrebbero potuto nuocere all'immagine della città e della sua comunità⁴⁶. La predisposizione di interventi preventivi

⁴⁵ La mancata visita del papa a Siena non impedì alla città di festeggiare e onorare l'elezione del suo concittadino. Si veda in proposito *Racconto delle feste fatte in Siena per l'esaltazione d'Alessandro VII al sommo pontificato*, appreso i Bonetti, nella Stamparia del Pubblico, Siena 1655, pp. 13-14, «*Nell'imbrunire della sera era stato posto per ordine del Pubblico nella bocca di quattro delle strade, che fra l'altre portano nella Piazza maggiore, u grandissimo globo di fuoco artificiato per ciascheduna, ed uno nel mezzo della medesima Piazza, e nel tempo appunto, che vi erano comparse molte carrozze di Dame e di cavalieri, e d'altra gente, tratta dal diletto della vaghissima vista di quel luminoso teatro, accesi in un momento unitamente quei globi, si spiccò da quelli con tanto impeto verso il Cielo una quantità così grande di infocati raggi, che riempirono di fuoco tutta l'aria di quella Piazza, e dal seno motibondo di questi venendone alla luce altri nuovi, volarono in tanta altezza, che ben pareva che non mancassero ancora alla terra i suoi fulmini [...] il Pubblico Palazzo splendidamente adornato d'infinita lumiere, e di spessissime Torcie sontuosamente ripieno, e la soprastante Torre era vagamente illuminata d'allegri fuochi, con lo splendor de quali gareggiava a ferire l'aria il continuo suono delle Campane*». Si veda anche BCIS, ms. A.VIII.15, FRA ISIDORO UGURGIERI, *Appendice alla parte prima delle pompe Sanesi fatte dal medesimo autore, copia fatta dal P. Tommaso Mocenni 1719*, cc. 10-33.

lungo il percorso, tuttavia, non costituiva un fatto inedito. L'attenzione verso il mantenimento dell'immagine urbana apparteneva ad una cultura condivisa e consolidata nell'azione di governo della città. Dagli statuti trecenteschi fino alle disposizioni quattrocentesche che stabilivano interventi sostituiti e impositivi attuati attraverso l'Ufficio dell'Ornato, la salvaguardia dell'immagine urbana che rendeva "Onore" e "Utile" alla città - come si legge nei documenti dell'epoca - veniva garantita⁴⁷. Era quindi naturale che specie in occasioni particolari si rivolgesse la massima attenzione proprio alla Strada Romana, asse portante del nucleo urbano, imponendo interventi di restauro o di rimessa in pristino o di seppur temporaneo *maquillage*. D'altra parte sia il rilievo di Vanni che le poche testimonianze grafiche supersiti di epoche successive offrono spunti significativi per immaginare come dovesse apparire la città reale circoscritta dal circuito delle sue mura. Non diversamente da altre realtà urbane il panorama era articolato dal carattere discontinuo degli edifici, diversi per forma, dimensione, stile, costellato da qualche emblematico episodio medievale,

⁴⁶ In effetti la condizione della città non doveva essere delle migliori almeno da quanto emerge dalle disposizioni impartite in attesa della visita di Cosimo I. Si veda A. PELLEGRINI, *Per l'arrivo...*cit., pp. 165-182. ASS, *Balia*, 172, cc. 11v-12r «*Il dì 25 di ottobre. Li magnifici Signori e provveditori considerando con quanto poco rispetto del palazzo de Magnifici Signori e della Piazza publica avilendo la città alcuni padroni delle buttighe intorno a detta piazza esistenti alluogano a pigione tal lor buttighe a esercitorvisi esercitii poco honorati anzi inusitati e in tutto inconvenienti esercitarsi in detta piazza continuando hoggi ancora il tenerveli e li detti buttiglieri lo fanno in disprezzo del ornato si fa per la venuta in Siena di S. E. Ill.ma nostro padrone. Considerando parimente quanto importi in detto ornato tor via in spetie ogni bruttezza e schifezza di detta piazza e massime l'esercitio de pizzicaroli volendo per quanto spetta al loro offitio a tal inconveniente proveder per pienezza della loro autorità mandorno farsi precetto*» e così per tutte le principali strade e piazze lungo le quali il corteo del nuovo dominatore sarebbe dovuto passare o sostare.

⁴⁷ P. PERTICI, *La città magnificata. Interventi edilizi a Siena nel Rinascimento. L'Ufficio dell'Ornato*, il Leccio, Siena 1995; P. TURRINI, "Per honore et utile de la città di Siena". *Il comune e l'edilizia nel Quattrocento*, Tipografico Senese, Siena 1997; F. J. D. NEVOLA, *Siena nel Rinascimento...*cit., pp. 44-67.

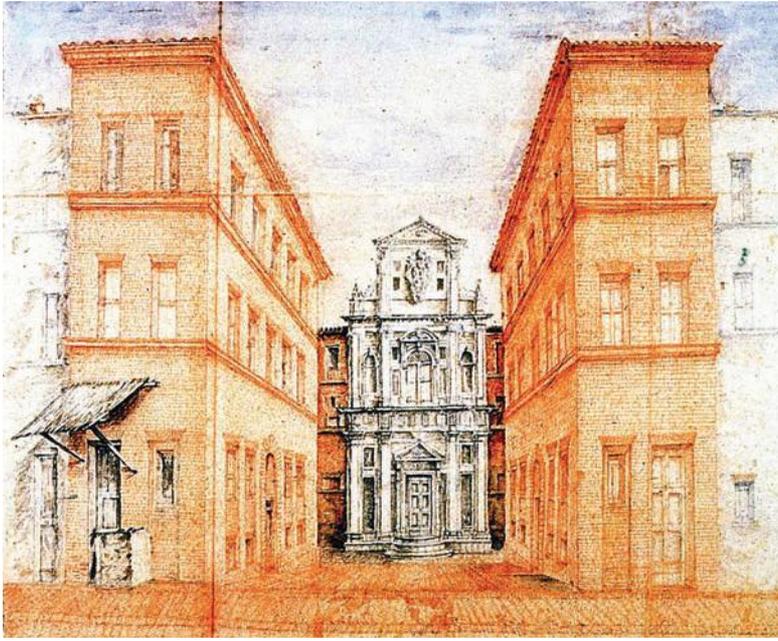


Fig. 8 Benedetto Giovannelli Orlandi, *Veduta della facciata del Refugio dalla Strada Romana*, 1658. Roma. Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio Chigi, P.VII.11, c. 77h, 79.



Fig. 9 Benedetto Giovannelli Orlandi, 1655, *Alzato del Palazzo di San Galgano e degli edifici adiacenti prima dell'apertura dello slargo del Refugio*. Roma. Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio Chigi, ms. P.VII.11, c. 77a.



Fig. 10 Giovan Battista Ramacciotti, 1660 c.a., *Veduta scenografica di Banchi di Sotto*. L'immagine mostra il volto multiforme e variegato del tratto meridionale del principale asse cittadino, in cui emerge palazzo Piccolomini con la Loggia, il residuo medievale di una torre e il caseggiato ancora informe dei Chigi Zondadari sull'estrema destra. Roma. Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio Chigi, ms. P.VII.11, c. 99.

del pieno Rinascimento e successivamente del XVII secolo (fig. 10).

Di conseguenza le operazioni messe in campo prima dello svolgimento dell'evento erano irrinunciabili e non poteva essere diversamente. Come hanno evidenziato Marcello Fagiolo e Roy Strong, infatti, le feste di Stato sono espressione visiva di un manifesto politico⁴⁸ e, come ha sottolineato Richard Trexler, gli eventi di cui si tratta non sono mai neutrali ma assumono un chiaro valore propagandistico di autopromozione⁴⁹.

L'attesa dell'ospite annunciato avveniva fuori dalla porta urbana, soglia simbolica e fisica del confine, il primo elemento architettonico con cui la città si presentava. In occasione dei possessi l'accoglienza era solennizzata da imponenti parate di cavalieri e di familiari del presule o, più avanti nel tempo, dalle rappresentanze delle Contrade schierate fuori la porta con le loro insegne. Alla porta avveniva l'incontro con le autorità civiche ed ecclesiastiche sopraggiunte processionalmente in un corteo composto in ossequio alle regole di una gerarchia di precedenze, attraverso le quali si riaffermava la struttura socio politica della città. Il corteo era aperto dal gonfalone del Duomo, dietro al quale seguivano i fanciulli, il clero, frati, monaci, preti e canonici della Cattedrale. A seguire venivano gli stendardi della Signoria, *in primis* quello della Vergine, poi quelli dell'ospite e della municipalità. Immediatamente dopo appariva il baldacchino portato da giovani nobili e poi ancora i fan-

ciulli del Palazzo, la Signoria, Capitano del Popolo, Collegio di Balia, Magistrati e un consistente numero di ospiti esponenti della nobiltà cittadina.

Anche l'ingresso assumeva una dimensione sacrale nel riferimento simbolico all'entrata di Gesù Cristo in Gerusalemme, di cui una copiosa produzione iconografica propone l'immagine di affollati cortei festeggianti che agitano fronde di palme. Non meraviglia quindi la presenza di un consistente numero di giovinetti in età puerile vestiti di bianco a simboleggiare la purezza incorrotta che con ramoscelli di palma, alloro o ulivo, accoglievano festanti e in segno di pace l'ospite in arrivo. «*Imperio, Imperio [...] ben venga Carlo Imperatore*» facevano coralmemente risuonare i 100 fanciulli vestiti di bianco che accolsero Carlo V al suo ingresso⁵⁰, altrettanti agitando ramoscelli d'ulivo accolsero Cosimo I gridando «*palle, palle*»⁵¹ riferendosi agli emblemi della sua insegna nobiliare. L'ingresso avveniva a cavallo riprendendo la tradizione dell'*ovatio* e costituiva uno dei momenti principali del riconoscimento collettivo del sovrano. L'atto simbolico che contrassegnava l'ingresso civile consisteva nell'offerta delle chiavi cui generalmente seguiva la benevola restituzione che legittimava il governo della città. A questa consuetudine si sottrasse Carlo IV al suo secondo ingresso nel 1368, quando declinando con distacco il dono rispose: «*serbatele voi*»⁵². Diversamente Sigismondo di Lussemburgo dopo averle baciato le restituì dicendo «*siate voi propii guardia della vostra città senese*»⁵³,

⁴⁸ M. FAGIOLO, *L'Effimero di Stato. Strutture e archetipi di una città d'illusione*, in *La città effimera e l'universo artificiale del giardino*, a cura di M. Fagiolo, Officina, Roma 1980, p. 11; R. C. STRONG, *Arte e potere: le feste del Rinascimento (1450-1650)*, il Saggiatore, Milano 1987, p. 8.

⁴⁹ R. C. TREXLER, *Public life in Renaissance Florence*, Cornell University press, Ithaca 1991, p. 290-306.

⁵⁰ ASS, *Consiglio generale*, 244, c. 11v.

⁵¹ A. F. CIRNI, *La Reale entrata*, cit.

⁵² DONATO DI NERI, *Cronaca senese di Donato di Neri e di suo figlio Neri*, in *Cronache senesi...cit.*, tomo XV, parte VI, p. 621

⁵³ TOMMASO FECINI, *Cronaca senese (1431-1479)*, in *Cronache senesi*, cit., tomo XV, parte VI, p. 844; ASS, *Storie e cronache di Curzio Patrizi...cit.*, c. 155, «*Adi 12*

in sabato (luglio) entrò l'Imperatore Gismondo alla Porta Camollia a hora di nona e vi fu la Signoria e l'honoranza tutti a coppia innanzi alla Signoria e Canonici e Preti e monachi e Frati parati colla Croce, el Mazziere, el bello Padiglione ornato coll'Armi dell'Imperio e del Duca di Milano, e la Balzana, e l'Arme del Popolo e la Grande Bandiera dell'Imperatore che la portava Giò di S. Mino, e poi quella del Duca di Milano che la portava Guido di Giunta, e la terza fu quella del Comune di Siena che la portava [...] Lusi, tutti tre vestiti di velluto seguendo la Signoria con le Chiavi di Siena in tre mazzi de tre Terzi. E giunti a S. Petronilla non stette quasi a giungere l'Imperadore e tutti ei Signori con honoranza in ginocchioni dinanzi lo Imperadore li benedisse e li fece rizzare. In quello a Gonfalonieri li diedero Le chiavi e Lui le prese baciolle e poi le rendè a Sanmese e disse: Siate guardia della vostra città».

non diversamente da quanto fece Carlo V pronunciando queste parole: «*le chiavi disse star bene nelle mani d'essi, per esser fedelissimi al Sacro Imperio perciò si contentava stessero appresso di loro*»⁵⁴.

Nei possessi l'Arcivescovo - come anche l'Imperatore - baciava la Croce portata dalla Cattedrale al canto dell'*Ecce Sacerdos Magnus* intonato da musicisti e cantori - nel caso dell'Imperatore era il *Te Deum* - per poi prendere parte al rito della consegna della Chiesa senese. Questa era concessa dagli *Introduttori*, rappresentanti di antiche famiglie senesi tra cui i Forteguerra e gli Antolini, due delle quattro che in un remoto passato avevano contribuito alla formazione della diocesi e per questo vantavano su di essa prerogative e privilegi da confermare alla nomina di ogni nuovo Arcivescovo⁵⁵. Era un momento di significativa valenza simbolica che rinsaldava il legame tra la comunità civica e l'autorità ecclesiastica attraverso la stipulazione di un contratto formale e la reciproca assunzione di impegni solenni. Solo dopo questo atto, salutate le autorità civili e gli altri presuli sopraggiunti ad omaggiarlo, l'Arcivescovo consegnava come pegno dovuto la *Cap-pa Magna*, a volte conferita prima di entrare in Cattedrale. Infine si disponeva all'antica pratica della vestizione pubblica indossando una tunica candida e montato sulla chinea bianca all'ombra di un prezioso baldacchino entrava solennemente in città.

Il passaggio sotto la porta richiedeva il cambio del destriero, come è documentato per l'ingresso di Carlo V e nei possessi arcivescovili. Ad esso seguiva l'innalzamento del baldacchino, diversamente decorato a seconda delle circostanze, con emblemi

imperiali o granducali in un caso, papali e arcivescovili associati a quelli civici e dell'Opera del Duomo, ma con il posto d'onore riservato sempre alla Vergine, nell'altro. Il baldacchino, sostenuto da una folta schiera di giovani gentiluomini appositamente scelti ed eletti a svolgere quel servizio era espressione di regalità, sovranità e sacralità. Tale valore era enfatizzato a Siena nella *Maestà* di Simone Martini nel Palazzo Pubblico, dove la Vergine è rappresentata protetta da un ampio baldacchino che simbolicamente conferma la sua regalità come Regina del Cielo⁵⁶.

Mentre la Signoria in occasione del possesso vescovile dopo aver accolto il presule alla porta si recava velocemente in Duomo, nel caso degli ingressi accompagnava il "Signore" lungo l'itinerario trionfale. All'affollato ma composto corteo si univa il consistente seguito dell'illustre ospite formato da un numero impressionante di cavalieri, guardie, cortigiani, personale e carri. Precedevano il corteo civile i consiglieri del Priore che tenevano il freno del cavallo su cui montava l'ospite, davanti al quale, come apripista, era un *corsiere* con scudiero e *stocco* scoperto in mano. Nel possesso vescovile il corteo ecclesiastico mossosi dalla Cattedrale precedeva il baldacchino con l'Arcivescovo. Il cavallo con il presule era tenuto a bada da due *Introduttori* mentre accompagnavano il prelati alcuni congiunti, i Vescovi delle città dello Stato Senese, gli ambasciatori che lo avevano incontrato ai confini della Diocesi e a seguire i nobili invitati e tutto il seguito.

Il cerimoniale con il dono delle chiavi o la vestizione e il passaggio a cavallo all'ombra del baldacchino davano inizio all'avan-

⁵⁴ ASS, *Consiglio generale*, 244, c. 12r.

⁵⁵ Le altre due famiglie erano quelle dei Bostoli e dei Ponzi. Si veda G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico ecclesiastica da S. Pietro ai nostri giorni*, vol. XLV, Tip. Emiliana, Venezia 1854, p. 11. ASS, *Archivio Bichi Ruspoli*, 346, *Racconto compendioso dell'apparato nell'entrata in Siena di Mons. Camillo Borghesi pel possesso dell'Arcivescovado l'anno 1607*, ff. 2v-3r. «*Quindi salito l'Arcivescovo in degno Cavallo con numeroso Corteo d'infiniti gentiluomini a cavallo ed in carrozze [...] pervenne vicino all'antiporto della Città facendo da ciascuna banda della strada onorevoli cortine la Compagni de SS.ri Huomi-*

ni d'Arme a Cavallo e la Nobil Famiglia de SS.ri Borghesi pure a cavallo i quali tutti con atti di riverenza inchinatisi e smontati da cavallo e presentaronsi d'avanti il Sig. Aurelio Forteguerra e il Sig. Agostino Chigi Cavaliere di S. Stefano e Rettore del maggiore Spedale, proponendo a lui secondo l'antica usanza le ragioni che essi hanno sopra l'Arcivescovado, le quali volendo egli loro osservare concederebbongli di quello il possesso.

⁵⁶ D. NORMAN, "Sotto uno baldacchino trionfale": the ritual significance of the painted canopy in Simone Martini's *Maestà*, in *Beyond the Palio...cit.*, pp. 11-24.

zare del corteo. Si rievocava nel rito una tradizione romana cui il contesto urbano medievale era estraneo, sebbene Siena, che ha per simbolo la Lupa e il motto S.P.Q.S., emuli di quelli capitolini, vanta una mitica discendenza da Roma⁵⁷.

La consegna della Cappa Magna si registra almeno fino al XVIII secolo, potendosi osservare la continuità, a parte alcune piccole divergenze, nei tre principali possessi tra XVI e XVIII secolo, quello di Ascanio Piccolomini (1589), di Camillo Borghesi (1607)⁵⁸ e di Alessandro Zondadari (1715). Un rito che si concludeva in Cattedrale con il formale accompagnamento dell'Arcivescovo fino al seggio vescovile. Il possesso ecclesiastico condotto "pontificalmente" per la sontuosa regalità dell'apparato e per la struttura del ricevimento costellato da numerosi archi trionfali disposti lungo il percorso urbano, non si discosta molto da quello civile.

La rappresentazione itinerante che si svolgeva lungo il centro storico era predisposta preventivamente attraverso la sistemazione delle strade, l'intimazione ai proprietari a provvedere al mantenimento dei propri alloggi e a predisporre apparati e addobbi che contribuissero ad esaltare l'immagine urbana e a compiacere l'ospite in visita. Ad esempio, in occasione dell'entrata di Cosimo I, a Scipione Chigi fu prescritto di eliminare da una sua bottega al pian terreno del palazzo in Postierla, «luogo bellissimo dove S. E. I ha da passare e la Sua Corte intrattenersi», una «tettoiaccia che fa bruttissimo

⁵⁷ B. SANTI, *Roma e Siena, un legame secolare*, in *Siena e Roma. Raffaello, Caravaggio e i protagonisti di un legame antico*, Catalogo della Mostra (Siena, Santa Maria della Scala - Palazzo Squarcialupi, 25 Novembre 2005 - 17 Aprile 2006), Protagon, Siena 2005, pp. 17-22; G. CATONI, *Siena, in Miti di città*, a cura di M. Bettini, M. Boldrini, O. Calabrese, G. Piccinni, Monte dei Paschi di Siena, Siena 2010, p. 224-243. In relazione anche ai giochi che si tenevano in Piazza del Campo si trova una connessione con quelli romani. Siena, Biblioteca degli Intronati, ms. A.IV.47, *Relazione delle rappresentanze e spettacoli e comparse fatte dalle Contrade di Siena fin dall'anno 1482 nella Gran Piazza detta nei tempi antichi dalla Repubblica Piazza del Campo d'Arme dall'esercitarsi i Cittadini ed i soldati nei militari esercizi*, c.40, «1499. Fu usato costume dei romani di far combattere nei loro circhi gli

aspetto», sotto pena di 25 scudi in modo che «non vi stia più durante lo stare in Siena detta Sua Eccellenza Illustrissima»⁵⁹; per l'ingresso di Alessandro Zondadari, così come si era fatto in precedenza per quello di Ascanio Piccolomini nel 1589 e di Camillo Borghesi nel 1607, si intimò «alle Arti, Contrade Compagnie e alle particolari persone che abitano per la strada donde passerà in tal giorno il detto Prelato che purghino da ogni immondezza la medesima e l'adornino convenevolmente come anche [...] a Bottegai che abbassino le tettoie delle Botteghe, alle Compagnie che intervengano alla Processione e a più e diversi gentiluomini da eleggersi che impieghino l'opera sua in quello che da noi sarà loro notificato»⁶⁰.

Lungo il percorso si dispiegavano apparati inneggianti al sovrano o al prelado in visita, alle loro virtù e qualità, esaltandone imprese o successi militari, esprimendo con allegorie, iscrizioni, apparati effimeri e *tableaux vivants*, il rapporto tra la città, la comunità e l'ospite onorato.

Il passaggio sotto la porta e i successivi numerosi archi trionfali che costellavano il percorso reiteravano simbolicamente il rito della purificazione e della celebrazione dell'*adventus* di tradizione classica, «il cerimoniale per eccellenza»⁶¹. L'arco, in quanto forma architettonica associata all'idea del trionfo, era la struttura simbolica adottata in queste occasioni, con impianti, composizioni e articolazioni che variano dal XVI al XVIII secolo. Archi di trionfo singoli, a doppio fronte, con uno o più registri, in tempi più recenti trasposti anche in forme naturalistiche⁶², riproponevano inevitabil-

uomini con le bestie più feroci. Così Siena siccome quella, che ha nelle vene il sangue Romano per la Colonia da Roma mandatavi, fu solita far combattere la Gioventù delle sue Contrade non con Bestie Straniere e fatte venire da lontane regioni ma con Tori, o con Bufale, e tali spettacoli come afferma Giulio Piccolomini si facevano il giorno della gran Solennità dell'assunzione di Maria SS.ma al Cielo».

⁵⁸ ASS, *Archivio Bichi Ruspoli*, b. 346, *Racconto compendioso*...cit.

⁵⁹ ASS, *Balia*, 172, cc. 49r-49v.

⁶⁰ ASS, *Balia*, 222, c. 200v, 30 aprile 1715.

⁶¹ S.G. MAC CORMACK, *Art and Ceremony in Late Antiquity*, ed. It., *Arte e cerimoniale nell'antichità*, Einaudi, Torino pp. 23-138, in part. p. 26.

⁶² «Dalle Contrade dell'Onda, e del Nicchio fu in questo punto eretto un Arco formato rozzamente di alcuni Scogli,

mente la sintassi degli ordini architettonici scelti in relazione al tema da celebrare. La struttura architettonica era poi corredata da sculture, pitture a *chiaroscuro*, motti, stemmi, dotte iscrizioni latine destinate a suscitare la curiosità e l'ammirazione di osservatori in grado di decifrare i messaggi sottesi, ma anche la sorpresa e la meraviglia di chi, non cogliendone i significati - come lo stesso Macchi sottolineò descrivendo il possesso di Celio Piccolomini nel 1671⁶³ - non poteva che restare visivamente impressionato: la complessità e l'esuberanza degli apparati era tale da indurre in alcuni casi anche gli stessi cronisti ad arrendersi e a dover dichiarare «*che longo sarebbe il tutto raccontar*»⁶⁴.

Un'idea di come la città, le strade, le piazze, l'architettura, venissero travestite e in un certo qual modo celate può, anche se in maniera riduttiva, formarsi ad esempio dalla descrizione dell'ornamento predisposto alla Loggia del Papa dalla famiglia Piccolomini in occasione del possesso di Alessandro Zondadari nel 1715: «*passavasi per entro la loggia stessa a rimirare la magnificenza de' viventi di quella Famiglia nelle molte, e rimarchevoli rarità. Che con diletto, e stupore trattenevano la curiosità de' riguardanti. Imperciocché, oltre le varie calate di scelti Damaschi pendenti dalle catene. Che uniscono le gran Colonne, ed i mol-*

giù pe' quali erano dipinte varie cadute d'Acque con alcuni Nicchi, ed altri frutti marini, pendendo dai lati dello stesso due Bandiere delle Contrade. In cima ad esso sopra dorato Cocchio tirato da due Cavalli un bianco, ed uno rosso, sedeva l'Aurora la quale coronata di Rose, tenendo con una mano una Face accesa, mostrava coll'altra di sparger Fiori. Era questa corteggiata da un buon numero di Putti, che parimente fingevano di gettare nemi di Rose, e da alcune ninfe dell'aria poste in atto di versare alcuni Vasi pieni d'Acqua entro a certe Conchiglie, dalle quali uscivano alcune Perle, leggendosi rozzamente inciso in un masso di quegli scogli QUARENTI BONAS MARGARITAS». Descrizione dell'entrata dell'illustrissimo e Reverendissimo Alessandro Zondadari alla possessione del suo Arcivescovado in Siena il dì XI d'Agosto MDCCXV, appresso il Bonetti nella stamperia del Pubblico, Siena 1715, p. 38.

⁶³ «questo è quanto si fece in detto possesso, et ho tralasciato di descriverci tutte le epigramme, e versi latini che vi erano per esser di molti, e lunghi, però compatendo l'ignoranza, perché havendole voluti descrivere vi bisognava 5 fogli più», BCIS, GIROLAMO MACCHI, *Memorie Storiche* Macchi, ms, A.XI.23, c.36r.

⁶⁴ ASS, *Consiglio generale*, 244, cc. 13r-13v. «L'entrata dell'Antiporto era adorna di arco trionfale che da lungi

ti Vasi d'Argento posati su i Capitelli de' pilastri alle Colonne corrispondenti, tutta la lunghezza e latitudine della muraglia in faccia alla pubblica strada era interamente ricoperta di squisitissime, ed impareggiabili Pitture uscite da' rinomanti Pennelli di Tiziano, Tintoretto, Pavolo Veronese, Borgognone, Raffaello, Bassano, Correggio, Carracci, Spagnoletto, Alberto Duro, Rubens, Prete Genovese, Padovanino, Cavalier Carpino, Luca d'Olanda ed altri in molto numero famosi Olttramontani, la maggior parte de' quali erano del predetto Sig. conte Niccolò (Piccolomini), che ereditolli dal reverendissimo Sig. Liduino Proposto della Cattedrale di Trento Zio di lui, da cui furono già raccolti»⁶⁵.

Erano anche questi gli strumenti con i quali si onorava la città, le sue personalità, le sue istituzioni, la sua storia e non solo attraverso la costruzione di archi trionfali spesso affidati alla cura delle Contrade che associavano le proprie insegne ai simboli sacri, ad epigrammi e iscrizioni tratte in gran parte da testi sacri. Si celebravano le nobili casate che nel tempo avevano dato lustro alla Chiesa, alla cultura, alle arti e di riflesso alla città, esponendo lungo le strade e sulle facciate degli edifici addobbate con tappeti, tessuti e arazzi, tele, ritratti ed effigi, corredate da iscrizioni che ne ricordavano le gesta, come in un'imprevedibile galleria a cielo aperto.

*e da presso faceva superba mostra: con bella architettura di base et colonne et cornici et fregiature fabricato, sopra il finimento del quale a lettere grandi di oro e azzurro, era in mezzo a due statue scritto come quivi appresso IMP. CAES. CAR V AVGVSTO PRINCIPI OPT ET FORTISSIMO RES PVBLICA SEN. La statua di destra era la Charità con la fiamma di fuoco in mano. Dall'altra mano era la fede con la destra alta et l'indice della mano levato verso il cielo. Ne le sponde sotto all'arco del portone si leggeva da una banda FIDELIATATI PERPETVÆ, nell'altra HILARITATI PUBLICAE con figure a tali detti accomodate. Sotto all'arco dipinte si scorgevano le Colonne di hercole che è l'impresa di Sua Maestà col breve che dice Plus Ultra con l'atre pitture che longo sarebbe il tutto raccontar». Stessa cosa si riscontra per il possesso dell'Arcivescovo Camillo Borghesi nel 1607, «Nel partirsi Monsignore dalla sopradetta chiesa degli Angioli gli si fece incontro la virtù accompagnata dalla nobiltà, Merito e Premio, cantando ciascuno alcuni versi che si tralasciano per non fare troppo lungo il racconto siccome tutte le altre iscrizioni che furono fatte», ASS, *Archivio Bichi Ruspoli*, 346, *Racconto compendioso*...cit., f. 2v.*

⁶⁵ *Descrizione dell'entrata dell'illustrissimo e Reverendissimo Alessandro Zondadari*...cit., p. 25.

La lettura di queste relazioni, nell'efficacia puntuale delle loro descrizioni, offre un'idea chiara di quando effettivamente della città reale infine si vedesse poco e solo ciò che si voleva far vedere. Il percorso, infatti, era obbligato e lungo l'itinerario si provvedeva affinché «*si chiudessero condecientemente e con buon ordine tutte le buche delle strade e vicoli che corrispondono al Corso*»⁶⁶ al fine di non turbare l'unità dell'apparato predisposto⁶⁷.

In questa complessa macchina teatrale gli attori erano al tempo stesso spettatori dell'evento. La scena era animata da una moltitudine di situazioni prodotte da quadri variegati e impreveduti, da suoni, canti e rumori diversi che avvolgevano inebriando tutti i partecipanti. Apparati e invenzioni accompagnavano il solenne avanzare del corteo esaltato dalla folla inneggiante, dalla magnificenza degli attori coinvolti, dalla ricchezza delle vesti, dall'illuminazione dei percorsi che giocava un ruolo fondamentale nella visione fantastica e irrealistica della città, cui faceva eco l'improvvisa esplosione dei

fuochi artificiali; il tutto sostenuto anche dalla non lieve ebbrezza provocata dalla libera distribuzione del vino. Una fontana artisticamente architettata nel Palazzo delle Papesse per il possesso di Ascanio Piccolomini mesceva vino bianco e rosso⁶⁸; dalle Lupe della Fonte Gaia addobbata con statue delle virtù fuoriusciva vino anziché acqua per la venuta di Violante di Baviera nel 1717⁶⁹; l'allegorica statua di Noè in Piazza Duomo per l'ingresso di Cosimo I offriva vino a chi ne faceva richiesta⁷⁰.

Durante la processione collettiva si consumava anche il rito della *sparsio*, ricordata nel possesso di Ascanio Piccolomini nel 1589⁷¹ come nell'ingresso di Carlo V nel 1536 o di Cosimo I nel 1560⁷², con la distribuzione di denari agli astanti durante il corteo. Diversamente, in tempi più recenti, si sostituì quest'usanza con misure più discrete. Alessandro Zondadari decise di donare 400 scudi da impiegarsi «*nel sollievo dei poveri e nella liberazione di più Carcerati per le mani de Nobili, e Reverendissimi Signori Canonici*»⁷³;

⁶⁶ ASS, *Balia* 222, c. 204r.

⁶⁷ Ad esempio, in occasione dell'ingresso di Camillo Borghesi nel 1607, «*e parve a tutti assai nobile l'inventione de ceraioli fatta nella bocca della Via Larga che conduce nella Pubblica Piazza, era questa come una Siena o Teatro in mezzo del quale posava la statua di Monsignore ed in faccia stava appesa l'impresa degli stessi ceraioli ch'era un gran numero d'api che si raccoglievano al suono d'un vaso di metallo col motto TINNITUM TANTUMI*». ASS, *Archivio Bichi Ruspoli*, b. 346, *Racconto compendioso*...cit., c. 5.

⁶⁸ *Descrizione dell'Entrata dell'Illustrissimo e Reverendissimo Mons. Ascanio Piccolomini*...cit., p. 44: «*Il palagio vicino detto delle papesse, paterno palagio d'esso Monsignor Ascanio, non si rimase già quel di appagato delle sue, benché nobilissime muraglie formate di fuori tutte quante massicce, e ricche pietre squadrate; che vestendosi di ricchissimi drappi, e di pregiatissime figure adornandosi, in riconoscimento di siffatta venuta del suo proprio Signore; dalla porta principale mandò oltre aperti, e dolci segnali della molto sua grande letizia, e festa. Imperocché composta era in quella, con vagamente strano artificio, una fontana d'assai capace vaso; dentro la quale di bocca d'un fantastico maccherone, per due canali da' canti di quella sgorgava continuo in quantità, gustavo vino dell'uno, e dell'altro colore; con tazze all'intorno per coloro che non avessero voluto adoperar quella di diogene; e che pur tuttavia più allegro e baldanzoso render volessero il loro cuore*».

⁶⁹ «*Era la Fonte stata ornata da più statue di rilievo, rappresentanti la principale Virtù dell'A. S., e le Lupe dalle quali si prende l'Acqua, gettaron per quella sera gran copia di vino*». G. M. TORRENTI, *Veridico ragguaglio della solen-*

ne entrata in Siena della Reale Altezza della Serenissima Gran Principessa di Toscana Violante di Baviera sua governatrice, li 12. Aprile 1717. e feste susseguentemente celebrate descritte da Giuseppe Maria Torrenti nell'Accademia de Rozzi detto lo Scelto, Monte dei Paschi di Siena, Siena 1973, p. 20. Si veda anche BCIS, Raccolta fatta da Gio Battista Alessio Bucalossi Prete Sacerdote Sanese di Alcune Feste più solenni fette in Siena, ms. C.X.15.

⁷⁰ «*Di rimpetto alla Chiesa vi era una statua a giacere più grande di tutte le altre finta di marmo ch'era Noè, che con le mani mostrava spremere dell'uva gettando vino in un vaso per chi ne voleva, dinotando l'abbondantia*». A. F. CIRNI, *La Reale entrata*...cit.

⁷¹ *Descrizione dell'Entrata dell'Illustrissimo e Reverendissimo Mons. Ascanio Piccolomini*...cit., p. 21: «*Confusesi in uno stato simil rumoreggiamenti in quello del popolazzo, il quale vide fare il primo spargimento di denari, a destra e a sinistra e d'ogni intorno dal ministro d'esso monsignore, che alquanto davanti, quasi avanguardia del baldacchino, solo a cavallo. Quelli erano scudi d'oro variati, di piastre, di testoni, di giuli e di grossi d'argento*»; M. PAGNI, *Alessandro Casolani disegnatore*...cit., pp. 167.

⁷² A. F. CIRNI, *La Reale entrata*...cit., «*poco innanzi al Duca andava un huomo con bolgette piene di danari, scudi d'oro e monete d'ogni sorte et in arrivando alla porta cominciò a gettarne buone brancate, e la plebe, e contadini con gridi allegri facevano un bel vedere, correndo, spingendolo, urtando con una calca grandissima ch'ognun parava le mani, e le cappe, applaudendo con alegrissime voci*».

⁷³ *Descrizione dell'entrata dell'illustrissimo e Reverendissimo Alessandro Zondadari*...cit., p. 57.

nel 1887 Umberto I prima di partire da Siena lasciò in donazione una cifra consistente da destinare ai poveri e non solo⁷⁴.

In occasione degli ingressi alcuni resoconti sottolineano il contributo dato delle dame senesi per magnificare l'immagine della città. Queste assistevano alla cerimonia esponendosi dalle finestre e dai balconi di case e palazzi adornati con drappi e tessuti pregiati indossando per l'occasione vesti sontuose e gioie preziose, compiacendo lo sguardo dell'illustre ospite non più costretto dall'immobilità della tradizione del trionfo, ma ripetutamente "distratto", e non esclusivamente dall'architettura della città: «*Le finestre coperte di finissimi Arazzi et di tappeti facevano gratiosa mostra di belle et bene ornate dame et damigelle, in tal guisa venendo prendeva S. M. non picciol diletto di guardare gli edifitij dela Città [...]ma più di risguardar sovente le vive statue che da balconi si mostravano*»⁷⁵. Si contravveniva in queste occasioni alla morigeratezza tradizionalmente imposta alle madonne senesi nello sfoggio di gioielli e abiti sfarzosi⁷⁶.

Lungo il tradizionale itinerario urbano si svolse la glorificazione della dinastia medicea con l'ingresso di Cosimo I il 28 novembre 1560 ripercorso da Cristina Acidini Luchinat⁷⁷ e Anna Maria Testaverde⁷⁸. Regista dell'elaborata costruzione allegorica fu Francesco Tommasi coadiuvato per l'esecuzione dei gruppi scultorei alternati ad archi trionfali da Bartolomeo Ammannati e

altri artisti senesi e fiorentini. Il programma allegorico oltre a celebrare le vittorie che consentirono al Duca di sostituirsi al potere cittadino esaltavano in più occasioni la clemenza del nuovo dominatore. L'imponente arco eretto alla porta di Camollia, a due registri con otto colonne tuscaniche e doriche - segno di forza, resistenza e stabilità nella scelta vitruviana dell'uso del dorico e di ritorno alla tradizione nella ripresa del tuscanico di matrice etrusca - accoglieva in quattro nicchie le statue di Augusto, di Teseo, della Clemenza e della Vittoria, *exempla* delle virtù ducali sottolineate da brevi iscrizioni⁷⁹, mentre pannelli didascalici dipinti rievocavano le conquiste medicee (vedi fig. 2). L'iscrizione sopra la porta COSMO ME. DUCI FLORENTIAE OBSERVATAM CIVITATEM CIVES PATRIAE RESTITUTOS ET PACEM DOMIFORISQUE PARATAM S.P.Q.S. IDEST EREXERUNT e più in basso, TU MODO PROMISSIS MANEAS SERVATAQUE SERVES SENA FIDEM, stava a significare, come si legge nella relazione dell'evento, «*che gli huomini di Siena l'honoravano per haver loro conservata la città [...] dicendo a se medesimi che dovessero osservargli la fede*»⁸⁰, esprimendo l'intento mediceo di dare vita a uno stato regionale miticamente riconducibile alla stagione etrusca. Un programma che si svolgeva poi nei gruppi scultorei collocati nei punti cardine della città annunciando Cosimo come fondatore di una nuova Toscana e garante della continuità della dinastia e della pace assicurata dall'unione di Siena e Firenze.

⁷⁴ L. GIALDINI, *I sovrani d'Italia a Siena*, Tip. Dell'Ancora, Siena 1888, pp.71, 72.

⁷⁵ ASS, *Consiglio Generale*, 244, c. 14r.

⁷⁶ ASS, *Consiglio Generale*, 243, c. 185r.

⁷⁷ C. ACIDINI LUCHINAT, *Due episodi...*cit., pp. 3-26.

⁷⁸ A. M. TESTAVERDE, *La decorazione festiva...*cit.

⁷⁹ «E nell'arrivare alla porta si ritrovò un arco alto circa a 28 braccia ornatissimo, e polposissimo, il quale sopra la prima base dipinta con molti, e diversi trofei, era di lavoro toscano con quattro belle colonne finte di serpentino con nicchie. Nel primo da man destra era la statua di cesare Augusto finto di marmo con la bacchetta d'oro in mano con iscrizione ET TEMPERAT IRAS. Nell'altro era quella di Teseo pur finta di marmo simile per allusione al S. chiappino Vitelli Marchese di Cetona con una testa di vitello al petto ed alcune teste di mostri sotto a piedi con la clava in mano con iscrizione FERA CORDA DOMANS, Seguiva poi architrave, fregio, e cornice con altre quattro colonne e doi altri nicchi, ch'e-

rano di lavor dorico. Nell'uno sopra Cesare era la Clementia finta di marmo, che con la veste mostrava l'accoglienza con iscrizione PARCERE SUBIECTI nell'altro sopra Teseo la Vittoria pur finta di marmo alata con una Corona di quercia da una mano, e dall'altra la palma con iscrizione DEBELLATE SUPERBOS. Sopra l'architrave da ciascun lato erano due vittorie dipinte con corone d'olive da una mano, e dall'altra le palme. Seguiva poi un lavoro composto dove da ogni banda era un Turco, e un Gianizzaro finti di bronzo con le mani legate. Sopra l'Arco poi era la fede finta di marmo col dito alzato, e da una banda l'arma ducale, e dall'altra quella del duca e della Duchessa. Sopra la porta d'esso era questa iscrizione COSMO ME. DUCI FLORENTIAE OBSERVATAM CIVITATEM CIVES PATRIAE RESTITUTOS ET PACI DOMI FORISQUE PARATAM S.P.Q.S. IDEST EREXERUNT e poco più di sotto, TU MODO PROMISSIS MANEAS SERVATAQUE SERVES SENA FIDEM». A. F. CIRNI, *La Reale entrata...*cit.

⁸⁰ Ibidem.

Sia i tre archi allestiti per l'ingresso di Carlo VIII⁸¹ così come gli apparati predisposti per Carlo V erano concentrati su temi più encomiastici e meno mortificanti. Nel caso dell'Imperatore fu innalzato a porta di Romana «l'Arco trionfale che da lungi et da presso faceva superba mostra con bella architettura di base, et colonne, et cornici et fregiature fabricato, sopra il finimento del quale a lettere grandi di oro e azzurro era in mezzo a due statue scritto PRINCIPALI OPTIMO ET FORTISSIMO RESPUBLICA SEN. la statua di destra era la Charita con la fiamma di fuoco in mano, dall'altra mano era la fede con la destra alta et l'indice dela mano levato inverso il cielo»⁸². Concorrevano al programma la rappresentazione delle Colonne d'Ercole, l'emblema araldico imperiale dipinto nell'intradosso dell'arco corredato dall'iscrizione augurale PLUS ULTRA e accompagnata da allegorie che esprimevano la FIDELITATI PERPETUA e l'HILARITATI PUBLICE.

Procedendo dalla porta la processione era modulata dalla sosta in stazioni intermedie rappresentate da chiese, monasteri, palazzi, slarghi e in prossimità di quei poli urbani che erano strumenti di autorappresentazione civica. Uno dei nodi principali era la Croce del Travaglio, dove sorge la Loggia della Mercanzia, punto d'incontro dei tre assi che strutturano il tessuto della città e dove si giungeva dopo aver lambito, ma senza entrarvi, la Piazza del Campo. Qui per l'ingresso trionfale di Cosimo I venne

simbolicamente posta la statua del Duca nelle sembianze di Ottaviano Augusto con il globo e lo scettro, mentre per il possesso di Alessandro Zondadari: «ammiravasi quivi dalle contrade dell'Oca, Drago, ed Istrice, alzata nel mezzo di essa una vasta tribuna di figura Pentagonica d'ordine composito tutta di rilievo, e nella cime della medesima vedevasi una gran cupola, che circondata nella base da una ben disposta Ringhiera posata sul Cornicione, teneva nella sommità un'altra Cupola minore dello stesso ordine, che a maniera di lanterna andava a terminare ne Monti e Stella di Casa Chigi. Nella parte esteriore, da cui per la facciata davanti soto le tre bandiere delle contrade, pendeva l'Arma di Monsignore Arcivescovo col motto ECCE SPONSUS VENIT, EXITE OBVIAM EI. Era tutta questa macchina ricoperta di tele dipinte a marmo bianco con cinque archi simili, e nella parte interiore era tutta rivestita di nobilissimi Damaschi, che formavano un ricco Padiglione. Su gli angoli di quella del vivo delle Colonne, erano collocate cinque Statue di rilievo rappresentanti le cinque Vergini del Vangelo, volendosi con ciò alludere, che siccome al dire di S. Gregorio simboleggiati nelle dieci vergini la Chiesa Militante, figurando ci le Stolte, i Peccatori, e le Prudenti i Giusti, così intendevasi nelle cinque Donzelle sagge esprimere il contento dell'Anime buone nella venuta di monsignore Arcivescovo novello sposo di questa chiesa senese»⁸³.

Si proseguiva dunque passando dalla Costarella⁸⁴ teatralmente camuffata, salendo

⁸¹ Dei tre archi eretti per l'arrivo di Carlo VIII, uno era stato eretto a Porta Camollia, probabilmente con le due statue rappresentanti Carlo Magno e lo stesso re francese con iscrizione SENA VETUS CIVITAS VIRGINIS; un altro la cui collocazione non è certa, in cui era rappresentata la Lupa che allattava Romolo e Remo con iscrizione VENISTI TANDEM REX CHRISTIANISSIME; CUI NOSTRAE ULTRO PATENT JANUAE; non sono dettagliate le note sul terzo arco. L'entrata in Siena di Carlo VIII è ricordata anche da Guicciardini come riporta Pecci: «Il Re Carlo fermatosi pochi giorni in Firenze, accomodate le cose, venne a Siena, dove, venendo, i Sanesi lo raccolsero, avendo ornate le Porte e le Contrade di frondi e delicatamente, e liberamente alloggiarono i soldati francesi per le case». . G. A. PECCI, *Memorie storico critiche della città di Siena*, Parte I, Pazzini Carli, Siena 1755, pp. 94-98; L. ZDEKAUER, *L'entrata di Carlo VIII*...cit., pp. 248-253. B. MITCHELL, *Italian Civic Pageantry In the High Renaissance. A descriptive bibliography of triumphal entries and*

selected other festivals for state occasions, Leo S. Olschki, Firenze 1979, p. 135-136; B. MITCHELL, *The Majesty of the State: Triumphal Progresses of Foreign Sovereigns in Renaissance Italy* (1494-1600), Leo S. Olschki, Firenze 1986, pp. 69-71; B. MITCHELL, *Italian Civic Pageantry In the High Renaissance. A descriptive bibliography of triumphal entries and selected other festivals for state occasions*, Leo S. Olschki, Firenze 1979, p. 135-136; G. TOMMASI, *Dell'Historie di Siena*, a cura di M. De Gregorio, vol. I, Accademia degli Intronati, Siena 2002, pp. 405-409.

⁸² ASS, *Concistoro* 244, cc. 13r-13v.

⁸³ *Descrizione dell'entrata dell'illustrissimo e Reverendissimo Alessandro Zondadari*...cit., pp. 31-32.

⁸⁴ Ivi, pp.34-35:« Ma perché il prospetto maggiore, che poteva togliere l'unione dell'Apparato, erasi quello, che più largamente per una discesa rispondendo nella maggiore nostra Piazza Costarella si nomina, fu con spiritosa invenzione ricoperto da un vago Teatro in forma di Giardino eretto dall'Università, ed arte degli Speciali, che avanti al medesimo apposerò quest'Iscrizione ALEXANDRO PARESU-

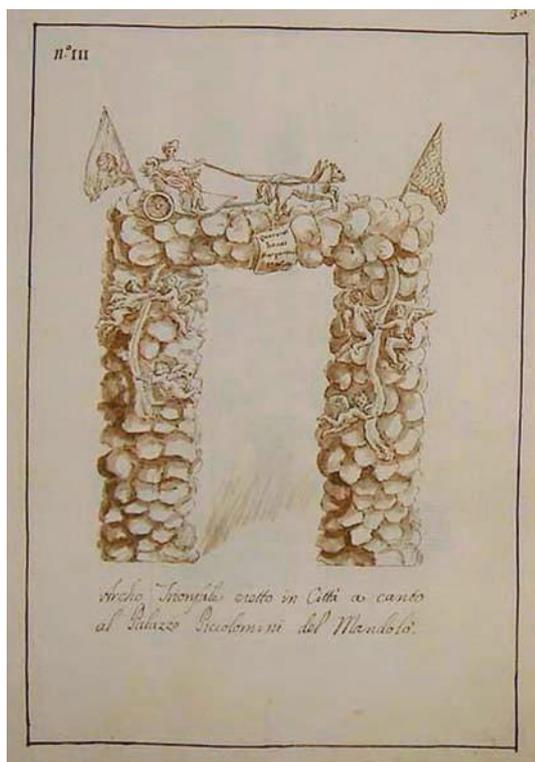


Fig. 11 Anonimo (XVIII sec.). *Archo trionfale eretto in città a canto Palazzo Piccolomini del Mandolo.* L'arco fu fatto erigere dalle Contrade dell'Onda e del Nicchio in occasione dell'ingresso dell'Arcivescovo Alessandro Zondadari nel 1715.

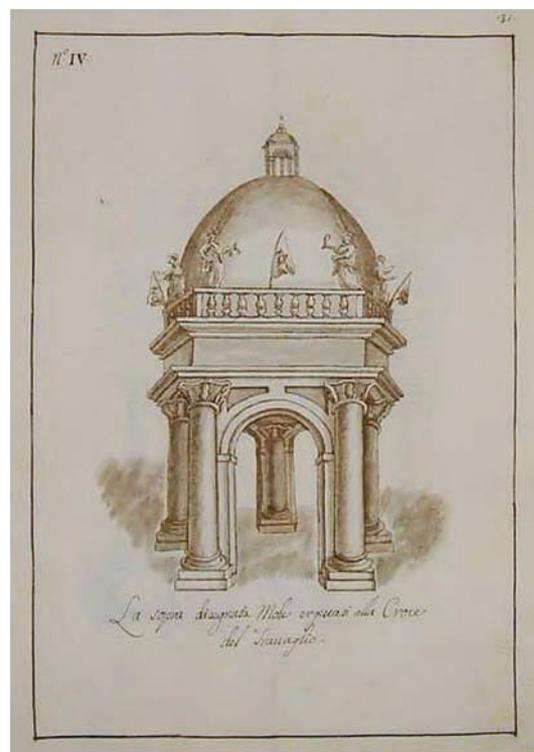


Fig. 12 Anonimo (XVIII sec.). *La sopra disegnata Mole ergevasi alla croce del Travaglio.* Apparato realizzato alla Croce del Travaglio per l'ingresso dell'Arcivescovo Alessandro Zondadari nel 1715.



Fig. 13 Anonimo (XVIII sec.). *Archo trionfale eretto nell'entrare alla Piazza del Duomo in occasione del solenne Ingresso fatto in Siena dall'Ill.mo Mons. Arcivescovo Alessandro Zondadari il di 11 Agosto dell'anno 1715.* L'arco venne realizzato su commissione dell'Accademia dei Rozzi. Nel fornice dell'arco, evidentemente inquadrato verso Via del Capitano, si intravede in prospettiva una traccia dell'addobbo per la strada.



Fig. 14 Niccolò Nasoni (1715). *Arco eretto dall'accademia dei Rozzi sull'ingresso della piazza del Duomo d'invenzione e fattura di Nccolò Nasoni Pittore Sanese e lineato quivi dal Signor Giovanni Franchini pubblico architetto, in occasione del solenne Possesso di Mons. Alessandro Zondadari.*

lungo Via di Città arrivando a Piazza Postierla, crocevia dei tre assi che portano al Duomo e ad altre due porte civiche, con la colonna che segna il Terziere di Città. Qui venne issata la grande aquila imperiale intagliata in onore di Carlo V con l'iscrizione *PRESIDIUM LIBERTATIS NOSTRAE*, un auspicio destinato poi ad essere deluso: se i senesi lo avessero presagito, annotò già il citato Provedi, «con molto minore pompa e feste si sarebbe dai medesimi accolto»⁸⁵. Diversamente in occasione del possesso di Alessandro Zondadari, dalle contrade della Pantera, Chiocciola e Selva, venne innalzata una complessa tribuna d'ordine ionico⁸⁶. L'ultimo tratto del percorso era quello che piegando su Via del Capitano portava a Piazza Duomo. La strada fu sontuosamente allestita per il possesso dell'Arcivescovo Zondadari dall'Accademia dei Rozzi, mettendo in piedi un program-

ma allegorico attraverso il quale, esaltando il presule quale uomo ricolmo di virtù, fonte di tutte le altre, si promuovevano le belle arti degnamente rappresentate in una gallerie di dodici statue distribuite lungo la strada e inframmezzate da iscrizioni, motti ed emblemi. Al termine di Via del Capitano l'ingresso nella piazza era introdotto da un ultimo arco trionfale⁸⁷ prima di raggiungere la Metropolitana (figg. 12-14).

Proprio in questa ultima tappa si era registrata l'apoteosi dinastica medicea nell'arco «di ricchissima mostra, e di pomposissima apparenza» eretto nel 1560: un'iconostasi costellata dalle effigi dei membri della famiglia che avevano contribuito alla costruzione e affermazione della grandezza medicea⁸⁸. La complessa struttura era conclusa da un'iscrizione greca apposta su un globo «*Kosmos, Kosmou, Kosmos*» che, come riporta il cronista, «secondo

LI PATRIAM ADVENTU SUO BONESTANTI AROMATORIORUM COLLEGIUM. In mezzo al Teatro stesso erano collocate tre ben formate Statue, che figuravano la Galenica, la Botanica, e la Chimica»

⁸⁵ A. PROVEDI, *Relazione delle pubbliche feste...*cit., p. 39.

⁸⁶ *Descrizione dell'entrata dell'illustrissimo e Reverendissimo Alessandro Zondadari...*cit., pp. 48-49. «*Ergevasi nella crociata di Postierla una Tribuna d'ordine Ionico, composta di tre arcate sostenuta da più Colonne posando sopra il Cornicione una balastrata, che circondava un ordine composito di festoni e fogliami, sopra del quale erano collocate le Bandiere delle Contrade [...], che la fabbricarono. Aveva questa Macchina due facciate, o vedute che dir vogliamo. Nella prima di essa sotto i Balaustri descritti era l'Arma di monsignore, e su i Capitelli delle due maggiori Colonne due gran vasi ripieni di Rose, mirandosi à piedi delle Colonne stesse sopra alti Piedistalli le Statue del rilievo del Gloriosissimo Apostolo S. Pietro, e del Vescovo, e Martire S. Biagio, Titolare dell'Arcivescovado, e nella seconda volta verso il Palazzo di S.A.R. pendeva nel Frontespizio parimente lo Stemma di Monsignore. Entro poi la Tribuna erano collocate le Stature de' Santi Ansano, Crescentio, Savino, e Vittorio Martiri, quattro principali Avvocati della città nostra, quasi in atto d'invitar Monsignore al possesso ed al raggiungimento di quella Chiesà», ivi p. 40.*

⁸⁷ «*Terminava l'apparato dell'Accademia un Arco d'ordine dorico di altezza braccia ventiquattro dipinto a due facce. In cima ad esso erano per l'una parte, e per l'altra collocate due arme di Monsignor Arcivescovo, una delle quali per la facciata d'avanti, che mira verso Postierla, veniva posta in mezzo da due Statue dipinte a chiaro scuro rappresentanti la giustizia, e la Fortezza, e per la posteriore, che riguarda verso il Duomo, da altre due simili, che figuravano la Prudenza e la Temperanza [...]. Da ciascheduno di questi prospetti miravansi due Emblemi, scorgendosi in quello d'avanti dipinto sulla man dritta Una Torre sopra*

*il Monte Libano, Tu TURRIS GREGIS e nella sinistra un Torchio pien di grappoli d'uva VENITE, QUA PLENUM EST TORCULAR. Nella facciata poi, che guarda verso il Duomo vedevasi una Colomba, che vola verso la cima d'una Torre IN EXCELSO MIDUS EIUS, e nell'altro lato un branco d'agnelle SUB PASTORIS VIRGA TRANSEUNT. Nella grossezza dell'Arco stesso scorgevasi la Fama che accennando con una mano le quattro sopradette Virtù, rivolta verso Vulcano collocato da una parte, affrettavalo a compiere il ritratto di monsignore, intorno a cui lavoravano Sterope, e Bronte situati dall'altra parte, additando con ciò la brama di far vedere al Mondo tutto nell'effigie di questo prelado l'idea di quella grand'Anima, che possedendo in così alto grado tutte le Virtù, sopra espresse, Fonti e Seme dell'arte tutte, indirizza la sua liberalità, e colloca la sua gloria in promuovere le belle Arti, leggendosi spiegato tutto questo pensiero nella seguente Iscrizione posta nella grossezza dell'Arco ALEXANDRI ZONDADARI ANTISTITIS MERITISSIMI VIRTUTEM OMNIUM AMATORIS EGREGII LIBERALITATIS, GENII, GLORIAE ALUMNI, LIBERALIUM ARTIUM FAUTORIS, PATRONIS SUI OPTIME MERITI IMAGINM FAMA E CONSECRANT ACCADEMICI RUDES». *Descrizione dell'entrata dell'illustrissimo e Reverendissimo Alessandro Zondadari...*cit., pp. 48-50.*

⁸⁸ «*Passando allo sboccar della piazza del Domo vi era un arco della medesima altezza dell'altro, pur finto di serpentino, e porfido con base, e capitelli d'ro finto con quattro colonne, che lo sostenevano opera corinzia, di ricchissima mostra, e di pomposissima apparenza. A man dritta fra l'una colonna e l'altra vi era sopra Papa Clemente di perpetua memoria con iscrizione OMNIA QUAE CUMQUE FACIES PROSPERABUNTUR, in guisa di Profeta, dinotando la prosperità della casa del Duca; Di sotto vi era dipinto il Cardinal giovane de medici con iscrizione FRUCTUM SUUM DABIT TEMPORE SUO. Significando, che con la virtù e la prudenza che gli daranno gli anni verrà ad esser uno de felici e Santi Successori di San Pietro. Da l'altra banda era dipinto Papa Leone di perpetua memoria con iscrizione POTENS IN TERRA ERIT*

mi hanno riferito alcuni, che dicono d'intenderle, significano, che il Duca Cosimo honora il mondo e il mondo è di lui, ò vero ch'l mondo è di Cosimo et egli è di lui»⁸⁹, palesando nell'invenzione linguistica l'idea del potere universale di matrice rinascimentale perseguita da Cosimo. A chiusura del ciclo allegorico celebrativo nella piazza fu esposta la classicheggiante statua equestre con l'effigie di Carlo V nelle vesti di un antico imperatore romano realizzata da Domenico Beccafumi, dettagliatamente descritta anche da Vasari⁹⁰.

*SEMEN EIUS. Dinotando la grandezza e felicità dei suoi discendenti. Sotto era il già Cardinal Hippolito de Medici con iscrizione FILII EORUM SEDEBUNT SUPER SEDEM TUAM. Sopra la porta era un'iscrizione COSMI MED. ATQUE SUORUM GLORIA OB EGREGIA VIRTUTUM MERITA ADMIRANTES SEN ARCUM PROPOSUERUNT. Sotto l'arco dalla banda dritta vi era dipinta la Signoria di Siena, e il poulo co'l Governatore a cavallo quando andò in principio a Governare con iscrizione DIFSIDENTES CIVES IN URBEM REVOCAT AT MIRA BENIGNITATE CONCILIAT. Dinotando che il Duca con prudentia, e con clementia haveva richiamati i cittadini e riconciliati insieme. Sopra era dipinto la felicissima memoria del Duca Alessandro a cavallo con iscrizione MELIORIS UTERE SATIS. Non so à che senso messo quivi. Sa la sinistra era dipinto Mont'alcino co'l Capitano, e popolo co'l medesimo governatore a cavallo, e il S. Federigo Montaguto che come procuratori del Duca ricevevano Maon'alcino, e le altre città con iscrizione IN CINUM CAETERASQUE SENEN DATIONIS URBES ET OPPIDA CIVIBUS DEDENTIBUS RECIPIT. Di sopra era la felicissima memoria dell'immortalissimo S. Giovanni de Medici pur dipinto a cavallo non so parimente a che effetto in quel luogo tanto con iscrizione UT PELEA VICIT ACHILLES. Sopra l'arco dietro a man dritta era una prudentia finta di marmo con uno specchio, e una serpe in mano. Da sinistra una felicità con una cornucopia, che mostravano ricevere il Duca come lor padre. Sopra l'arco vi era il Mondo, e di dietro sotto à esso queste lettere greche alludendo con bella invenzione al nome del Duca ΚΟΣΜΟΝ ΚΟΣΜΟΣ ΚΟΣΜΟΣ». A. F. CIRNI, *La Reale entrata...* cit.*

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ «Quest'opera adunque, veramente singolare, fece conoscere a' sanesi la virtù e valore di Domenico, il quale mostrò in tutte le sue azioni arte, giudizio et ingegno bellissimo. Aspettandosi, la prima volta che venne in Italia l'imperator Carlo V, che andasse a Siena per averne dato intenzione agl'ambasciatori di quella republica, fra l'altre cose che si fecero magnifiche e grandissime per ricevere un sì grande imperatore, fece Domenico un cavallo di tondo rilievo di braccia otto, tutto di carta pesta e vòto dentro; il peso del qual cavallo era retto da un'armadura di ferro, e sopra esso era la statua di esso imperador armato all'antica con lo stocco in mano; e sotto aveva tre figure grandi, come vinte da lui, le quali anche sostenevano parte del peso, essendo il cavallo in atto di saltare e con le gambe dinanzi alte in aria; e le dette tre figure rapresentavano tre provincie state da esso imperador domate e vinte. Nella quale opera mostrò

Una complessità di apparati paragonabile a quella descritta la si ritrova negli anni a venire nell'arco eretto in questo stesso luogo dalla comunità ebraica in onore di Francesco Stefano di Lorena e Maria Teresa d'Austria nel 1739, con otto colonne di ordine composito su due registri e nicchie intermedie ideate dal bolognese Antonio Donnini⁹¹. Nella densa struttura architettonica mossa dalla vivace cromia ad imitazione del marmo, con cui le diverse parti strutturali e non venivano differenziate, si dispiegava

*Domenico non intendersi meno della scultura che si facesse della pittura; a che si aggiugne che tutta quest'opera aveva messa sopra un castel di legname alto quattro braccia, con un ordine di ruote sotto, le quali, mosse da uomini dentro, erano fatte camminare et il disegno di Domenico era che questo cavallo, nell'entrata di Sua Maestà, essendo fatto andare come s'è detto, l'accompagnasse dalla porta infino al palazzo de' Signori e poi si fermasse in sul mezzo della piazza. Questo cavallo essendo stato condotto da Domenico a fine, che non gli mancava se non esser messo d'oro, si restò a quel modo, perché Sua Maestà per allora non andò altrimenti a Siena, ma coronatasi in Bologna si partì d'Italia, e l'opera rimase imperfetta. Ma nondimeno fu conosciuta la virtù et ingegno di Domenico, e molto lodata da ognuno l'eccellenza e grandezza di quella machina, la quale stette nell'Opera del Duomo da questo tempo insino a che, tornando Sua Maestà dall'impresa d'Africa vittoriosa, passò a Messina, e dipoi a Napoli, Roma e finalmente a Siena, nel qual tempo fu la detta opera di Domenico messa in sulla piazza del Duomo con molta sua lode». G. VASARI, *Le vite de più eccellenti pittori, scultori, e architettori scritte da m. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino, di nuovo dal medesimo riviste et ampliate con i ritratti loro et con l'aggiunta delle Vite de' vivi, & de morti dall'anno 1550 insino al 1567*, appresso i Giunti, Firenze 1568, II, pp. 376-377.*

⁹¹ *Relazione dell'ingresso e soggiorno in Siena delle AA.RR. Del serenissimo Francesco III Duca di Lorena di Bar, Granduca di Toscana...*, Stamp. del Pubblico, Siena 1739, pp 13-14, «l'Arco di Trionfo, che innalzato poco lungi dal Regio Palazzo agli occhi de' riguardanti faceva bellissimo effetto. Poiché dal piano terreno per ventitre braccia di altezza in ordine composito si sollevava bene intesa mole impostata da ciascun lato sopra otto colonne, ai fianchi della quale erano due nicchie su gran piedistalli posavano le statue rappresentanti la carità, e la Tutela pubblica, collocate una alla destra, e l'altra alla sinistra: Sopra di questo prim'ordine nei fianchi correva una ringhiera con balaustri, ne sodi della quale erano quattro altre statue esprimenti la Prudenza, la Giustizia, la Fortezza, e la Temperanza, cioè due di esse da ogni parte: Al tr'ordine sodo seguiva sopra dell'arco, posando sul suo cornicione l'Arme del Real Sovrano portata da due grand'Aquile: L'Arco abbellito nei suoi riquadri da gruppi di Trofei, terminava nei ruminati, su i quali stavano assisi due Geni: Sopra dell'arco stendevansi, formati di marmo di carrara un cartellone, in cui erano scritte queste parole; FRANCISCO III LOTHARINGIO MARIAE THERESIAE AU-

il consumato programma allegorico con la rappresentazione delle virtù cardinali associate alle figure dei sovrani, con il Granduca effigiato in una statua posta su un piedistallo all'interno dell'arco. Un'imponente iscrizione in sommità esprimeva il tradizionale giubilo e il ringraziamento per la presenza delle Loro Altezze Reali a Siena. Un arco celebrativo di cui aveva necessità di servirsi la dinastia lorenesse inaugurata da Francesco Stefano nel 1737 colmando il vuoto lasciato dai Medici. Un innesto non facile, anche per l'atteggiamento revisionista ispirato dal razionalismo illuminista messo in atto nei confronti di un contesto socio politico culturale che manteneva vivo il retaggio di matrice repubblicana.

Probabilmente anche per questo fu promosso il progetto per «*Portici d'ordin Toscano formati da Pilastrì, da cui si componevan' ottantadue intercolunni, con architrave, fregio, e cornice*»⁹² di Pier Antonio Montucci per guarnire Piazza del Campo (fig. 15), rispetto all'idea classicheggiante dell'arco trionfale all'antica da rappresentare su un grande pannello, del senese Paolo Posi⁹³, che sebbene rifiutata, rimane una testimonianza del gusto dell'epoca e di una diversa interpretazione per la celebrazione di quell'evento (fig. 16). Ipotizzato sulla scia di quello a porta San Gallo a Firenze di Jan Nicolas Jadot, eretto tra il 1737 e il 1739 in occasione della visita granducale, ma associato nella proposta dell'architetto senese da due colonne imperiali sul modello della Karlskirche a Vienna di J.B. Fischer von Erlach, la proposta di Posi offriva una soluzione che nella palese ricerca del-

la simmetria poteva evocare quella con cui due secoli prima Baldassarre Peruzzi aveva immaginato di riequilibrare classicamente il fronte del Palazzo Comunale sbilanciato dalla Torre del Mangia: si trattava in entrambi i casi di modelli estranei al contesto senese per il quale, anche ai ripetuti tentativi di trasformazione permanente della Piazza, non era stato concesso lo spazio che eccedesse quello di un'ipotesi destinata a rimanere tale. Una soluzione effimera poteva essere funzionale alla celebrazione di feste di antica tradizione; una soluzione permanente sarebbe risultata estranea in uno spazio per la cui salvaguardia già gli statuti medievali avevano imposto norme precise da osservare, prendendo a modello la sua architettura più rappresentativa, il Palazzo Pubblico. La natura utopica di quell'idea è inoltre dimostrata dai reiterati tentativi avanzati dal XVI secolo e destinati a fallire⁹⁴, anche nella versione ibrida che un disegno della collezione chigiana potrebbe suggerire (fig. 17).

In tempi più vicini a noi è possibile trovare accenno ad un arco trionfale eretto nel 1860 alla Barriera di S. Lorenzo per onorare la venuta a Siena di Vittorio Emanuele II. In quel caso il contesto politico era profondamente mutato: il Granducato non esisteva più, l'aspirazione alla creazione di uno Stato Nazionale era pressante. Le iscrizioni che corredevano l'arco, della cui struttura non si ha notizia, erano espressione dello spirito patriottico che animava il Risorgimento italiano. Il sovrano sabaudo era additato come «*propugnatore invitto dell'italiano riscatto*», colui che, trionfatore, poteva guidare gli

STRICAE CONJUGIBUS AUGUSTIS MAGNIS ETRURIAE DUCIBUS SENAS FELICI AUGURIO INGREDIENTIBUS JUDEORUM NATIO SE IN FIDEM ET CLIENTELAM SUPPLEX AC VENERABUNDA COMMENDAT. Si vide per di dentro ricorrere l'ordine istesso di colonne, e pendere dal mezzo dell'interno dell'arco un panno disposto alla pittoresca dipinto a liste di vari colori, con frange, cordoni, e nappe, il quale cadendo da una parte fino in terra formava Trono magnifico alla Statua del Serenissimo Gran Duca sollevata sopra gran piedistallo. Erano le colonne, i fregi, e i riquadri di marmo di Seravezza, e di quel di Carrara gli ornati, le statue, e i capitelli; di travertino gialletto i sodi, e il cornicione; e di nero antico tutti gli zoccoli, e dell'arco Trionfale predetto davano lume torce alla veneziana compartite diversamente».

⁹² Relazione dell'ingresso e soggiorno in Siena delle

AA.RR. *Del serenissimo Francesco III* cit., p. 8.

⁹³ B. MUSSARI, *Paolo Posi e l'architettura dell'apparato effimero per i festeggiamenti in onore di Francesco Stefano di Lorena a Siena (1739)*, in *Architettura nella storia. Scritti in onore di Alfonso Gambardella*, a cura di G. Cantone, L. Marcucci, E. Manzo, 2 voll., Skira, Milano 2007, I, pp. 526-530 e relativi rimandi bibliografici.

⁹⁴ F. SOTTILI, *Un portico "decoroso e alquanto sfogato" per Piazza del Campo. Antonio Maria Ferri, Iacomo Franchini e la committenza di Rutilio Sansedoni*, in "Bullettino Senese di Storia Patria", CXII (2005) [2006], pp. 512-535; B. MUSSARI, *Jacomo Franchini*, cit., pp. 48-70 e relativi rimandi bibliografici. M. QUAST, *Baldassarre Peruzzi e la visione di una Siena all'antica*, in *Architetti a Siena*, cit., pp. 213-253 e relativi rimandi bibliografici.

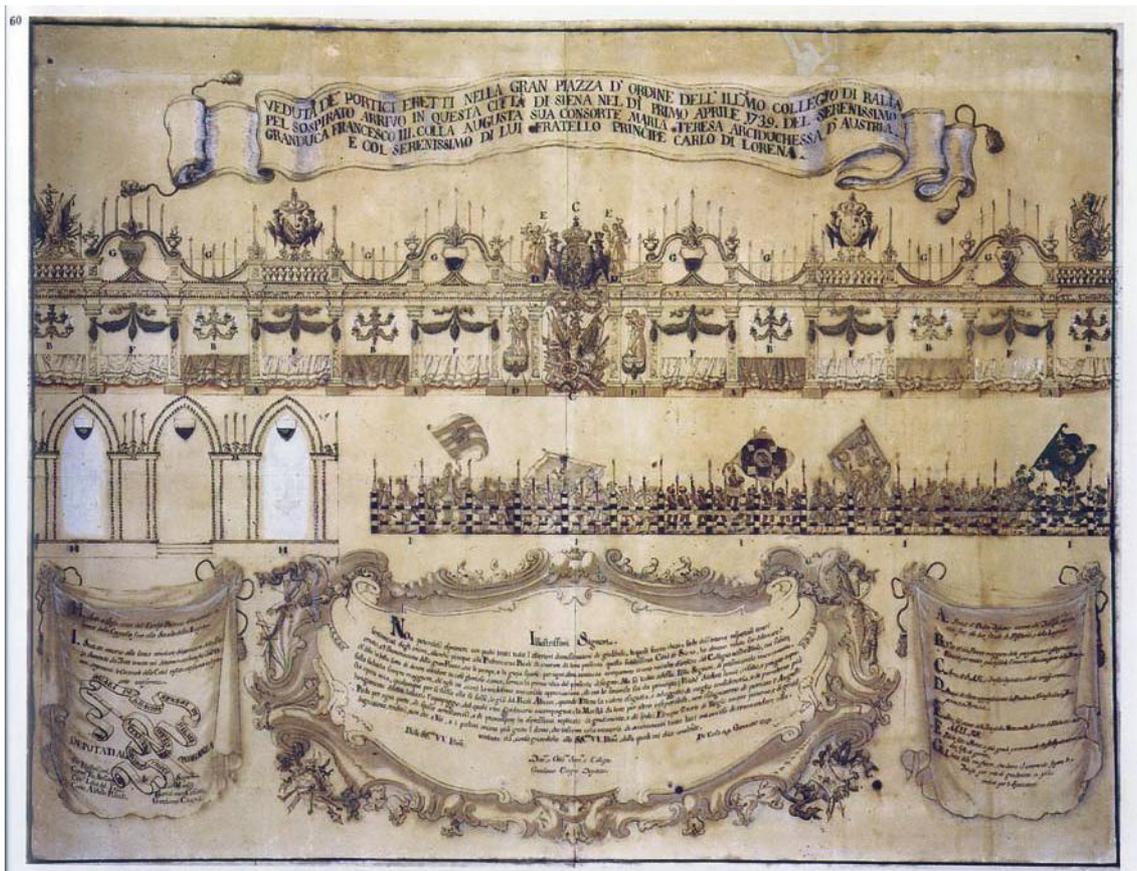


Fig. 15 Pier Antonio Montucci 1740. *Veduta de' portici eretti nella gran Piazza d'ordine dell'illustrissimo collegio di Balìa pel sospirato arrivo in questa città di Siena nel di primo aprile 1739 del Serenissimo Granduca Francesco III colla augusta sua consorte Maria Teresa Arciduchessa d'Austria e col Serenissimo di lui fratello Principe Carlo di Lorena.* Disegno acquerellato dei portici realizzati per i festeggiamenti del 1739. Siena. Uffici comunali.
(da AA.VV., *L'immagine del Palio*, Monte dei Paschi di Siena, Siena 2001, p. 385, fig. 60).

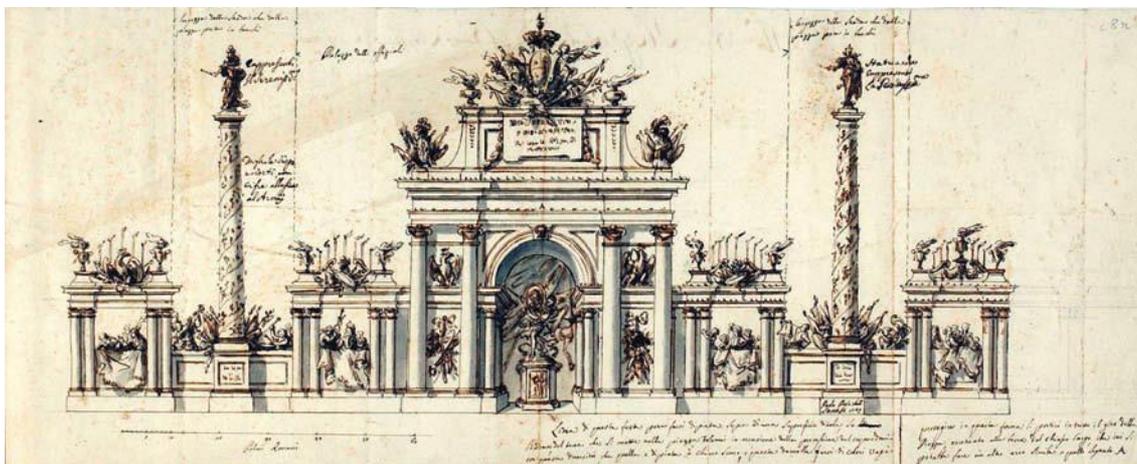


Fig. 16 Paolo Posi (1739). Progetto di scenografia per la facciata della sede degli Ufficiali della Mercanzia a Siena in occasione dei festeggiamenti dell'aprile 1739.
L'idea di questa festa potrà farsi dipinta sopra ad una superficie di tela, su l'andare del teatro che si mette nella piazza Tolomei in occasione della processione del corpus domini, in questa diversità che quella è dipinta à chiaro scuro e questa dovrebbe farsi di colori vagi / proseguire in questa forma li portici in tutto il giro della Piazza, eccettuato alla bocca del Chiasso Largo, che ivi si potrebbe fare un altro arco simile a quello segnato A.
Sopra le due colonne: *Larghezza della strada che dalla piazza porta in banchi*
Sulle statue: *Rappresenti il Serenissimo / Statua che rappresenti la Serenissima*
Al lato della prima colonna: *Da farle rispondenti con cifre allusive a l'Armij*
Sul basamento della colonna a destra: *Paolo Posi Architetto Senese 1739*
Sul retro del foglio: *Numero 8 del Sig. Pavolo Posi Architetto Senese 1739.*
(Da B. MUSSARI, *Paolo Posi e l'architettura dell'apparato effimero per i festeggiamenti in onore di Francesco Stefano di Lorena a Siena (1739)*, in *Architettura nella storia. Scritti in onore di Alfonso Gambardella*, a cura di G. Cantone, L. Marcucci, E. Manzo, 2 voll., Skira, Milano 2007, I, tav. LXI).

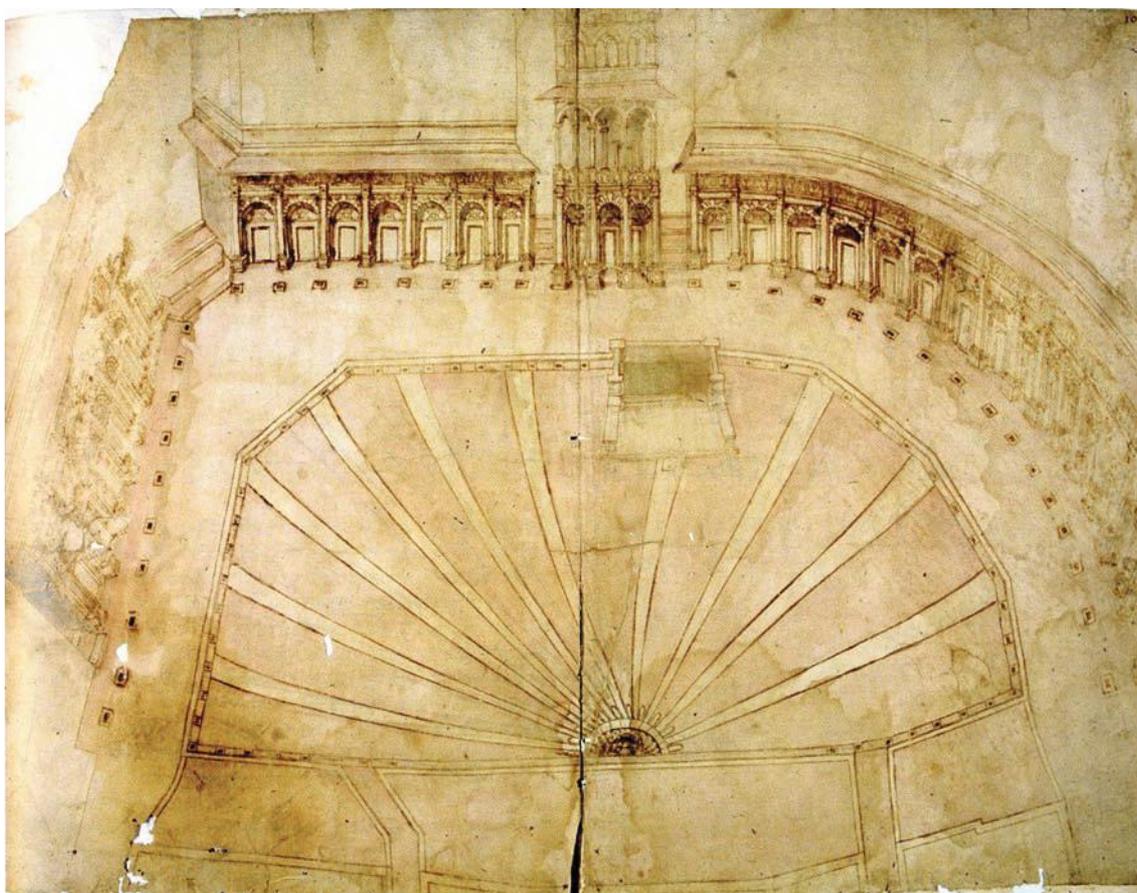


Fig. 17 Anonimo (seconda metà XVII secolo). *Progetto di portico per Piazza del Campo*. Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio Chigi, ms. P.VII.11, c. 109.

(da A. MARINO, *La costruzione della Roma alessandrina e la sua immagine*, in *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il Papa senese di Roma moderna*, Catalogo della mostra (Siena, Palazzo pubblico e Palazzo Chigi Zondadari, 23 settembre 2000 - 10 gennaio 2001), a cura di A. Angelini, M. Butzek, B. Sani, Protagon, Siena 2000, pp. 316-317, fig. 203).

italiani a concludere «l'opera della redenzione [...] solo incominciata»⁹⁵. Nonostante lo stile magniloquente ottocentesco il messaggio non era filtrato da citazioni o allegorie, ma era espressione di un sentimento condiviso.

Il complesso del Duomo con la sua piazza e il Palazzo Arcivescovile era ed è il polo ecclesiastico per eccellenza, luogo di arrivo dei principali cortei civili, meta obbligata per quelli ecclesiastici. Prima dell'ingresso in Cattedrale per le consuete celebrazioni del ringraziamento e della consacrazione si assisteva nella piazza alla violenta distruzione

del baldacchino. Nel possesso di Celio Piccolomini il 26 luglio 1671 «fu un tumulto grandissimo a tal segno che l'Ill.ma Signoria essendo dietro a S. E. non poteva seguire avanti di andare verso l'Altar Maggiore [...] e per grazie di dio non vi fu feriti»⁹⁶. Per la baruffa seguita all'arrivo di Eugenio IV al Palazzo Arcivescovile il Pontefice smarrì alcuni documenti e un prezioso gioiello del piviale, trovati e restituiti da un canonico che per il gesto fu premiato con l'arcivescovado di Ravenna⁹⁷. Se Pio II aveva rischiato di essere travolto nella disputa del suo cavallo all'ingresso in Laterano, diversamente Carlo V nell'entrare nel Duomo

⁹⁵ *Iscrizioni in occasione della festa offerta dalla città di Siena a Re Vittorio Emanuele II, raccolte a cura del Municipio*, Tip. Del R. Istituto dei Sordo Muti, Siena 1860, p. 5

⁹⁶ BCIS, GIROLAMO MACCHI, *Memorie Storiche*, ms, A.XI.23, c. 34v.

⁹⁷ ASS, *Storie e cronache di Curzio Patrizi...*cit., c. 167: «A di 11 (febbraio 1442) la Domenica mattina entrò in Siena Papa Eugenio con diciassette Cardinali, e Arcivescovi, Vescovi e Prelati, e prima fu accompagnato da tutto il Clero, la Signoria con quaranta Mazzieri, e honoranza, e con quattro Bandiere innanzi, una con la sua Arme, una

di Siena «con una parola sola levò l'una parte e l'altra dall'impresa»⁹⁸ impedendo il saccheggio della cavalcatura e del baldacchino.

Nel caso degli insediamenti vescovili il baldacchino era preda di chi se lo accaparrava, mentre il cavallo era pegno degli *Introduttori*. Il rito violento della spoliazione, come le relazioni raccontano, era vissuto spesso in maniera cruenta; un rito cui è sottesa una connotazione sacra, come se i brandelli residuali del saccheggio assumessero il valore di una sacra reliquia⁹⁹.

Altri luoghi sono stati in passato deputati ad essere mete o sede di permanenza temporanea di ospiti illustri: il Palazzo Reale, sede del Governatore dei Medici, già Palazzo Petrucci; il Palazzo del Magnifico; il Palazzo del Capitano di Giustizia; la Rocca Salimbeni, castellare dell'antica famiglia senese e altre dimore e monasteri che specie in epoche remote hanno avuto l'onore e l'onere di accogliere imperatori, re, cardinali, ambasciatori e i seguiti che li accompagnavano. Luoghi che bisognava predisporre e adeguare, dato che, seppur per motivazioni logistiche e funzionali, a volte anche con riflessi di tipo politico, entravano seppur marginalmente a far parte della geografia del rituale, cui tradizionalmente erano estranei¹⁰⁰.

Trasformazione memoria e permanenza del rito

Con il tempo il rito, il cerimoniale, le tappe del percorso, perdono d'importanza e il processo nella sua complessità si sempli-

fica. L'articolazione e la dimensione spettacolare dell'evento si snelliscono. In ambito civile si assiste alla teatralizzazione del rito pubblico apparentemente svuotato dei valori rappresentativi della tradizione. In ambito ecclesiastico, almeno fino al XVIII secolo, invece, il cerimoniale mantenne viva la solennità originaria. La partecipazione al possesso dei presuli chiamati a guidare l'arcidiocesi senese era più sentita. L'Arcivescovo era espressione dell'autorità ecclesiastica, spesso individuata tra gli esponenti delle storiche famiglie cittadine, e nonostante fosse richiesta la conferma granducale per l'insediamento, il presule univa in sé il ruolo dell'autorità spirituale rinvigorito dall'appartenenza civica. La cerimonia assumeva così anche un valore identitario che quella civile aveva in parte perso.

In ambito civile il tradizionale ingresso a cavallo venne meno durante la lunga dominazione medicea: l'uso delle carrozze prese il sopravvento. Conseguentemente anche l'omaggio all'Immagine della Vergine dipinta sulla porta della città perse importanza all'interno di un protocollo ormai superato. Violante di Baviera, amata governatrice, nell'approssimarsi a Porta Camollia nel 1717, chiese appositamente che gli venisse indicata l'immagine dipinta. Fatto fermare il *coupé* si inginocchiò e dopo una breve preghiera disse «saremo anche noi sotto il patrocinio della Vergine, come sono tutti i Senesi»¹⁰¹, esprimendo pubblicamente in questo modo la sua sentita partecipazione alla tradizione cittadina.

Il momento dell'ingresso si svuotò progressivamente dei suoi significati simbolici.

con la Mitra, una con le Chiavi, e una con la Croce, di poi un Cavallo bianco col Corpo di Christo e poi il Papa sotto un bello Padiglione, il Priore de Signori haveva la briglia, el Papa dava la benedizione, e giunto al Vescovado fu saccheggiato el Padiglione, el suo Cavallo, e fu tanta la calca che cadde al Papa el Gioiello del Piviale che haveva in pecto e che trovò Messer Farinata Canonico, e per questo avendolo presentato al Papa hebbe l'Arcivescovado di Ravenna».

⁹⁸ ASS, *Concistoro*, 224, c. 14v.

⁹⁹ Tale usanza permane ancora in alcune cerimonie religiose del Sud Italia. S. BERTELLI, *Il corpo del re. Sacralità del potere nell'Europa medievale e moderna*, Ponte alle grazie, Pisa 1990, p.92.

¹⁰⁰ Si rimanda all'analisi del fenomeno in occasione della permanenza di Pio II a Siena esaminato da

Fabrizio Nevola. F. NEVOLA, *Ritual geography...* cit., pp. 65-88. Sui preparativi per l'arrivo e la permanenza di Pio II a Siena si veda ASS, *Concistoro*, 462, 2477, 2478, 2479; 2481. Sulle visite papali a Siena si veda anche M. A. CEPPARI RIDOLFI, *I Papi a Siena...* cit., pp. 354-363.

¹⁰¹ BCIS, *Raccolta fatta da Gio Battista Alessio Bucalossi Prete Sacerdote Sanese di Alcune Feste più solenni fatte in Siena*, ms. C.X.15, c.18v.; G. M. TORRENTI, *Veridico ragguaglio...* cit., pp. 19-20. Sull'entrata in Siena di Violante di Baviera si veda anche *Relazione sopra l'ingresso in Siena fattosi dall'A. R. la Serenissima Violante Gran Principessa di Toscana nella sera del 12 aprile 1717 in occasione del possesso presosi dalla medesima del Governo di quella Città e Stato*, Pietro Matini, Firenze 1717.

Il ricevimento dell'ospite, che spesso giungeva di notte, non avveniva più a porta Camollia dove dal 1604 l'apparato effimero era stato tradotto nella forma permanente ideata da Alessandro Casolani e Domenico Cafaggio¹⁰². Qui eventualmente si poteva vedere «dipinta, con proporzionale grandezza l'Arma del sovrano con iscrizione sotto che conteneva l'allegrezza del popolo sanese all'accogliemento del proprio signore»¹⁰³, come nell'ingresso di Francesco Stefano di Lorena nel 1739, ma l'ospite ormai sostava alla villa di Fontebecchi prima di accedere velocemente in città.

Anche l'uso del baldacchino in ambito civile si perse nel tempo. Non se ne fa menzione già dal XVII secolo. Venne utilizzato ancora da Pio IX, l'ultimo "Papa Re", quando giunse a Siena il 28 agosto del 1857, ma solo prima di entrare in Duomo «sotto aurato e ricco Baldacchino sostenuto da otto reverendissimi Canonici di detta Metropolitana»¹⁰⁴. Il Pontefice era arrivato in treno e proseguì in carrozza lungo il percorso allietato da folle festanti e addobbato con pennoni inghirlandati con le insegne papali e delle contrade, che introduceva in città dalla Barriera di San Lorenzo. Il medesimo itinerario per motivi logistici percorse Umberto I nel 1887, ma che per ragioni politiche si arrestò al Palazzo Reale senza concludersi in Cattedrale con la rituale benedizione e il canto del *Te Deum*¹⁰⁵.

Il Palazzo Pubblico, sede della Signoria, dell'autorità governativa, non era il luogo in cui l'ospite per quanto illustre era invitato a risiedere, neppure temporaneamente. L'accesso in Piazza del Campo, il cuore della città dove convergevano le principali arterie cittadine, dominata dalla mole del palazzo simbolo dell'inviolabile autorità civile, generalmente non avveniva nel corso dell'ingresso in città, ma solo in un secondo

momento quasi a salvaguardia dell'integrità dell'autonomia cittadina¹⁰⁶. Piazza del Campo e il Palazzo Comunale rappresentano la memoria e il simbolo del potere civile e amministrativo dell'età della Repubblica, mortificati dallo stemma mediceo disegnato da Bartolomeo Ammannati e apposto sulla facciata del palazzo in occasione dell'ingresso di Cosimo I nel 1560: uno spirito ben diverso aveva certamente animato i senesi quando su quella stessa facciata avevano fatto rappresentare l'aquila imperiale per onorare la pacifica presenza di Sigismondo di Lussemburgo nel 1432.

La Piazza era ed è un luogo pubblico dalla marcata caratterizzazione civile, ma non privo di connotazioni sacre, come ebbe modo di ricordare Giovanni Paolo II in visita a Siena nel 1980; per la Cappella di Piazza ai piedi della torre, per l'emblema bernardiniano che campeggia al centro della facciata del Palazzo, per "il campanone" della Torre, simbolo della libertà comunale, dedicato alla Madonna Assunta, la Vergine celebrata anche nella Fonte Gaia.

Piazza del Campo, quindi, non è stata generalmente una tappa del percorso trionfale che dalla porta urbana conduceva necessariamente al "tempio". Ad essa vi si arrivava in occasione della visita alla Signoria e poi per assistere ai giochi, alle dispute, ai palii e ai balli organizzati per gli ospiti, quando essa, diventata protagonista, veniva esibita, illuminata e addobbata a festa con palchi, torce e *lumiere*, come uno splendente teatro a cielo aperto (fig. 18).

Il Palio, soprattutto nei tempi più recenti, ha rappresentato in simili occasioni il culmine dell'evento che coinvolgeva tutta la città. Esso aveva e ha luogo nel "gran teatro" o nel "vago Anfiteatro" che per la sua forma sembra essere

¹⁰² I. BICHI RUSPOLI, *Allegorie medicee sulla Fortezza e su Porta Camollia*, in *Fortificare con Arte. Mura, porte e fortezze di Siena nella storia*, a cura di E. Pellegrini, Siena, Betti, 2012, pp.227-229.

¹⁰³ BCIS, mss. A.I X.4-8, *Giornale Sanese (1715-1794)*, A. IX. 5, G. A. PECCI, *Diario Sanese dal 12 aprile 1732 a tutto il 22 ottobre 1751. Libro secondo*, f. 63v.; *Giornale Sanese (1715-1794)*, di Giovanni Antonio e Pietro Pecci, a cura di E. Innocenti e G. Mazzoni, Il Leccio, Siena 2000, p. 123.

¹⁰⁴ *Siena e le sue feste in occasione dell'arrivo e perma-*

nenza del sommo pontefice PIO IX e della I. E. R. Corte. Relazione, Tip. Di F. Cresti, Siena 1857, p. 4.

¹⁰⁵ L. GIALDINI, *I sovrani d'Italia a Siena*, Tip. Dell'Ancora, Siena 1888.

¹⁰⁶ Non è stato un caso che la scelta delle dimore dove alloggiare la Curia Pontificia al seguito di Pio II, non avvenne nei pressi di Piazza del Campo o della Strada Romana, ma lungo percorsi secondari in connessione con centri monastici e religiosi. Si veda F. NEVOLA, *Ritual geography...cit.*, p. 65-88, in part. p. 77.

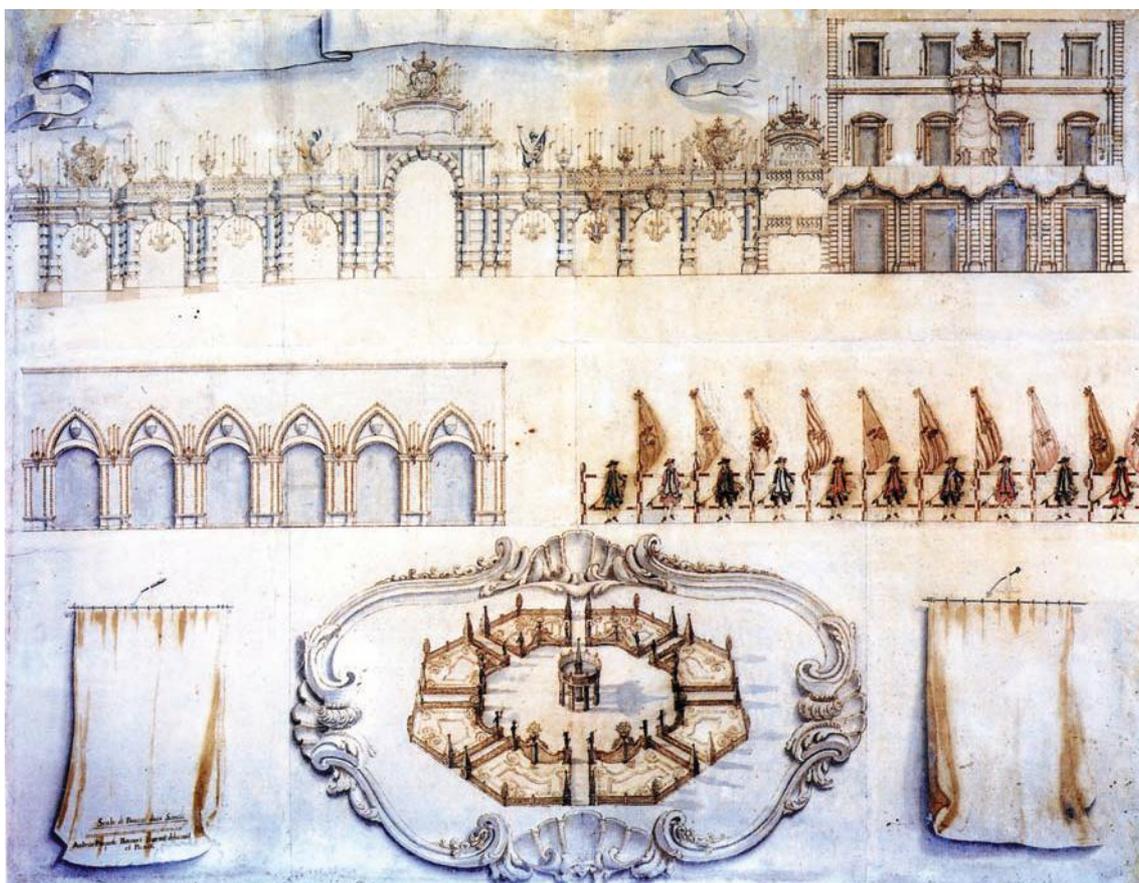


Fig. 18 Anonimo (seconda metà XVII secolo). *Progetto di portico per Piazza del Campo*. Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio Chigi, ms. P.VII.11, c. 109.

(da A. MARINO, *La costruzione della Roma alessandrina e la sua immagine*, in *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il Papa senese di Roma moderna*, Catalogo della mostra (Siena, Palazzo pubblico e Palazzo Chigi Zondadari, 23 settembre 2000 - 10 gennaio 2001), a cura di A. Angelini, M. Butzek, B. Sani, Protagon, Siena 2000, pp. 316-317, fig. 203).



78

Fig. 19 Tommaso Paccagnini (1791). *Prospetto d'uno degli Archi trionfali che adornano la Piazza di Siena per la faustissima venuta del R.R. Sovrani nell'Agosto 1791*. (da *In aspettazione delle loro Altezze Reali Ferdinando III Principe Reale d'Ungheria, e di Boemia Arciduca D'Austria Gran Duca di Toscana e Luisa Maria di Borbone Real Principessa di Napoli sua consorte feste pubbliche destinate dalla città di Siena in contrassegno della sua gioja e devozione*, Dai Torchi Pazzini Carli, Siena 1791).

fatto apposta “*per vedere gli spettacoli*”, come si annota nelle relazioni del XVII e XVIII secolo. La spettacolarizzazione di questo spazio attraverso la trasfigurazione effimera con l’allestimento di portici lignei variamente composti per regolamentarne il perimetro - rievocando quella vagheggiata idea di un portico permanente mai realizzato - avrebbe potuto esprimere l’intento mediceo di “oscurare” l’identità storica e politica della città, privilegiando le funzioni ludiche non prive di intenti rievocativi, nei luoghi che erano simboli dell’autonomia comunale perduta. Tuttavia è anche vero che attraverso il Palio, il suo corteo e la rappresentazione allegorica dei carri, si rinvigoriva e si rafforzava la memoria mai sopita della storia municipale.

La dimensione effimera dei portici eretti per i festeggiamenti indetti in onore di Francesco Stefano di Lorena nel 1739, del Granduca Leopoldo nel 1767¹⁰⁷ (fig. 20) o di Ferdinando III nel 1791¹⁰⁸ (fig. 19), e ancor più recentemente in occasione della comparsa dei carri allegorici rappresentanti i Terzi di città per la visita di Pio IX nel 1857, non avanzavano pretese architettoniche particolari,



Fig. 20 Parte d'uno degli Archi Trionfali coll'ordine de'Portici che circondavano la Gran Piazza di Siena. (da *Relazione dell'ingresso e soggiorno in Siena delle loro A.A. R.R il Serenissimo Arciduca Pietro Leopoldo Gran Duca di Toscana*, G. Cambiagi, Firenze 1767).

ma erano funzionali alla rievocazione di una rappresentazione cui avevano assistito, re, imperatori e pontefici sin da tempi remoti.

Gli apparati allestiti nel corso dei secoli hanno necessariamente subito l'influenza della cultura dei tempi che hanno cercato di interpretare. La memoria di quei cerimoniali di cui si sono tratteggiati alcuni passaggi si rievoca nel Palio, nell'addobbo della Piazza, nei cortei delle Contrade, nel percorso rituale che seguono nelle loro monture prima della corsa, nella Passeggiata Storica, rappresentazione orgogliosa delle istituzioni senesi che dalla seconda metà dell'800 ha sostituito le sfilate allegoriche che precedevano la corsa. Il Palio è un fenomeno la cui complessità non può essere ridotta alla semplice carriera di cavalli e della cui storia si tracciano puntualmente le tappe nel volume curato da Marco Ciampolini, Maria Assunta Ceppari Ridolfi e Patrizia Turrini¹⁰⁹. Come ha chiarito Patrizia Turrini l'omaggio reso ai potenti di turno, indipendentemente dall'aspetto encomiastico, fu «'orgogliosa' dimostrazione da parte dei senesi della capacità di [...] mantenere in vita le proprie antiche tradizioni»¹¹⁰. È in quest'ottica che si predispone anche oggi l'accoglienza di personalità in visita a Siena, di cui il benvenuto che le Contrade tributano al nuovo Arcivescovo al suo ingresso in città, è una dimostrazione di continuità.

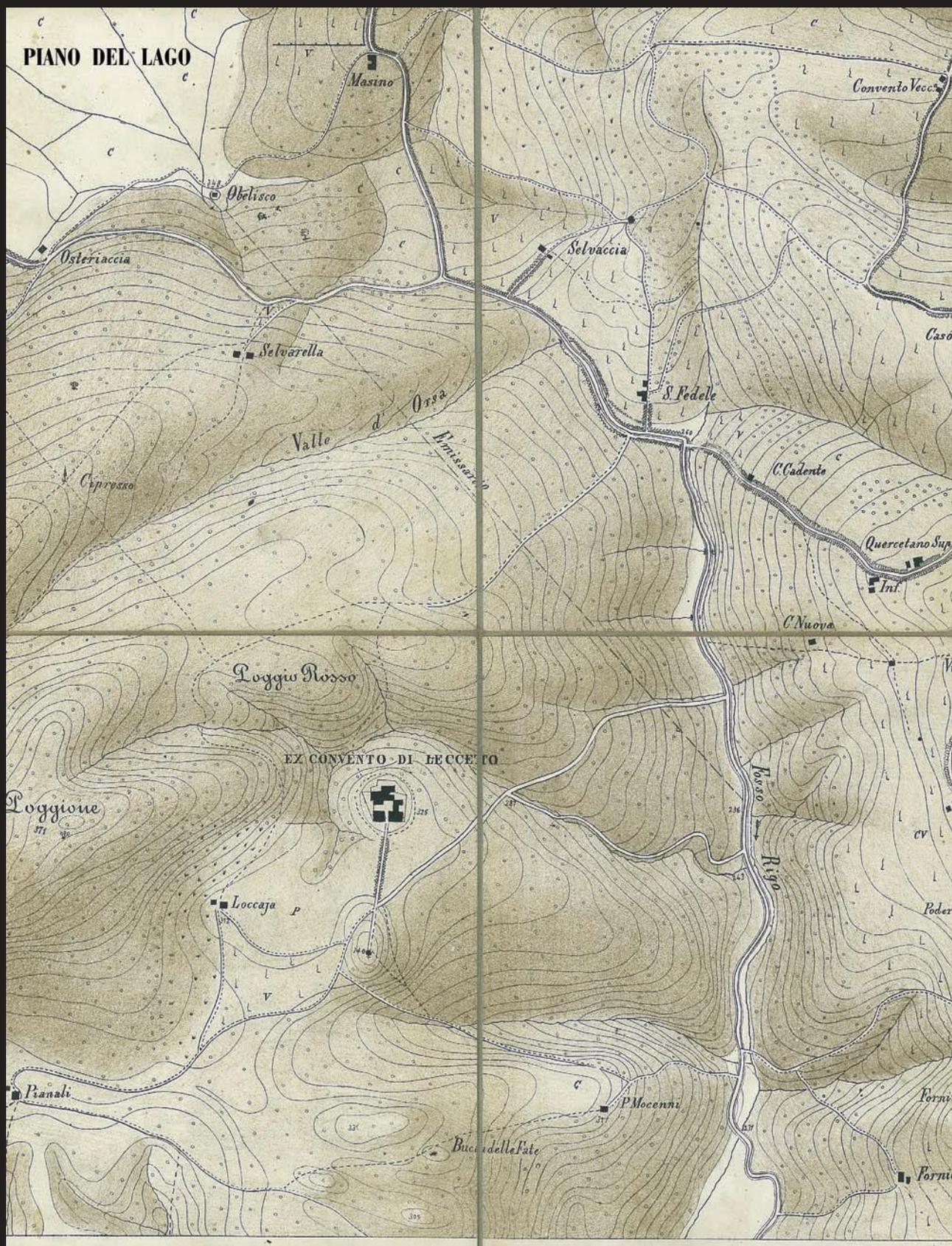
La comprensione di questo fenomeno, in cui la componente “turistica” rimane comunque marginale, non è possibile se non si intuisce il ruolo che le Contrade hanno svolto e svolgono nella quotidianità e il radicamento che tali comunità hanno sviluppato nel tessuto sociale della città coltivando la tradizione: lo spettacolo finale che appassiona inevitabilmente anche il visitatore distratto rappresenta l'emozionante e avvincente epilogo di una storia che continua.

¹⁰⁷ *Relazione dell'ingresso e soggiorno in Siena delle loro A.A. R.R il Serenissimo Arciduca Pietro Leopoldo Gran Duca di Toscana*, G. Cambiagi, Firenze 1767.

¹⁰⁸ *In aspettazione delle loro A.A. R.R Ferdinando III Principe Reale d'Ungheria e di Boemia Arciduca D'Austria Gran Duca di Toscana e Luisa Maria di Borbone*, Pazzini Carli, Siena 1791.

¹⁰⁹ *L'immagine del Palio*, cit.

¹¹⁰ P. TURRINI, *I fili della Storia. Contrade e palio nelle fonti documentarie*, in *L'immagine del Palio*, cit., p. 303.



Anonimo cartografo di metà XIX secolo: Circondario senese (area Pian del Lago - Lecceto).

La rara cartografia mostra una delle più antiche rilevazioni topografiche del canale emissario di Pian del Lago. Da segnalare, tuttavia, che il percorso rettilineo tracciato sulla carta non rispecchia l'andamento reale dell'opera idraulica.

Opere di canalizzazione a ovest di Siena e loro correlazione idrogeologica con i rilievi calcarei circostanti

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

Il rapporto di Siena con l'acqua è stato, da sempre, alquanto tormentato e complesso. L'assenza di corsi d'acqua consistenti in prossimità della città, costrinse i Senesi ad ingegnarsi in mille modi per approvvigionarsi del prezioso liquido indispensabile allo sviluppo economico e alla sopravvivenza. L'assillo della penuria idrica li fece fantasticare sull'onirica esistenza di un favoloso fiume sotterraneo: la Diana, di dantesca memoria (Purgatorio; C. XIII, 151-152-153). Ma, al di là dei sogni i Senesi, con saggia concretezza, scavarono cunicoli e diramazioni in tutte le direzioni nello strato di sabbie, argille e conglomerati pliocenici sopra il quale si estende la città; captarono rivoli, percolazioni e stillicidi sotterranei realizzando quella chilometrica e affascinante rete di ambulacri e gallerie (i famosi "bottini"), che per secoli alimentarono le altrettanto famose fonti per l'indispensabile apporto idrico.

Diametralmente opposto fu il rapporto dei Senesi con le acque del circostante territorio rurale: qui il problema non fu quello di captare e convogliare l'acqua, ma anzi regimarla e incanalarla per bonificare il territorio, tenendo conto di una complessa situazione geologica e idrografica.

Pochi chilometri a ovest di Siena si allunga in direzione SSE-NNO il rilievo calcareo della Montagnola senese, lungo circa 15 chilometri ed esteso circa 150 kmq, di non eccelsa quota (il culmine del Monte Maggio è di metri 671s.l.m.) ma di particolare interesse geo-morfologico in quanto costituisce il prolungamento meridionale della dorsale medio-Toscana. La Montagnola è principalmente composta da calcare cavernoso e da brecce calcaree (formazione detta di Cerreto a Merse); nella zona sud-ovest emergono anche rocce carbonatiche metamorfiche: dolo-

mie grigie, calcari cristallini ceroidi e marmi, tra cui il ben noto "marmo giallo" di Siena. Il calcare cavernoso grigio, brecciato, fratturato e spugnoso si presta all'assorbimento e alla circolazione idrica: alimenta alcune sorgenti tra cui quelle del Luco.

Abbondano i fenomeni carsici superficiali: doline, campi solcati e un polje detto del Pian del lago.

Pochi i fenomeni carsici ipogei veri e propri: circa una decina di inghiottitoi tra cui la buca delle Fate e l'inghiottitoio del Mulinaccio. Le sorgenti del Luco, il polje di Pian del lago e almeno i due inghiottitoi citati sono tra loro connessi in vario modo e costituiscono l'oggetto principale della trattazione. Molto più numerose (varie decine) sono le cavità tettonico-carsiche: grotte, pozzi e fenditure diaclasiche con prevalente orientamento da sud-ovest a nord-est. Non superano mai la profondità di 50-60 metri, hanno scarso sviluppo planimetrico, concrezionamento modesto (salvo qualche eccezione) mentre hanno notevole circolazione di flussi d'aria che fanno ipotizzare complessi e forse vasti sistemi intercomunicanti. Più concrezionate e, in qualche caso, più profonde risultano le cavità situate nel versante ovest della Montagnola (la zona dei marmi), come hanno dimostrato recenti esplorazioni effettuate dalla Commissione Speleologica "i Cavernicoli" del C.A.I. di Siena.

Questa sommaria digressione geo-speleologica ci fa comprendere il diverso rapporto di Siena con le acque del territorio circostante: qui l'impegno secolare fu quello di regimare e far defluire le acque stagnanti che formavano paludi e allagamenti che infettavano l'aria e sottraevano terra alle colture.

Alla base e intorno agli affioramenti calcarei della Montagnola si trovano pianure

alluvionali e terrigene, dove le acque hanno un deflusso lento e incerto.

A nord è situata la pianura di Abbadia ad Isola i cui deflussi sfociano nel torrente Staggia, quindi nell'Elsa e poi nell'Arno. Al centro, tra Siena a est e la Montagnola a ovest, si trova la depressione (polje) di Pian del lago, tributario delle sorgenti del Luco (un tempo per vie sotterranee naturali, in seguito tramite una galleria artificiale).

Le sorgenti del Luco erano in passato perenni, poi divennero intermittenti, oggi sono aspirate da potenti pompe per rifornire la città. Sia il Pian del lago che la pianura delle sorgenti del Luco defluiscono verso sud nei torrenti Rigo, Serpenna e Rosia, quindi nel Merse, poi nell'Ombrone. Nelle suddette località sono stati effettuati in passato interventi di bonifica, drenaggio, incanalamento: un mixer di opere idrauliche in buona parte sotterranee, ulteriormente complicate dagli eventi storici e dalle caratteristiche ambientali e geologiche: un vero

e proprio "giallo" idro-morfologico non del tutto risolto, dove le opere dell'uomo s'intrecciano con quelle della natura e che passiamo a descrivere nell'ordine (fig 1):

La palude di Orgia (o pian di Rosia) originata dalle sorgenti del Luco

Il Pian del lago (detto anche lago di Santa Colomba)

Il canale sotterraneo artificiale del Granduca (detto anche "la Guglia")

L'inghiottitoio del Mulinaccio, antico scolmatore naturale del Pian del lago

Gli argomenti suddetti, strettamente connessi tra loro, saranno oggetto della rielaborazione di un'ipotesi conclusiva.

Il lago bonificato di Badia a Isola, il canale sotterraneo della "discordia" e l'ingolla di pian del Butale: un mini esempio di bonifica artificiale che sfrutta uno sbocco naturale, oggetto di un altro studio che sarà pubblicato successivamente su "Accademia dei Rozzi"

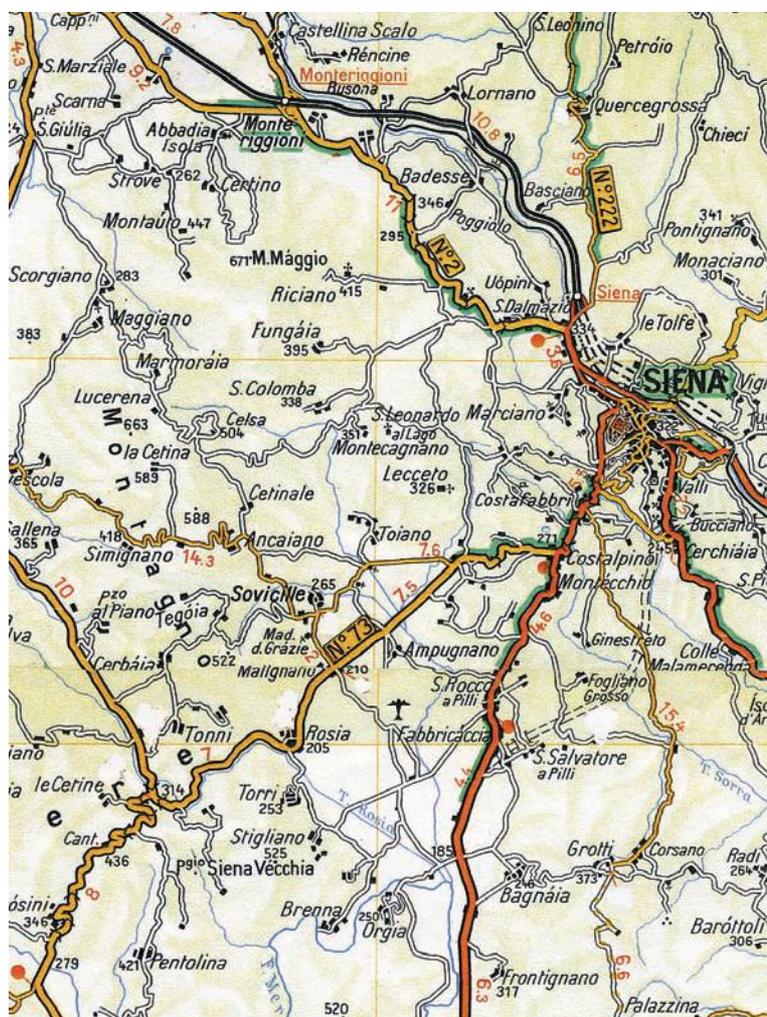
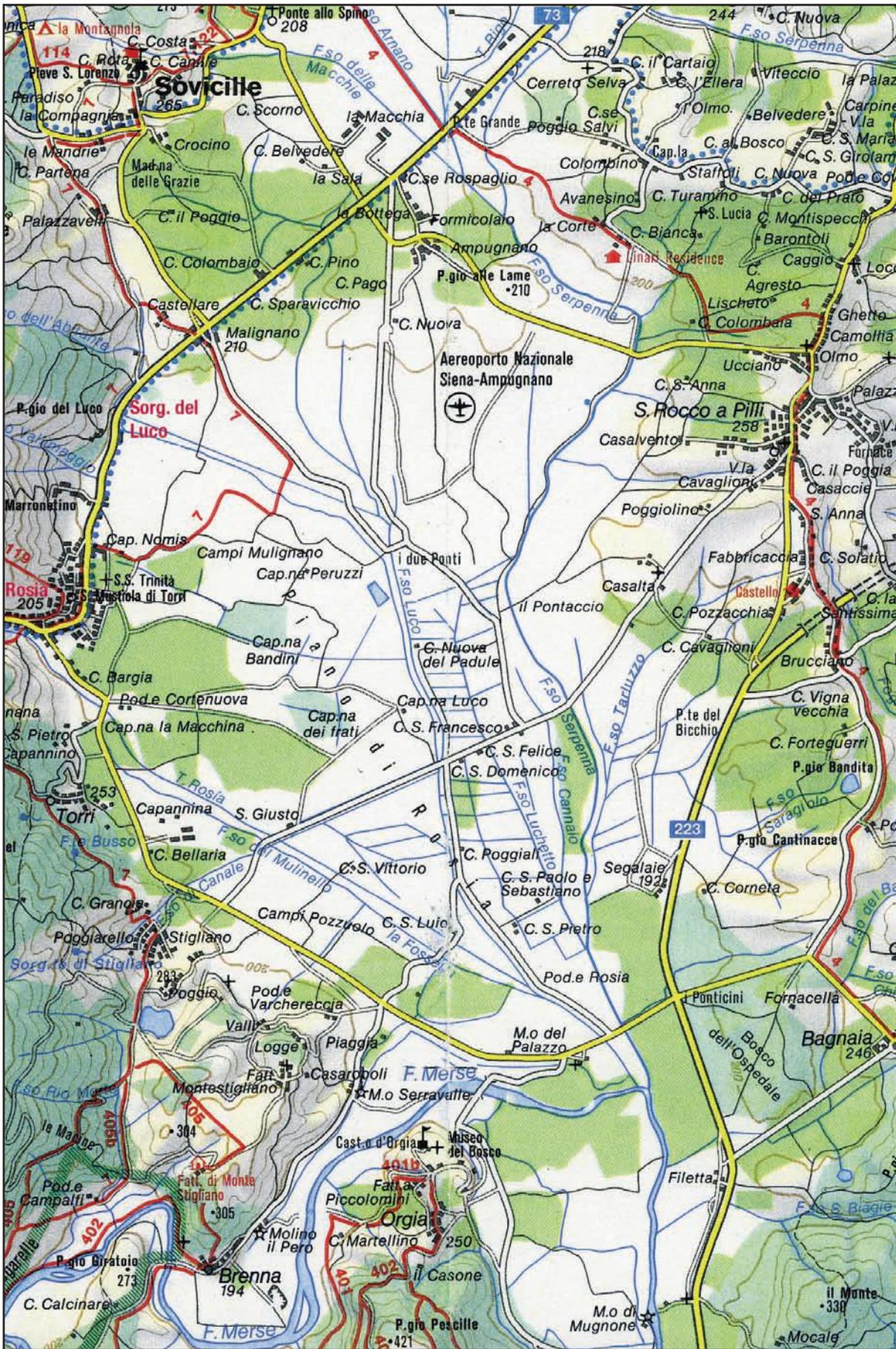


Fig. 1 Le località inerenti la trattazione; a nord: Monteriggioni e Abbadia a Isola; più sotto: il rilievo calcareo della Montagnola Senese (Monte Maggio-Poggio Siena Vecchia); a ovest di Siena: il polje di Pian del Lago (presso S. Leonardo al lago); a sud: la pianura di Rosia (ex palude di Orgia) e le sorgenti del Luco. Scala 1:200.000.

Fig. 2 (nella pagina accanto) La pianura di Rosia (ex palude di Orgia), compresa tra la statale 73 e la 223; oggi è in parte occupata dall'aeroporto di Ampugnano. Tra Rosia e Malignano è il rilievo calcareo del Luco, alla base del quale scaturivano le sorgenti intermittenti attualmente captate; tutti i corsi d'acqua sono tributari del fiume Merse.



LE SORGENTI DEL LUCO E LA PALUDE DI ORGIA

Negli anni '60 dello scorso secolo riapparvero improvvisamente alcune polle sorgive presso Rosia, in località Malignano, nel bordo a valle della Statale 73 al Km 65,300. Nei secoli precedenti erano sorgenti perenni che allagavano la piana di Rosia formando la palude di Orgia (fig 2). Nel secolo XVII° divennero intermittenti riapparendo a intervalli irregolari di qualche decennio.

Questo fenomeno, ben documentato negli archivi, nelle relazioni dei naturalisti e nella tradizione popolare, suscitò un rinnovato interesse grazie a un articolo pubblicato nel quotidiano "la Nazione" (8 aprile 1961) firmato da Giovanni Betti, residente nella zona, appassionato cultore della propria terra e preoccupato per la grave crisi dell'agricoltura, a quell'epoca già in atto. Nel suo articolo, oltre a dare notizia della ricomparsa delle sorgenti (fig 3), ipotizzava l'esistenza di un grande lago sotterraneo che raccoglieva le acque circolanti sotto la "Montagnola senese" e, tramite un complicato sistema sifonante, faceva sgorgare periodicamente le acque nei fossi del Luco e nella piana di Rosia. La temperatura dell'acqua (14.5°), la sua durezza calcarea, la situazione geo-morfologica (contatto tra strato calcareo e detriti sabbioso-argillosi) avvaloravano l'ipotesi. Circa la strana e irregolare intermittenza, il Betti ricordava le due precedenti effusioni periodiche: quella del 1915-18 e quella del 1940, testimoniate dagli anziani del luogo che avevano coniato il detto popolare: «quando il Luco butta forte, carestia o morte» volendo significare che le effusioni coincidevano con periodi di lutto o di disastro. I testimoni asserivano che insieme alle acque fuoriuscivano rospi e serpi bianchi e che, agli inizi del fenomeno, presso le "buche del Luco" si udivano degli strani boati, tanto che il luogo era chiamato il Muglione (nel gergo locale stava ad indicare il muggito dei buoi). Nell'articolo, il Betti proponeva una serie di interventi per scoprire il lago sotterraneo: studi geologici, misurazioni, prospezioni aeree e sondaggi; invitava enti e organismi a effettuare le ricerche e a reperire i finanziamenti necessari, prospettando la grande



Fig. 3 La polla principale delle sorgenti del Luco riapparso nell'aprile 1961, in una rara foto dell'epoca, scattata lungo la statale 73 al km 65,300 in località Malignano- Rosia.

importanza di una tale abbondanza idrica sia per uso agricolo sia per potenziare l'acquedotto civico ormai non più sufficiente alle aumentate esigenze della comunità. Le sue proposte furono accolte «...per lo più con qualche risolino di compatimento...» come racconta egli stesso nella successiva pubblicazione delle sue ricerche in un libro. Lanciò un appello anche agli speleologi del gruppo di Sarteano, l'unico operante in provincia a quell'epoca.

Il gruppo aderì ed effettuò le prime esplorazioni di varie cavità della Montagnola (1961-62). L'attività proseguì sempre più intensa con l'Associazione Speleologica Senese nella quale confluì il gruppo di Sarteano. Il Betti fu uno dei fondatori insieme al parroco di Santa Colomba; divenne il nostro assiduo trasportatore con la sua vecchia auto, durante le esplorazioni delle cavità della Montagnola; aspettava con certissima pazienza all'esterno sperando sempre che si trovasse un accesso al "suo" lago. Nel 1962 pubblicò le sue ricerche d'archivio che chiarirono molti aspetti ambientali e storici che riassumiamo in breve.

Già nel 1302 fu redatto in latino (in seguito tradotto in volgare) un « Constitutum », cioè una legge emanata dai governanti della Repubblica senese, per regolare diritti e doveri dei proprietari dei terreni situati nella palude di Orgia (oggi la pianura di Rosia). Costoro avevano l'obbligo di regimare le acque del Luco: «...sciampare et incupare le fosse...» cioè sgomberare i canali dalla vegetazione e approfondirli per assicurare il de-

flusso delle acque e impedire i ristagni che formavano aria mefitica e «...ammorbante...». Dovevano pagare squadre di cacciatori che allontanassero dalla palude oche selvatiche e altri animali e impedire che quelli domestici rovinassero gli argini. Un messo nominato dai governatori aveva l'incarico di controllare il rispetto delle regole e, nell'esercizio delle sue funzioni, doveva indossare una cuffia rossa come segno distintivo. Le spese erano ripartite in base all'estensione delle rispettive proprietà registrate in una tra le più antiche forme di catasto terreni detto «tavolato» (dal nome di una misura di superficie senese, la tavola, corrispondente a circa 340 mq). Erano sotto stretto controllo i diritti di pesca e la vendita dell'abbondante pesce che popolava la palude, a dimostrazione che in quell'epoca le acque del Luco erano perenni. Altra prova fu rinvenuta del Betti nell'archivio di Stato di Siena; egli pubblicò parzialmente una mappa della palude ove erano chiaramente segnate le sorgenti col nome di «Buke del Luco» e presso la scaturigini era riportato un mulino che, ovvia-

mente, per funzionare aveva bisogno di un flusso costante.

Recentemente è stato possibile rintracciare la mappa pubblicata dal Betti, che proponiamo per intero (fig 4). Oltre a quanto descritto vi si nota anche un altro mulino più a valle del corso della «gora» del Luco. La mappa non è datata ma è sicuramente attribuibile al secolo XVII, sia per i documenti insieme ai quali è collocata, sia per lo stile, sia per la rosa dei venti tipica dell'epoca (dove T sta per tramontana NORD; G per greco NORD-EST; S per scirocco SUD-EST; O per ostro SUD; L per libeccio SUD-OVEST; P per ponente OVEST; M per maestrale NORD-OVEST).

Da ulteriori documenti si apprende che almeno dal 25 aprile 1709 inizia la discontinuità delle sorgenti perché in una dettagliata descrizione della palude si attesta: «...stante che erano già 12 anni che non si era vista l'acqua del detto Luco...». Quindi almeno dal 1697 le sorgenti cessarono di essere perenni. Nello stesso documento (Vol. 2040 inserto I Arch. St. Siena) si trova ulteriore conferma che il

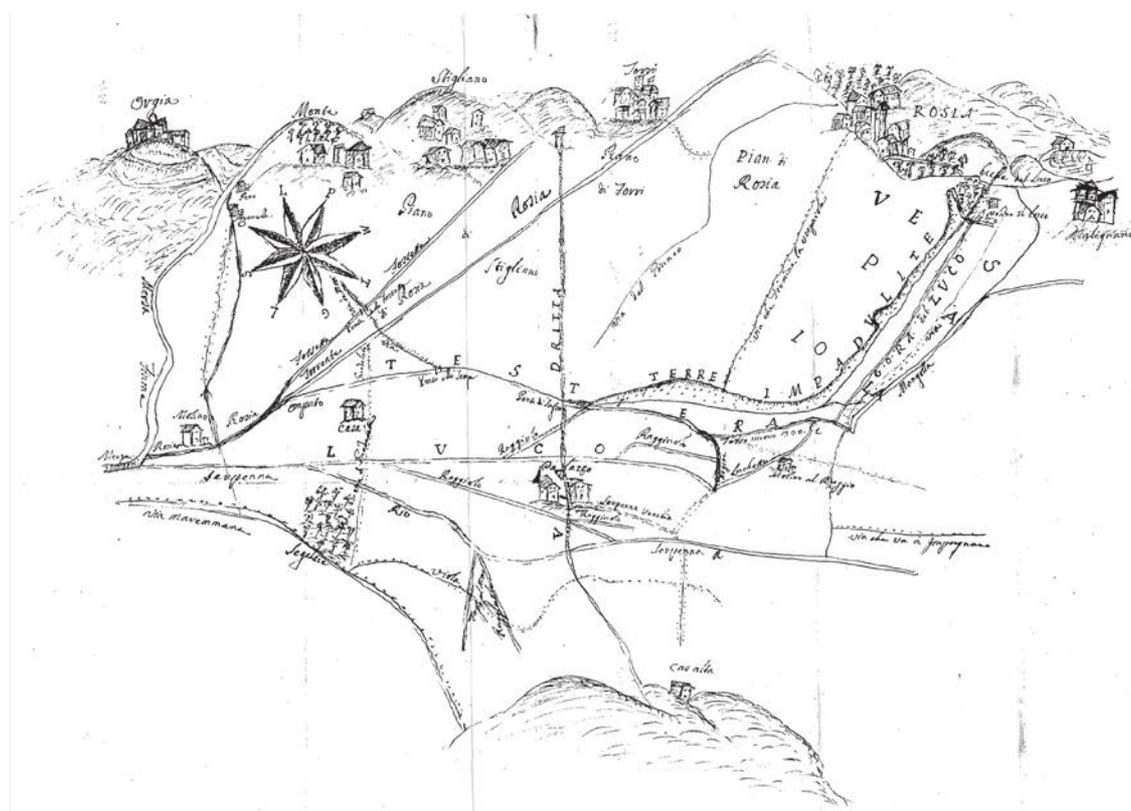


Fig. 4 Mappa seicentesca della palude di Orgia (piana di Rosia), pubblicata parzialmente dal Betti nel 1962. Rintracciata presso l'Archivio di Stato di Siena, vol. 2039 - Quattro Conservatori (autorizzazione alla pubblicazione concessa). Vi sono chiaramente riportate le «Buke del Luco» dalle quali sgorgano le polle sorgive; vicino ad esse, all'inizio della «gora del Luco» sorge il «Molino del Luco»; più oltre presso il fosso Luchetto il «molino al Raggio». E' evidenziata la zona paludosa e i molti fossi e canali drenanti.

mulino non funziona più: «...le acque della stessa gora, che con le medesime mandava un mulino è oggi distrutto e restatovi il semplice colombaio, posto in mezzo ai campi del signor Cerretani...». Nei secoli successivi si hanno notizie più precise: così descrive le sorgenti lo storico G. Gigli nel suo «Diario Senese» stampato a Lucca nel 1723 (a pag. 632 dell'edizione senese del 1854): «...Si vede nella strada maestra di sotto un masso scaturire una vena d'acqua denominata il Muglione poiché quivi in certi tempi suol sentirsi per molte miglia all'intorno un prodigioso muggito cagionato dai movimenti dell'acqua sotterranea di quelle montagne. La detta sorgente chiamasi ancora Luco ...». Ancora più circostanziata la descrizione del geologo B. Lotti nelle sue « Nuove osservazioni della geologia della Montagnola senese» del 1888: «...credo opportuno dare un cenno sopra la curiosa sorgente del Luco che scaturisce a Barignano presso Rosia ... trattasi a mio parere di un corso d'acqua sotterraneo... in addietro l'efflusso dovette persistere per tempi assai lunghi, poiché in prossimità della sorgente fu costruito un mulino, che però fu abbandonato ed ora ne rimangono i ruderi... Trattasi a mio parere di un corso d'acqua sotterranea che mantieni tale in condizioni meteorologiche normali mentre che diviene in parte superficiale in seguito a periodi eccezionalmente piovosi. Le condizioni stratigrafiche appoggiano questa idea, poiché risulta che l'acqua di questa sorgente si raccoglie presso il contatto tra i calcari cavernosi, roccia assorbente per eccellenza, e gli scisti argillosi sottostanti che funzionano da letto impermeabile. Ora se ricordiamo che l'ubicazione di detta sorgente avventizia è alla base di un gruppo di poggi calcarei e se notiamo che gli strati scistosi inclinano verso di essa è ragionevole supporre che il contatto tra le due rocce e quindi il corso d'acqua sotterraneo possa trovarsi prossimi alla superficie nel punto di scaturigine del Luco. Ciò sarebbe in armonia col rumoreggiare sotterraneo che in antico procacciò alla sorgente il nome di Muglione...». Ulteriore conferma troviamo nel commento alla carta idrografica d'Italia - Vol. 31- Roma 1904 (pag. 138): «...Oltrepassate di poco le case di Barignano e prima di giungere a Malignano in comune di Sovicille, sulla provinciale tra Siena e Massa Marittima, si trova il fosso Luco che comincia sotto la strada medesima, anzi sotto un chiavicotto di questa, ove a lunghi intervalli di tempo si scorge, o meglio

si sente defluire una scaturigine che sembra precipiti da un gradino. Si noti che la detta strada è tracciata sull'unghia degli estremi contrafforti della Montagnola Senese i cui calcari spariscono ivi sotto la pianura alluvionale, che si estende di fronte per oltre 3 km e molto di più a Sud-Est. Al contatto dei detti calcari col terreno alluvionale, alla quota fra m 193 e m 197 si presenta alle volte una linea di sorgenti, alcune delle quali ben definite, altre invece quali infiltrazioni nei solchi di terreno e nei fossetti di scolo della campagna. Le sorgenti d'infiltrazione, che si potrebbero dire freatiche, sono molto sparse e formano acquitrini su alcuni ettari di superficie. Tutte quante in ultimo, riunite nel fosso Luco predetto si versano nel torrente Rosia, poco prima del suo sbocco nel fiume Merse. L'acqua è limpida, buona al palato e segna 14,75 di temperatura. Nulla havvi di più volubile di queste sorgenti, le quali presentano fenomeni degni di nota. Infatti sono temporanee e lo sono a lunghi periodi non determinabili, per mancanza di regolari osservazioni.»

Analoghe e ancor più dettagliate sono le spiegazioni di P. Marcaccini nel suo studio «I fenomeni carsici in Toscana» pubblicato nella rivista geografica italiana del 1961. Il Betti raccolse una testimonianza che non è mai stata approfondita nel momento opportuno: «...Ho veduto a monte della sorgente del Luco, nell'aia del podere Barignano, in una grotta artificiale, una fessura nella roccia. Il figlio del colono che ha scavato la grotta asserisce che questa fessura è un inghiottitoio attivo e che, fin quando la grotta non servì da porcile, i sassi gettati nella fessura cadevano in acqua. Oggi invece si sentono solo precipitare...».

Fin da tempi remoti, le “stranezze” del Luco colpirono la fantasia popolare; anche gli Etruschi erano a conoscenza del fenomeno: presso le sorgenti a pochi metri dal km 65,300 su lato opposto della strada, si estende una vasta necropoli di tombe a camera, per lo più profanate in antico. Nel 1961, all'epoca delle prime esplorazioni promosse dal Betti, alcuni contadini ci segnalano molte cavità naturali e, senza distinzione, alcuni ingressi di tombe che segnalammo all'Ente del turismo di Siena. Nel 1964-65 furono sistematicamente scavate dal prof. K.M. Philips dell'Etruscan Foundation. Con lo scavo si recuperarono interessanti reperti e si dimostrò che le tombe erano ricavate in

due strati geologici di differente consistenza: il superiore in roccia compatta, l'inferiore in roccia incoerente composta da sabbie e conglomerati, tanto che la parte inferiore di alcune tombe era consolidata da conci e lastre di pietra appositamente collocate. Se consideriamo il fatto che bastava scavare pochi metri più su nel poggio del Luco per eliminare l'inconveniente e che gli Etruschi erano maestri nella conoscenza del sottosuolo si può dedurre che la realizzazione delle tombe allo stesso livello dell'affioramento sorgivo sia stato effettuato deliberatamente a scopo rituale; è ben nota la speciale sacralità che essi attribuivano alle scaturigini della madre terra. Non a caso un articolo del quotidiano la Nazione che all'epoca riassumeva l'intervista e i risultati dello scavo aveva come titolo: «*Gli Etruschi conoscevano il segreto del Luco?*». Le ricerche e le proposte del Betti, pressoché ignorate e sottovalutate nel 1961 si rivelarono attendibili e soprattutto utili anni dopo. Il 17 luglio 1973 esce, sempre sulla Nazione, un articolo a tutta pagina dal titolo. «*Sgorga a 28 litri al secondo l'acqua delle sorgenti del Luco - Il grande bacino di raccolta sotto la Montagnola è una realtà*». Vi si riassumono le ricerche del Betti e si annuncia il progetto di sfruttamento della grande riserva d'acqua sotterranea, ormai indispensabile per soddisfare l'enorme aumento di consumo della città e dei comuni circostanti nonché l'irrigazione della fertile pianura di Rosia. L'acqua è pompata da una profondità media tra 60 e 90 metri attraverso tre pozzi, poi incanalata verso un grande serbatoio dove è miscelata con il già esistente acquedotto del Vivo, quindi immessa nella rete idrica. Dal lato pratico la questione delle sorgenti del Luco si conclude così; restano da approfondire due situazioni idrogeologiche collegate all'opera idraulica che verrà descritta nel successivo capitolo:

a) Le sorgenti furono perenni fino al XVII secolo e comunque non oltre il 1697, dopodiché divennero irregolari e intermittenti, come abbiamo visto dai documenti.

b) Il grande bacino sotterraneo, dovuto agli apporti della diffusa fessurazione e agli assorbimenti carsici della circostante Mon-

tagnola, è probabilmente collegato alla vasta polje di Pian del Lago situato più a nord, dove è stata realizzata la settecentesca canalizzazione sotterranea del Granduca.

IL PIAN DEL LAGO (o lago di S. Colomba)

Nel fianco sud-orientale della Montagnola (5km a ovest di Siena) si estende per 25 kmq l'ampia depressione tettonico-carsica di Pian del Lago (raro esempio di polje in Toscana meridionale) circondata e chiusa tutto intorno da una serie di rilievi di calcare cavernoso che la delimitano abbastanza nettamente. Notizie di autori antichi e recenti confermano che in passato il piano era soggetto a frequenti inondazioni e non restava mai completamente a secco, tanto che vi abbondavano i pesci, soprattutto tinche, come apprendiamo dalle «*notizie storiche sul prosciugamento del Pian del Lago*» scritto da Apelle Dei nel 1887, e dal diario inedito del pievano Annibale Mazzuoli, parroco di Santa Colomba, conservato nell'archivio della pieve suddetta. Gran parte delle notizie sono riprese dai suddetti autori. A differenza della già descritta palude di Orgia, originata dalle sorgenti del Luco, le opere di regimazione di Pian del Lago erano gestite da una Congregazione composta dai proprietari dei terreni costieri che concordavano le modalità di esecuzione dei lavori di canalizzazione, le regole fondamentali per non danneggiarli e i criteri di coltivazione dei terreni saltuariamente allagati. Inoltre provvedevano all'appalto annuale dei diritti di pesca mediante asta pubblica con autorizzazione governativa, emettendo un bando controllato dal Magistrato di Mercanzia, nella residenza del quale i proprietari tenevano le loro riunioni. I proventi dell'appalto di pesca contribuivano in parte alle spese di manutenzione. Questa situazione si prolungava da secoli, ma il problema assillante era l'aria malsana che causava la malaria, allora denominata «*febbre miasmatica*», che minacciava anche Siena (distante circa 5 km, in linea d'aria). In questo caso la bonifica non si poteva realizzare con semplici canalizzazioni, come nella piana di Rosia allagata dalle sorgenti del Luco. Qui il problema era più complesso e richiedeva, come vedremo,

un intervento più radicale. Le acque stagnavano per 156 ettari e per un'altezza di 5 braccia senesi (circa 3 metri); erano smaltite parzialmente da alcuni inghiottitoi naturali periferici descritti dal geografo Canestrelli (1909): «...tre piccoli, oggi cancellati, nel margine sud-orientale, detti anche bottini di Tancredi (o "pozzini"); due più grandi a mezzogiorno, uno dei quali detto del Mulinaccio, altri ancora sull'orlo accidentale...». L'unico ancora oggi esistente, del quale tratteremo diffusamente, è quello del Mulinaccio, inghiottitoio naturale nel quale erano convogliate le acque di scolo del canale principale che alimentava un mulino fino al 1664, quando fu fatto demolire dal Magistrato di Sanità. Così lo descrive nel 1751 l'ingegnere Perelli, professore all'università di Pisa nella sua relazione sopra l'acqua di Pian del Lago: «... (lo scarico del lago avviene) mediante una Bocca di Caverna aperta naturalmente, dalla quale le acque condotte per un fosso maestro scavato apposta, venivano assorbite in copia sufficiente a muovere le ruote di un mulino, del quale si scorgono tuttavia i vestigi. Ma essendosi al giorno d'oggi ristretto il vano della caverna accennata, o per l'ingombro portato dall'acqua, o per qualche frana caduta, non è più bastante a scaricare quel corpo d'acqua che smaltiva una volta ... Infatti non è nota né la direzione della caverna, né la profondità alla quale discende né dove vada finalmente a metter capo ...». Questa descrizione sarà il suggestivo stimolo per le ipotesi del Betti e per le ricerche dei gruppi speleo senesi; nella storia del Pian del Lago rappresenta la fine degli interventi di bonifica provvisori e mai risolutivi del passato e l'inizio del progetto definitivo di bonifica che portò alla realizzazione della galleria sotterranea. Uno dei più antichi documenti è riportato nei libri di Biccherna (tasse e riscossioni) del dicembre 1226: sono registrati i pagamenti per la revisione delle "bocche" del lago cioè gli inghiottitoi dei Bottini Tancredi e del Mulinaccio, per assicurare il deflusso. Nel 1309 uno speciale Statuto obbliga i proprietari a ripulire i fossi di scorrimento. Nel 1369 i proprietari chiedono al Consiglio Generale di Siena la facoltà di nominare alcuni "officiali" incaricati di sovrintendere alle opere di manutenzione. Nel 1679 la Congregazione

dei proprietari chiede al Monte dei Paschi di Siena il contributo di 400 ducati per i lavori al fosso maestro che immette nell'inghiottitoio del Mulinaccio. Nel 1715 Padre Raffaelli, rettore del nobile collegio Tolomei di Siena, presenta per la prima volta al Granduca Cosimo III° un progetto razionale di prosciugamento, ma il disaccordo fra i proprietari ne affossa l'attuazione. Nel 1751, la relazione del già citato Perelli conclude che il deflusso assolto in passato dal Mulinaccio non è più sufficiente ed è quindi necessario «...scaricare, per un canale fabbricato apposta, le acque delle campagne di Pian del Lago nel torrente Rigo piuttosto che di procurarne lo scolo mediante l'escavazione della Caverna...». Passano altri anni fra liti e discussioni finché nel 1765 viene dato l'incarico al naturalista Padre Saverio Ximenes di esaminare il progetto di prosciugamento e riferire quali garanzie di riuscita offre. Costui presentò una relazione favorevole cui allegò una pianta del lago e delle proprietà circostanti, disegnata da lui stesso (fig. 7) e consigliò di affidare l'impresa al nobile Francesco Bindi Sergardi, ideatore del nuovo progetto e proprietario di notevoli appezzamenti del Piano del Lago stesso. Continuarono ancora le diatribe, le critiche e i disaccordi, ma i tempi erano ormai maturi per l'impresa. Il progetto Bindi fu accolto favorevolmente (6 luglio 1766) dall'Uditore Generale di Siena, diretto portavoce del nuovo Granduca Pietro Leopoldo I°, un principe illuminato, filantropico, aperto alle riforme moderne e alle imprese utili al progresso e alla comunità. Quindi, appianate le discordie tra i proprietari e risolte le questioni burocratiche, fu dato l'assenso alla realizzazione del canale sotterraneo. A differenza delle altre bonifiche lacustri effettuate in Toscana mediante opere di colmata o di deviazione per drenaggio attraverso canali superficiali di scolo, la bonifica di Pian del Lago fu complessa e ardua per quei tempi: fu necessario scavare un lungo scolmatore sotterraneo che, superata la barriera nel lato sud, immetteva le acque nel torrente Rigo, e di qui nel torrente Rosia fino al fiume Merse. Oltre alla complessità dello scavo, la galleria, poi detta del Granduca, fu un complicato caso di penetrazione artificiale in un ambiente carsico naturale.

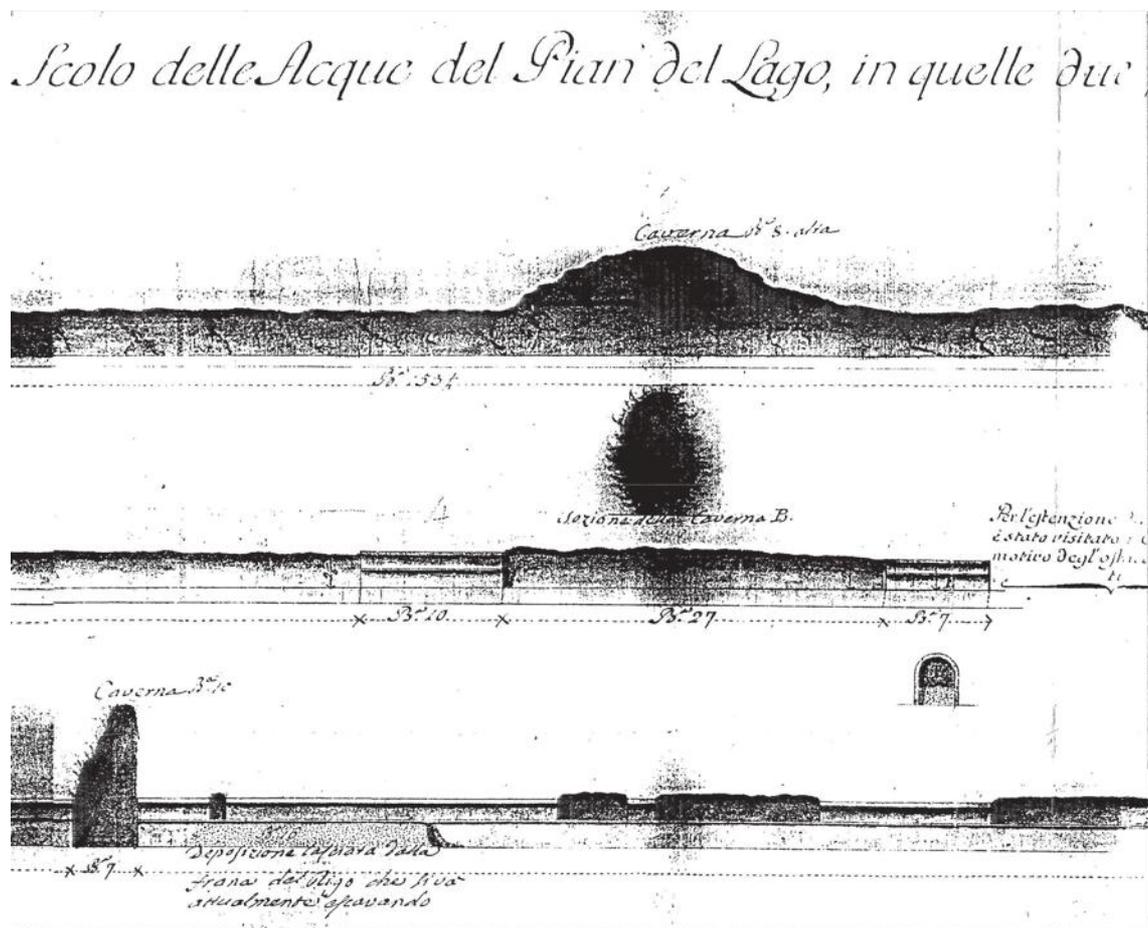


Fig. 5 Riproduzione parziale del «Profilo del canale sotterraneo fatto per lo scolo delle acque del Pian del Lago, in quelle due porzioni (estreme ?) che sono state visitate nel di 6 settembre dell'anno 1777». Probabile estensore è il matematico Ferroni incaricato dal Granduca di perfezionare e ultimare i lavori. Nel 1770 il Bindi Sergardi (primo esecutore dell'opera) aveva riscontrato che parte delle acque di scolo si disperdevano lungo il percorso della galleria in «...diciassette caverne naturali...». In questo tratto ve ne sono riportate alcune che poi vennero murate. Il documento fu rinvenuto in un archivio imprecisato da un componente della Commissione "i Cavernicoli" del CAI di Siena: Pietro Gittarelli (+).

LA GALLERIA DEL GRANDUCA (o "GUGLIA")

Il 9 novembre 1766 iniziarono i preparativi per scavare la galleria e il 5 dicembre cominciò il lavoro vero e proprio in base al progetto che prevedeva lo scavo di un lungo scolmatore sotterraneo, nel lato sud-orientale del polje, attraverso la barriera calcarea che lo circondava. Il percorso progettato si diresse inizialmente verso Est, poi a Sud-est e infine a Sud, per scaricare le acque di scolo nel torrente Rigo. La scelta della direzione non del tutto lineare quindi più lunga, era motivata dall'intento di ridurre il lavoro di scavo dei 22 pozzi di aereazione della galleria. Infatti, osservando le quote topografiche della zona sovrastante si nota che un percorso più breve e lineare avrebbe

richiesto lo scavo di alcuni pozzi profondi tra 40 e 50 metri, mentre nel percorso scelto fu di poco superata la profondità di 20 metri (fig 6). L'impresa fu costosa e molto ardua per l'epoca; il nobile senese Francesco Bindi Sergardi, autore e fautore del progetto vi spese la somma di 37.000 scudi: riuscì a prosciugare il lago, ma prosciugò anche le proprie ricchezze. Per ultimare e perfezionare l'opera ci volle l'intervento tecnico e finanziario del granduca Pietro Leopoldo I° al quale vennero poi attribuiti tutti i meriti. Oltre alle interminabili discordie tra proprietari si incontrarono inconvenienti di vario tipo: disgrazie, disastri, assenteismo di alcuni operai che, a causa della scarsa sorveglianza, «... lasciavano spesso il lavoro per starsene inoperosi e magari giuocare entro il sotterraneo che veniva scavato...», furti di ma-

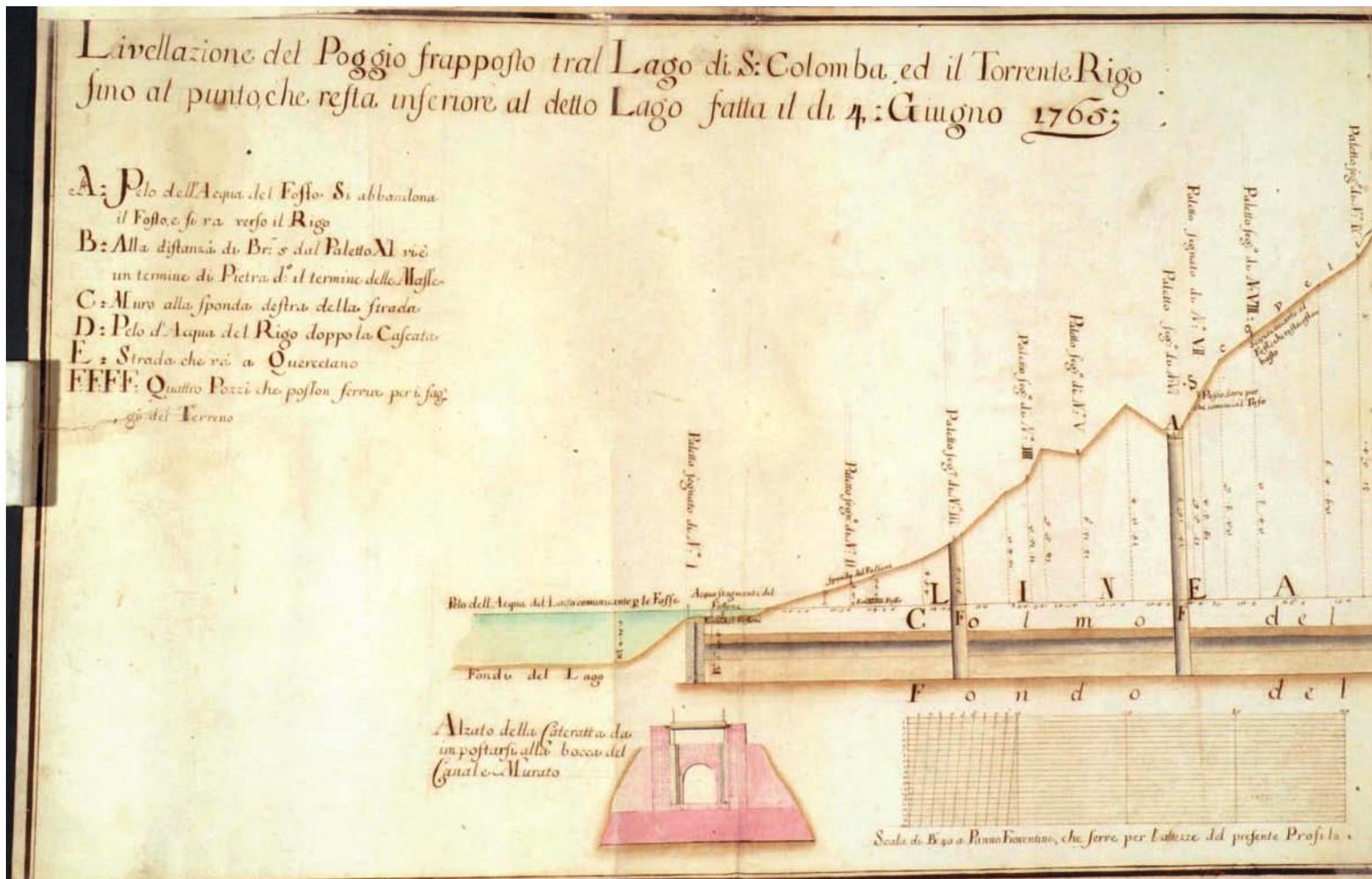
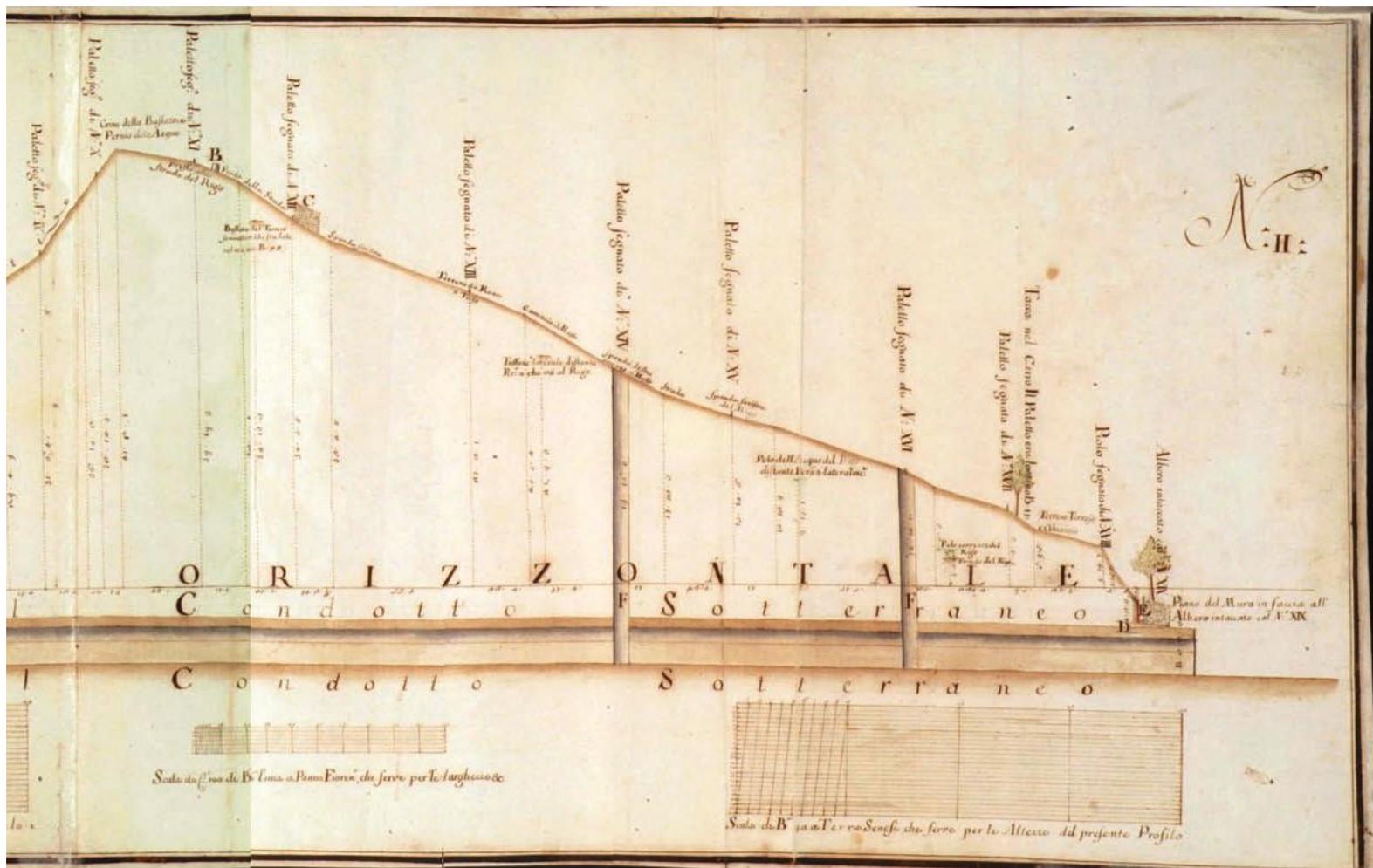


Fig. 6 1765. Mappa di livellamento per lo scavo della galleria sotterranea, attraverso il rilievo calcareo che chiude il polje, partendo dal bordo Sud-occidentale del lago (a destra) per sfociare nel torrente Rigo (a sinistra). Vi sono riportati tutti i paletti di misurazione



Fig. 7 Mappa del Piano del Lago (o di S. Colomba) completamente invaso dalle acque di un'inondazione. Fu redatta nel 1765 dal naturalista Padre Saverio Ximenes per censire i terreni dei proprietari (per lo più nobili e religiosi). In previsione della costruzione della galleria di scolo si evidenziavano due possibili deflussi: uno a Sud-ovest (a sinistra nella mappa perché il Nord è indicato verso il basso) verso il torrente Rigo (soluzione che fu poi prescelta) l'altro a Sud-est (a destra nella mappa) verso il torrente Arnano. Di fronte alla freccia del Nord è situata l'insenatura ove si trova l'inghiottitoio naturale del Mulinaccio, zona appartenente ai P.P. Agostiniani del Monastero di S. Leonardo al Lago. Le scale di misurazione sono: a sinistra in braccia fiorentine a destra in braccia senesi (per la differenza di queste misure, vedi nel testo). La mappa è conservata nell'Archivio di Stato di Siena. Vol. 3054 Quattro conservatori n° 260 (Autorizzazione dell'Archivio di Stato di Siena n. 1030 del 2014).



e 4 pozzi principali. In corso d'opera saranno molti di più (22). La mappa è conservata nell'Archivio di Stato di Siena: Vol. 3054 n° 258 (Autorizzazione dell'Archivio di Stato di Siena n. 1030 del 2014).

teriale, di attrezzi di scavo e di polvere da mine. Nonostante tutto, il lavoro proseguiva e il Bindi attingeva ulteriore entusiasmo dalle visite ufficiali del granduca effettuate il 4 maggio 1767 e il 22 ottobre 1768. Un controllo dei periti incaricati accertò che il 24 giugno 1770 mancavano solo 19 braccia e un quarto (circa m 11,57) da scavare entro il termine di un mese. Lo scavo incontrò in alcuni tratti calcare cavernoso molto consistente tanto da doverlo rompere a furia di mine per le quali furono usate 18.577 libbre di polvere (la libbra corrisponde a grammi 339,5). A metà novembre le acque cominciarono a defluire attraverso il canale e finalmente tutto il terreno fu prosciugato. Il Bindi festeggiò l'avvenimento «...con fuochi d'artificio e allegrezze grandi...», ma tra il 20 e il 21 dicembre 1770 «... una terribile bufera seguita da piogge torrenziali così forti che i più vecchi del luogo non ricordavano di aver mai veduto ...» provocò un'enorme inondazione e il Piano del Lago tornò completamente sott'acqua. Il Bindi non si arrese e fece liberare l'imbocco del sotterraneo dagli ostacoli ammassati

dalla furia delle acque e nel febbraio 1771 il canale riprese a scorrere e il lago fu di nuovo prosciugato. Fu in questa occasione che egli riscontrò una notevole differenza tra la quantità d'acqua che entrava all'imbocco (incile) e quella che usciva. Si apprende da una lettera che il Bindi inviò a suo fratello, riportata a pag. 207 della "Raccolta di autori che trattano del moto dell'acqua" (Firenze 1774): «... la mattina alle 8,30 del 16 febbraio si aprì la diga e alle 9,30 l'acqua sboccò nel torrente Rigo in una colonna di due braccia larga e una alta; l'acqua entrava all'incile in quantità il doppio maggiore di quella che ne sortiva, così per conseguenza quest'acqua maggiore veniva consumata da diciassette caverne che si trovano nel sotterraneo nello spazio di 400 braccia di diverse figure e grandezze...». Evidentemente lo scavo della galleria aveva incontrato un sistema di cavità naturali, a dimostrazione dell'intensa carsificazione sotterranea della Montagnola.

Un socio della Commissione "Cavernicoli" del CAI di Siena: il compianto Pietro Gittarelli, rintracciò (non si sa in quale archivio) la copia di un disegno probabilmente

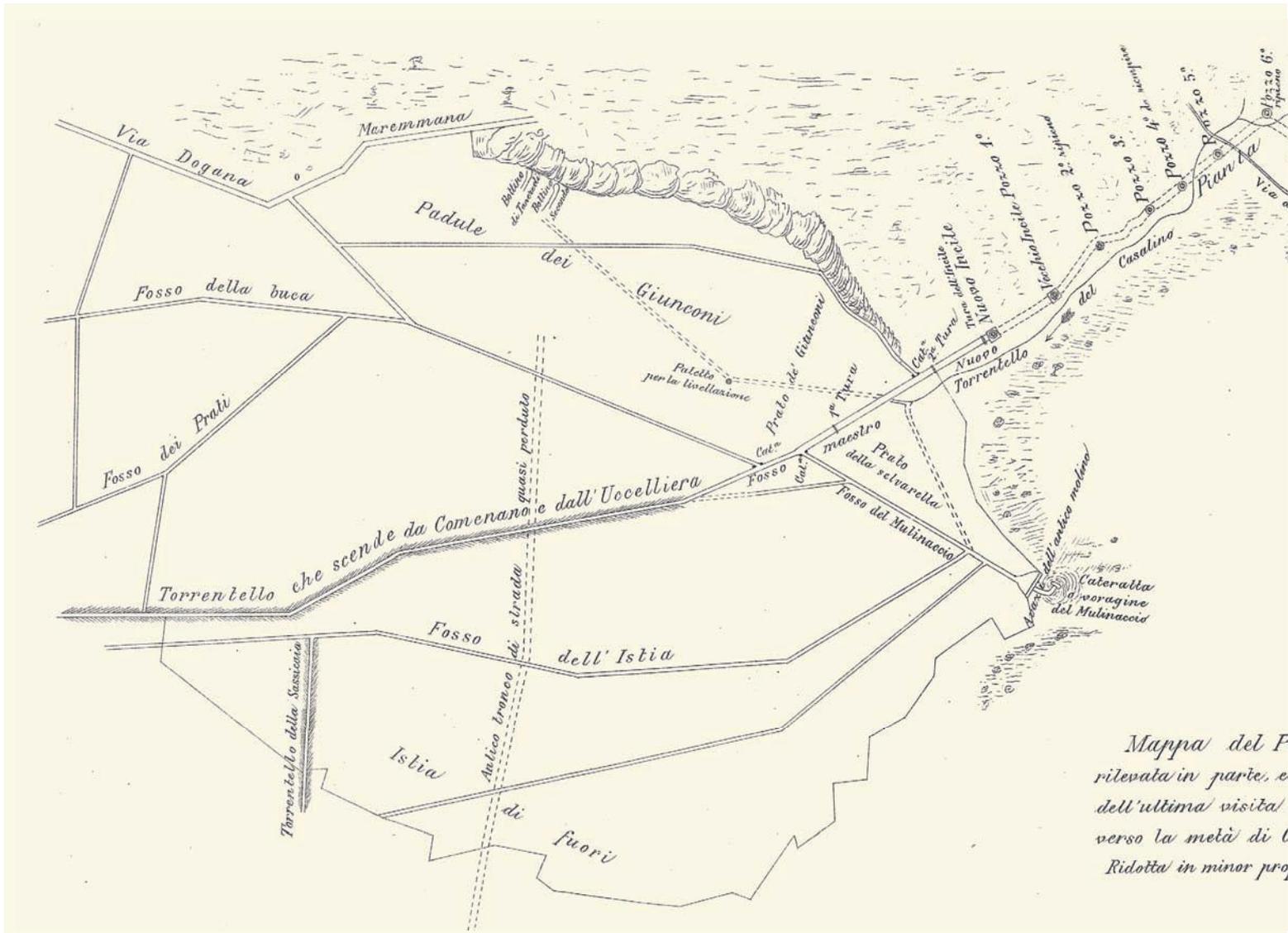
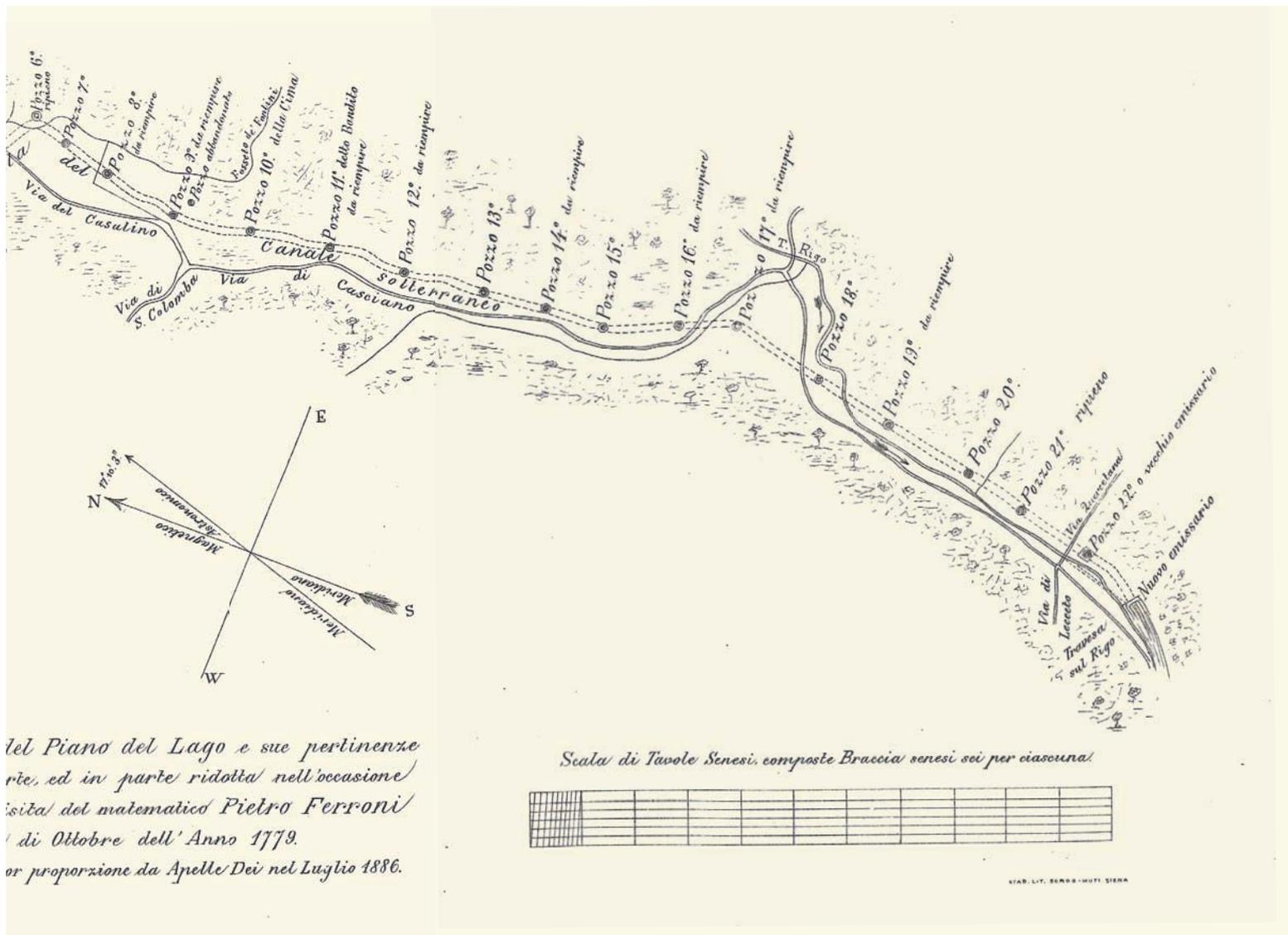


Fig. 8 Mappa completa del Pian del Lago e della galleria del Granduca. I fossati del piano sono convogliati nel canale maestro che immette all'imbocco del sotterraneo (incile). Il percorso ipogeo è scandito dai 22 pozzi ancora aperti, ma sono già indicati quelli da richiudere. Sul bordo orientale del polje sono segnalati i «Bottini di Tancredi» inghiottitoti non più rintracciabili. Nel margine

te del Ferroni (anno 1777) dove sono indicati i lavori di perfezionamento della galleria e vi sono riportati i profili di alcune delle suddette caverne (fig. 5) incontrate nello scavo e in seguito accuratamente occultate dalle murature. A quell'epoca il granduca aveva conferito incarichi amministrativi al collegio di Balia e al marchese Cennini per erogare il denaro necessario a completare i lavori, mentre affidò la parte tecnica al matematico Pietro Ferroni che progettò la livellazione e sistemazione del fosso maestro e dei suoi tributari a monte dell'imbocco della galleria che fu rettificata e perfezionata con la costruzione di spallette a volta e in mattoni nei tratti mancanti, sbassamento e correzione della linea di fondo del sotterraneo e sua totale lastricatura. Progettò anche un nuovo imbocco (incile) più in avanti di 168 braccia

cia e un nuovo sbocco (emissario) più in giù di 160 braccia. Pertanto la galleria risultò prolungata di 328 braccia che, aggiunte alle 3287 già scavate dal Bindi portarono a un totale di 3615 braccia senesi corrispondenti a metri 2173. (Il braccio antico senese corrisponde a m 0,601; il braccio fiorentino a m 0,583). Una recente misurazione, pubblicata sulla rivista *Talp* n° 19, ha dato come risultato una lunghezza di m 2321; è stata effettuata dagli appassionati volontari dell'Ass. "La Diana" ai quali va il merito e l'elogio di aver ripristinato l'agibilità e l'uso pubblico del sotterraneo. Nelle nostre passate e numerose visitazioni, fatte soprattutto con l'intento di scoprire eventuali pertugi in comunicazione con sistemi carsici naturali, abbiamo sempre sorvolato sulla misurazione, dandola per scontata. Nel periodo post-bellico e nei pri-



del Piano del Lago e sue pertinenze
 arte, ed in parte ridotta nell'occasione
 visita del matematico Pietro Ferroni
 di Ottobre dell' Anno 1779.
 per proporzione da Apelle Dei nel Luglio 1886.

Sud-occidentale è segnalato l'inghiottitoio del Mulinaccio (detto "cataratta" o "voragine") tuttora esistente; davanti a questo sono evidenziati «...gli avanzi dell'antico mulino...». E' il disegno conclusivo che correda la relazione finale sui lavori fatta dal matematico Ferroni nel 1779 e pubblicata da Apelle Dei nel 1887 (vedi bibliografia).

mi anni '60 dello scorso secolo la galleria fu prossima al collasso e al degrado completo a causa della quantità di rifiuti d'ogni genere, residuati bellici, carogne di animali non solo trascinati dalle acque ma anche gettati intenzionalmente attraverso gli orofizi dei dieci pozzi (fig. 15), che all'epoca dei lavori per scavare la galleria erano 22 ma, a opera ultimata, per consiglio del matematico Ferroni ne furono richiusi 12 ormai inutili, come si può vedere nell'accurata mappa del Piano del Lago e della galleria disegnata da lui stesso e poi pubblicata nel libro di Apelle Dei nel 1877 (fig. 8). Percorrere oggi la galleria è gradevole e agevole, (figg. 9-10) salvo il raro caso di qualche eccezionale apporto temporale; si procede osservando le opere murarie solide e ben conservate; nella sommità dei pozzi hanno trovato alloggio colonie

di pipistrelli (Rinolofi e Myotis) (fig. 13); lungo le pareti, in corrispondenza di perugli di drenaggio si sono formate graziose incrostazioni stalagmitiche a colonnetta (fig. 14). Quello che più colpisce è la notevole e assortita quantità di segni impressi nelle pareti da ignoti operai e maestranze: iscrizioni, graffiti, simboli, calcoli, date, schemi, proverbi e immagini, alcune delle quali strane ed enigmatiche come, ad esempio, un'imbarcazione e due uccelli, forse simboli di libertà (figg. 16-17). La realizzazione della canalizzazione sotterranea risulta ancora oggi ammirevole e tuttora funzionale, grazie alla solidità e genialità dei lavori in muratura con il pavimento e le pareti completamente foderate in pietra e la volta a botte in mattoni. Richiese un tenace e imponente impegno di maestranze, operai e mezzi per 14

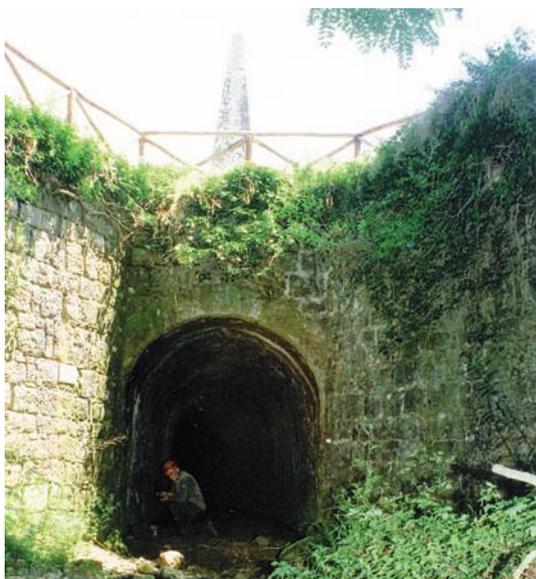


Fig. 9 Entrata della galleria del Granduca, sullo sfondo si erge l'obelisco commemorativo dell'opera.

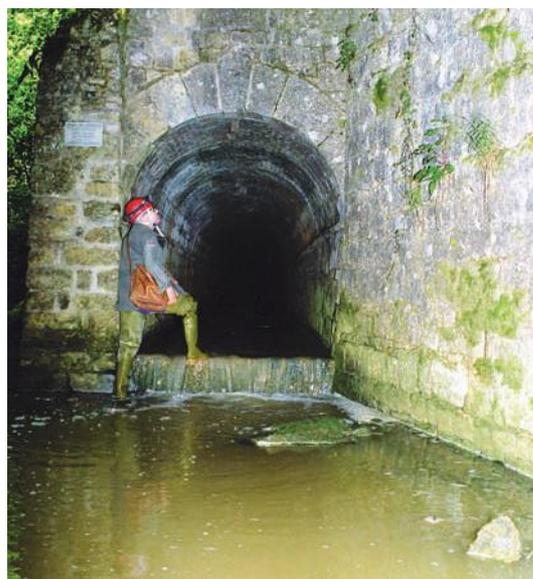
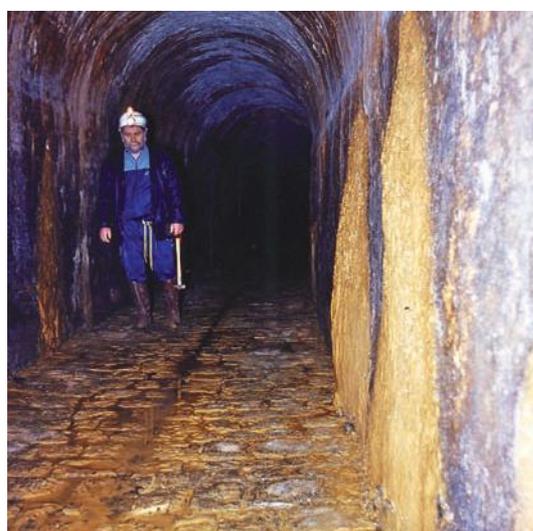


Fig. 10 Lo sbocco della galleria nel torrente Rigo.



Figg. 11-12 Alcuni tratti della galleria che mostrano l'incamiciatura continua delle pareti e il pavimento lastricato.



Fig. 13 Nella volta di un pozzo richiuso ha trovato alloggio una colonia di chiroterri.



Fig. 14 In alcuni tratti della galleria le percolazioni di drenaggio hanno formato colonnette concrezionate.



Fig. 15 La bocca di un pozzo di aereazione



Fig. 16 Disegni graffiti.



Fig. 17 La croce graffita su una parete.



Fig. 18 Lapide celebrativa dell'avvenuto scavo.



Fig. 19 Obelisco posto all'imboccatura del canale.

Trascrizione della lapide marmorea inserita nell'obelisco celebrativo eretto pressol'imboccatura del canale emissario. (fig. 18)

PIETRO LEOPOLDO
AUSTRIACO
MAGNO ETRURIAE DUCI
QUOD
AGRORUM CULTUI
AERIS (QUE) SALUBRITATI PROSPICIENS
STAGNANTES AQUAS
OPERE CONCAMERATA AD MM PASSUS ET ULTRA
PER ADVERSOS CLIVOS
IN RIGUM DEDUXERIT
SENENSES
PRO REI MAGNITUDINE
OPTIMO PRINCIPI POSUERE
ANNO REGNI EIUS XV
ET A CRISTO NATO M.D.CC.LXXX

(A Pietro Leopoldo austriaco gran duca di Etruria perché mirando alla coltivazione dei campi e alla salubrità dell'aria condusse le acque stagnanti in una costruzione concamerata (cioè coperta a volta) di duemila passi e oltre attraverso pendenze contrarie fino al Rigo, i Senesi posero all'ottimo principe per la grandezza dell'impresa nel quindicesimo anno del suo regno e 1780 dalla nascita di Cristo).

anni (1766 - 1780) e una spesa grandiosa che costò al Bindi Sergardi (il primo esecutore, poi dimenticato) 37.000 scudi. Altri 30.000 scudi furono erogati dal granduca Pietro Leopoldo I° di Lorena, che fece perfezionare e ultimare i lavori. A lui furono poi attribuiti tutti i meriti come dimostra una stele commemorativa a forma di obelisco (simbolo massonico) detta localmente "guglia" o "piramide" (fig. 19). E' collocata al di sopra dell'ingresso (incile) della galleria; alla sua base, una lapide marmorea incisa plaude in un latino magniloquente all'opera mirabile del Granduca. La lapide ha subito ingiurie non tanto dal tempo quanto dalla stupidità di ignoti che hanno tentato di asportarla più di una volta come dimostrano le due foto (figg. 18 e 20); una del 2002 e una del 2009. Procedendo in lento silenzio nella buia galleria non si può fare a meno di tornare, con l'immaginazione, indietro nel tempo e rivivere le tormentate vicende storiche e geografiche della sua costruzione.

L'INGHIOTTITOIO DEL MULINACCIO

Questo inghiottitoio naturale, situato in prossimità del vecchio podere dell'Osteriaccia, lungo il bordo sud-occidentale del polje di Pian del Lago, alla base del poggio calcareo, è strettamente connesso con il complicato sistema che intercorre tra le sorgenti del Luco, il carsismo della Montagnola, il polje di Pian del Lago e la galleria del Granduca. Già il Betti, nella sua pubblicazione, era giunto a conclusioni che risultano tuttora valide e convincenti:

1-) E' storicamente accertato che le sorgenti del Luco furono perenni fino al 1628 e che probabilmente rimasero tali almeno fino al 1697.

2-) L'inghiottitoio del Mulinaccio fu il principale scolmatore naturale del Pian del Lago: l'unico rintracciato e esistente nell'epoca attuale; degli altri (i cosiddetti "bottini" di Tancredi) si hanno solo vaghe notizie perché erano secondari, a quote leggermente più alte e già interrati in antico.

3-) Di fronte all'imbocco del Mulinaccio sorgeva un mulino (dal quale ha preso il nome l'inghiottitoio) che sfruttava l'acqua



penetrante nel sottosuolo; fu fatto demolire dal Magistrato nel 1664 perché si attribuiva al mugnaio la colpa inesistente di trattene-re le acque. In realtà si stava verificando un graduale intasamento a causa di frane della volta e apporti terrosi.

4-) All'incirca nella stessa epoca il mulino esistente all'uscita delle sorgenti del Luco fu abbandonato perché queste smisero di defluire. E' evidente la correlazione dell'abbandono dei due mulini con l'interramento del Mulinaccio il primo e la conseguente intermittenza delle sorgenti il secondo.

5-) Le acque che penetravano nel Mulinaccio si disperdevano in vasti ambienti sotterranei ignoti come dimostrano le «...diciassette caverne naturali incontrate ...» e poi accuratamente murate durante lo scavo della galleria di bonifica del Granduca (vedi capitolo precedente).

6-) Le notevoli correnti d'aria riscontrate nelle prime esplorazioni nella buca delle Fate, nella buca del Ferratore e in altre situazioni nel sovrastante poggio calcareo di Lecceto sono ulteriore conferma dell'esistenza di un complesso sistema sotterraneo.

7-) In base alle notizie storiche precedentemente esposte, è ragionevole ipotizzare che il primo interrimento del Mulinaccio (relazione Perelli) e l'apertura del canale scolmatore artificiale nel 1770-71 provocarono una minore alimentazione della rete idrografica sotterranea e quindi la trasformazione delle sorgenti del Luco da perenni a intermittenti; l'ulteriore intasamento del Mulinaccio diradò ancora di più i periodi attivi dell'intermittenza.

In base a questa singolare situazione, l'approfondimento delle ricerche si è orientato sull'esplorazione dell'inghiottitoio del Mulinaccio e il relativo scavo delle frane e ostruzioni, nel tentativo di penetrare nell'ipotizzato sistema sotterraneo.

Nell'aprile del 1961 il gruppo speleo URR di Sarteano, invitato dal Betti, fece un primo sopralluogo all'imbocco dell'inghiottitoio che era costituito da un breve tratto di galleria artificiale costruita nel 1876 da un discendente (guarda caso!) del Bindi Sergardi (il più volte citato progettista e costruttore della galleria del Granduca). Il breve tratto

artificiale del Mulinaccio fu fatto per preservare l'entrata dalle frane delle pareti calcaree del poggio di Lecceto. Ciò fa pensare che l'inghiottitoio anche se ormai non più determinante dopo la realizzazione dello scolmatore, era ancora considerato uno sbocco di emergenza nonostante il progressivo interrimento (fig. 23). Procedendo all'interno si intravedeva il tratto e l'imbocco naturale dell'inghiottitoio che assorbiva lentamente un filo d'acqua tra i detriti e la melma mentre si avvertiva anche una discreta corrente d'aria. Fu tentato uno scavo a turno, per un giorno e una notte, che accertò la continuazione della condotta naturale ma confermò anche che si trattava di un lavoro enorme non affrontabile da un gruppo in trasferta su motociclette disastrose e con gli scarsi mezzi di allora. La prosecuzione era ostruita da un ammasso indeterminabile di detriti legnosi, sabbie, argille e pietrame accumulatosi nei secoli e bloccati da ripetuti eventi franosi. Nel 1964 fu effettuato un tentativo più mirato e incisivo dall'Associazione Speleologica Senese nella quale era confluito anche il gruppo di Sarteano. Fu istituita in seno al gruppo una sezione idrogeologica che ottenne un contributo in denaro dal comune di Siena. Con lo scavo si sgomberò dai detriti il tratto artificiale e alcuni metri del settore naturale, ma non fu possibile proseguire oltre per i disagi e le difficoltà dello scavo che avrebbe richiesto manodopera e ulteriori contributi.

Dopo decenni di stasi, nell'estate 2000 fu progettata la ripresa dei lavori da parte della Commissione "i Cavernicoli" del CAI di Siena che con slancio giovanile, buona volontà e ingegno disostruì altri 11 metri di galleria naturale incontrando poi la solita grossa difficoltà del trasporto all'esterno dei detriti. Nell'anno successivo quelli della Commissione tornarono alla carica con un nuovo sistema di trasporto, appreso nei contatti con l'Unione Speleologica di Calenzano, che realizzarono nel 2002 con un contributo di 5.100 euro erogato dal Monte dei Paschi di Siena. Il nuovo sistema di trasporto consisteva in un mini carrello metallico viaggiante su un binario realizzato con tubi di polietilene fissati su tavole. Il carrello carico era

richiamato all'esterno, tramite un cavo di acciaio, da un argano elettrico; veniva poi ricondotto al fronte di scavo dallo stesso cavo riavvolto da un trapano a batteria (fig. 22). Nel 2002 e 2003 fu così possibile avanzare nello scavo per un ulteriore notevole tratto; ma l'ostruzione era ancora insondabile e le difficoltà, nonostante il miglioramento funzionale del trasporto, aumentavano con l'allungamento del percorso; inoltre nel punto terminale dello scavo si profilava una stretta fenditura completamente ostruita e con una direzione verso il basso più stretta e verticale che complicava ulteriormente lo scavo ed il trasporto (fig. 21).

Per l'impossibilità di portare a termine lo scavo non è chiarito in modo definitivo il complicato rapporto intercorrente tra l'inghiottitoio del Mulinaccio, il carsismo della Montagnola, il polje di Pian del Lago, la galleria del Granduca, il poggio calcareo di Lecceto, le sorgenti del Luco nella piana di Rosia (ex palude di Orgia).

Sulla base delle notizie storiche, delle ricerche del Betti e di tutti gli altri studiosi esposte precedentemente, il gruppo della commissione "i Cavernicoli" del CAI di Siena ha elaborato ipotesi idrogeologiche razionali e attendibili scandite ciascuna da ricostruzioni grafiche esplicative in tre situazioni temporali diverse:

a-) (vedi fig. 24) fase antica: il polje è un vero lago; l'ipotetico lago sotterraneo è colmo e la spinta delle sue acque forma le grotte; l'inghiottitoio è in pieno funzionamento, le sorgenti del Luco nella piana di Rosia sono perenni e il molino del Luco è attivo.

b-) (vedi fig. 25) fase intermedia: il polje sta trasformandosi in palude; è stato costruito il molino che sfrutta le acque defluenti nel Mulinaccio; sta calando il livello dell'ipotetico lago sotterraneo; le sorgenti del Luco sono ancora perenni e funziona sempre anche il molino del Luco.

c-) (vedi fig. 26) fase recente e attuale: l'inghiottitoio del Mulinaccio non assolve più il suo compito perché è ostruito; è distrutto il molino lì vicino (1664); il polje di Pian del Lago è asciutto perché bonificato dalla galleria-scolmatrice artificiale costruita dal Granduca e dal Sergardi; l'ipotetico lago



Fig. 21 Inghiottitoio del Mulinaccio: la fine del tratto artificiale e l'inizio della cavità naturale.

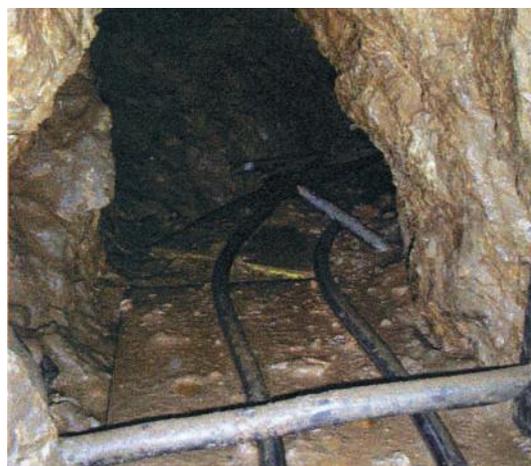


Fig. 22 Il Mulinaccio attrezzato con un binario per lo scorrimento del carrello di trasporto dei detriti durante l'ultimo scavo.



Fig. 23 L'inghiottitoio del Mulinaccio assolve ancora il deflusso parziale nei periodi piovosi.

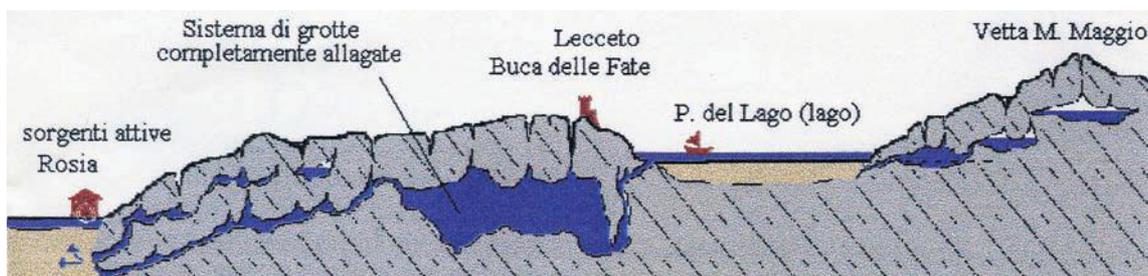


Fig. 24 Ipotesi idrogeologica: fase antica (vedi nel testo).



Fig. 25 Ipotesi idrogeologica: fase intermedia (vedi nel testo)

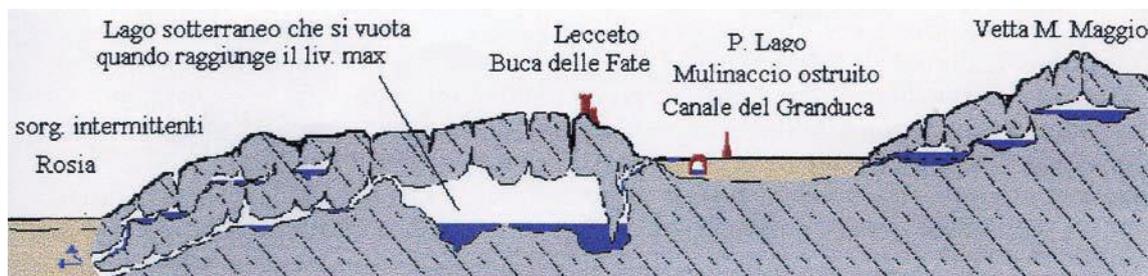


Fig. 26 Ipotesi idrogeologica: fase recente (vedi nel testo)

sottterraneo non riceve più un afflusso idrico sufficiente ad alimentare il sifone ad U rovesciato; le sorgenti del Luco diventano intermittenti e quindi il molino del Luco (1697) non esiste più.

Sospeso lo scavo dell'inghiottitoio, la Commissione "i Cavernicoli" del CAI di Siena progettò l'immissione di fluorescina sodica nel Mulinaccio per approfondire la conoscenza degli acquiferi carsici della Montagnola e verificare le ipotesi sopra prospettate. All'iniziativa aderì e collaborò anche l'Associazione Speleologica Senese. Risolti i problemi burocratici, i permessi e la necessaria consulenza scientifica con gli organismi preposti, fu deciso di posizionare in uscita i fluocaptori nelle vasche dell'acquedotto del Luco e nel torrente Rigo presso la confluenza in esso della galleria artificiale del Granduca. La Fed. Spel. Toscana fornì il tracciante necessario e la consulenza scientifica. In base ai calcoli della portata d'acqua

si concordò di immettere una quantità di tracciante tale che fosse al di sotto della concentrazione di colorazione visibile all'occhio umano, ma sensibile ai fluocaptori, allo scopo di evitare assolutamente un inquinamento visivo, trattandosi di acque captate per l'acquedotto di Siena. Questo l'elenco delle fasi dell'operazione: 5 gennaio 2005, immissione di kg 3 di fluorescina nell'inghiottitoio del Mulinaccio (fig. 27). 25 gennaio 2005, posizionamento di 11 fluocaptori nelle vasche delle sorgenti del Luco e 4 nel torrente Rigo. 1 febbraio 2005, prelevato il primo fluocaptore del Luco. 8 febbraio 2005, prelevato il secondo fluocaptore del Luco. 28 febbraio 2005, comunicazione che i fluocaptori prelevati dal Luco hanno dato esito negativo. Il prelievo e le analisi si sono protratte a scadenze regolari fino al 29 luglio 2005 sempre con esito negativo.

In conclusione, il giallo idro-geologico del sottosuolo della Montagnola col suo

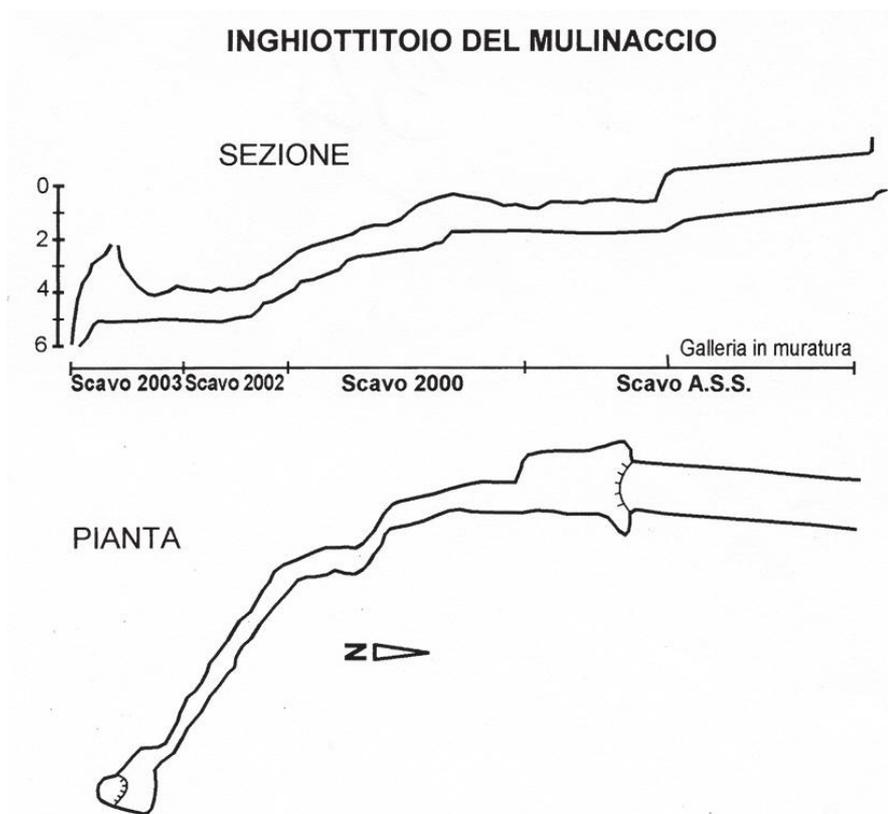


Fig. 27 Rilievo dell'inghiottitoio del Mulinaccio con la progressione dei lavori effettuati nelle varie campagne di scavo.

intrigo di sorgenti, molini, paludi, vuoti sotterranei naturali e artificiali non è stato risolto né dagli scavi né dal giallo verdastro della fluoresceina. Probabilmente là sotto esiste un sistema vacuolare talmente complicato ed esteso da rendere insufficiente, con la sua dispersione, la quantità di tracciante immesso; considerando anche il fatto non trascurabile, dell'enorme e incalcolabile quantità di materiali organici, legni, fanghi, argille e detriti che assorbono, come i carboni attivi dei filtri, il tracciante già di per se usato in dosi minime per sicurezza. Ma per i giovani della Commissione CAI e per qualche anziano del' A.S.S., tutti abituati da sempre a crearsi con lavori da vere e proprie talpe uno spazio speleologicamente decente sotto la Montagnola, «... la questione, non finisce qui!...» (fig. 28).



Fig. 28 Il Pian del Lago e il percorso della galleria del Granduca (scala 1:50.000).

Bibliografia

Documenti inediti:

- 1-) Archivio di Stato di Siena
Vol. 2039 - Quattro conservatori - Carta sciolta
Vol. 3054 - Quattro conservatori N° 258 e 260
Autorizzazione alla riproduzione n° 789/2009
- 2-) Archivio del Gruppo Speleologico URR di Sarteano (SI)
- 3-) Archivio dell'Associazione Speleologica Senese (SI)
- 4-) Archivio della Commissione Speleologica "i Cavernicoli" del CAI di Siena (SI)

Fonti edite:

- 1-) G. Betti, *Le sorgenti del Luco originate da un grande bacino di raccolta sotto la Montagnola Senese*, I quaderni del campo - Tip. Senese, 1962
- 2-) F. Bindi Sergardi, *Lettera al Fratello - Raccolta di autori che trattano il moto dell'acqua*, Firenze, 1774
- 3-) R. Bruttini, *L'inghiottitoio del Mulinaccio*, Rivista TALP F.S.T. N° 28 Luglio 2004
- 4-) G. Canestrelli, *Le regioni a spartiacque incerto dei bacini dell'Arno e del Serchio*, Mem. Geogr., III 1909
- 5-) L. Cioli, F. De Sio, L. Micheli, A. Ottanelli, A. Tognetti, *La galleria di Pian del Lago Il canale del Granduca*, Rivista TALP F.S.T., N° 19 Giugno 1999
- 6-) G. Cecchini, *Di una doppia falsificazione di documenti nella lite fra il comune di Siena e l'Abbadia a Isola*, Bollettino senese di storia patria, anno III nuova serie fascicolo 4° 358-376
- 7-) R. Cresti, M. Martellucci, *Monteriggioni, storia di un territorio*, Betti Editrice, 2009
- 8-) A. Dei, *Il prosciugamento di Pian del Lago*, Bollettino del Comizio agrario di Siena, Siena, 1887
- 9-) F. Fabrizi, F. Rossi, *Cavità artificiali nel senese*, Rivista TALP F.S.T., N° 37 dicembre 2008
- 10-) G. Gigli, *Diario Senese*, Siena, 1854
- 11-) F. Landi, *S. Colomba e il suo territorio*, Ed. Cantagalli, Siena, 2001
- 12-) La Nazione Quotidiano Articoli vari in cronaca di Siena: 1961, 1964, 1973
- 13-) B. Lotti, *Nuove osservazioni sulla geologia della Montagnola Senese*, Roma, 1888
- 14-) G. Manganelli, L. Favilli, *La Montagnola Senese - guida naturalistica*, W.W.F. 2001
- 15-) P. Marcaccini, *I fenomeni carsici in Toscana*, Riv. Geogr. Ital., LXVIII (3), 1961
- 16-) Ministero Agricoltura Industria e Commercio, *Carta idrografica d'Italia*, Vol. 31, Roma 1904
- 17-) T. Perelli, *Relazione sopra l'acqua di Pian del Lago*, 25 aprile 1767 Arch. St. Siena, Quattro Conservatori Vol. 2049 inserto rescritti, ordini e leggi
- 18-) L. Rombai, R. Signorini, *Bonifiche nello stato senese*, in *La storia naturale della toscana Meridionale*, a cura di F. Giusti, Silvana editoriale, Milano, 1993

Ringraziamenti

Si ringraziano vivamente i Dirigenti e il personale di sala dell'Archivio di Stato di Siena per la grande disponibilità, gentilezza e competenza.

Un cordiale grazie a tutti gli amici della Commissione Speleologica "i Cavernicoli" del CAI di Siena per l'entusiasmo, l'impegno e la seria e chiarificante documentazione delle loro ricerche fondamentali nella stesura del testo.

Questo articolo ripropone, con integrazioni e nuove illustrazioni, gli esiti di precedenti studi effettuati dagli Autori e pubblicati in "TALP" F.S.T. n. 37/2008 e "Opera Ipogea - Journal of Speleology in Artificial Cavities" 1/2012.



Mario Luzi con il fazzoletto del Valdimontone ad una manifestazione organizzata in suo onore dalla Contrada.
(Foto lensini)

Un ricordo di Mario Luzi nel centenario della nascita (1914-2014)

Peregrinazioni senesi di un poeta all'inizio del cammino

di ROBERTO BARZANTI

Mario Luzi frequentò a Siena il Ginnasio-Liceo – allora intitolato a Francesco Guicciardini – negli anni scolastici 1927-28 e 1928-29. Tracce documentali non se ne rinvennero: forse il suo nome trascritto in qualche registro. Per evocare quei mesi intensi di scoperte non resta che affidarsi alla memoria del poeta, che è ritornato spesso sul periodo di prima formazione. Approdato a Siena, dopo un infelice soggiorno milanese, al seguito del padre *Ciro* – per ragioni di lavoro in ferrovia di stanza a *Rapolano* –, il giovane non ancora tredicenne si trovò a suo pieno agio e la città fu per lui un meraviglioso libro aperto, da leggere e sfogliare con stupefatta ammirazione, giorno dopo giorno. “La prima casa – mi disse in un amichevole colloquio – fu quella piccola in piazza *Provenzano*, subito a destra guardando la facciata della Chiesa. Stavo a pianterreno”. Ma Luzi ebbe due altre abitazioni. Fu ospite del professor *Stefano Vanni*, un medico che risiedeva al terzo piano di palazzo *Scotti* che fa angolo con la *Costarella* e poi, quando la sorella uscì dal convitto di *Sant’Anna*, si trasferì con lei in via *Duprè*, nell’*Onda*. Sarebbero da individuare con cura queste dimore: stazioni del pellegrinaggio interno alle mura del giovanissimo scolaro. Oltretutto la lapide apposta nella casa di *Provenzano* è approssimativa: priva com’è di riferimenti cronologici non serve. Quelli della *Giraffa* ce l’hanno appiccicata in fretta e furia tanto per attestare una privilegiata appartenenza territoriale. Nelle *Contrade* è frequente la corsa a battezzare un ospite illustre in base al punto di primo approdo. In realtà a tenere a battesimo lo spilungone che era venuto via tutto contento da *Milano* è la città, luminosa e alta sulla collina. “La città – affer-

ma Luzi – è della mia prima adolescenza, ma lusinga anche i miei superstiti sogni di uomo maturo. Avevo dodici anni quando vi venni e mi immersi, spaesato ragazzo, nella solarità abbagliante dei suoi marmi e cotti. Si aprì immediatamente un fermaglio che era chiuso. Divenni giorno dopo giorno un adolescente fervido e incantato, smanioso di apprendere”.

Un estasiante indimenticabile luogo. Non s’apprende solo dalle pagine dei ponderosi manuali o curvi a tradurre gli autori della classicità. La febbre conoscitiva si respira nell’aria. E si traduce in coscienza di sé: “La consapevolezza di esistere – è sempre l’anziano Luzi che parla –, respirare, desiderare all’interno di un chiarore di civiltà unico si faceva strada gradualmente nelle mie giornate di scolaro ginnasiale che arrivava alla scuola avendo lungo il tragitto visto o intravisto meraviglie, ricevuto richiami o tentazioni”. Anche l’attenzione che il poeta ha sempre generosamente avuto verso le arti figurative nasce all’unisono con le camminate per la città museo vivente che fu la *Siena* fine anni *Venti*: una stagione memoranda della “favola senese”. “In quei mesi e in quegli anni – Mario è perentorio – nacque in me e si sviluppò la passione per l’arte”. “La scoperta della musica – aggiunge – risale a quel periodo”, ai concerti della ‘*Micat in vertice*’: Luzi ha serbato impressa in memoria la figura della violinista *Santoliquido*. Una volta assisté ad un concerto tenuto da *Cortot*. Era gli anni eccitanti della riscoperta di *Antonio Vivaldi*.

Quando Mario fu costretto a lasciare *Siena* ed il giro di consuetudini che avevano nutrito quei lunghi mesi subì stizzito una mutilazione improvvisa e lacerante. “Fu

traumatico – ha schiettamente dichiarato, in una pagina d’occasione, “Il mio liceo”, del 1997 – lasciare un universo che aveva assunto una sua definizione”. Come uscire di casa: “Il mio liceo ebbe il torto di succedere al mio ginnasio, Firenze a Siena, il buio interno dell’Ammannati, con i suoi ‘pozzi’, alle chiare aule del Tolomei e del Piccolomini le cui finestre spaziavano in lontananza sulle crete dell’Arbia...”.

Siena appare sempre in una luce abbagliante, un miraggio.

Nel più saccheggiato elzeviro sulla città, “Ritorno a Siena”, apparso per la prima volta nelle terze del “Popolo”, il quotidiano della Democrazia Cristiana, il 22 maggio 1951, circola un’aria molto anni Cinquanta. E va detto. Scritto tra i più noti, e citatissimo, va datato, non per manie storicistiche. Ora è ricompreso in M. Luzi, “Prose”, Aragno, Torino 2014, a cura di Stefano Verdino: si può considerare un’edizione molto accresciuta, più che raddoppiata, di “Trame” (Rizzoli, Milano 1982). Lo spesso volume costituisce l’omaggio filologico più consistente dell’anno luziano e c’è da augurarsi che preluda ad un “Meridiano” Mondadori che riunisca tutte le prose, oggi disperse, e parecchie in-trovabili.

Il ritorno suscita in Luzi più attonita riscoperta che mesta nostalgia. Era il temperamento di un uomo sempre proteso a cogliere accenti inediti nelle parole antiche, angolazioni nascoste in frequentati paesaggi. Il viaggio di Luzi era un viaggio interiore che disdegnava l’esotico: un itinerario dentro sé per riscoprire i “fondamenti invisibili”. “Si fa il periplo della realtà per poi vedere che – confidò (1993) al fedele biografo Mario Specchio – quello che era vicino all’uscio di casa era sufficiente”. “E forse – ammise lui stesso – più dell’aspetto elegiaco del ritorno, che pure c’è naturalmente, c’è soprattutto la riscoperta e una sempre nuova interrogazione di questa bellezza, di questa offerta di colori o di linee, cioè un ultimo segreto che vorrei mi fosse rivelato”.

“Niente per me che scendo dal fiorentino – ammise serenamente Luzi – è materia più certa, netta, per nulla illusoria di queste terre

a riposo, di queste case rustiche e insieme civili vigorosamente squadrate; e niente è più immateriale di tutto questo quando sale a sublimarsi nei marmi e nei cotti di Siena”. E si aggirò per una Siena rustica, avvezza ad un calendario calibrato sul rapporto con i ritmi della campagna intorno. La traversò curioso “nei giorni di mercato”. O attratto da una pittura che stilizzava in astrazione il reale senza perderne concretezza e asperità, minuzie e rughe. Eccolo davanti alla cavalcata di Guido da Fogliano: Simone Martini fu da subito il suo autore preferito. Il caso volle che la prima abitazione, in piazza Provenzano, del bravo ginnasiale fosse ubicata in un luogo che più tozziano non si può: indelebile l’emozione di sentirsi in bilico, in una linea di confine: “quando abitai a Provenzano, avere da un lato della casa uno strapiombo campestre e dall’altra una fittissima architettura urbana”.

“Si concepiscono qui necessariamente strane passioni e grandi manie, né è possibile vivere altrimenti che in una sottile follia”: un universo di slanci mistici e feroci rivalità, di passioni smodate e smisurati progetti. Vi s’incontrano “giovanette altissime, con alcunché di malsano nell’eccessiva pallidezza, nel passo veloce ma fragile”: è ovvio il richiamo alla pittura su fondo oro, l’interscambio tra realtà fisica e codificato immaginario. E Siena si campisce così come “un regno distinto dell’anima”, si dipana in saliscendi che s’avvitano lungo “una strana cornice purgatoriale”. L’elzeviro contiene già gran parte del glossario senese di Luzi: le sue acute categorie antropologiche e le sue fulminanti intuizioni. Egli possedeva, senza sfoggiarle – non c’è che dire – supreme doti di osservatore. Era quella sua Siena una città di confine tra una città in sé chiusa come un aristocratico dominante castello e la campagna che si distendeva a perdita d’occhio al pari di un’eliotiana “waste land”. Non deve sfuggire l’immersione di Siena in una luce simbolica, né la mappa spirituale di una topografia dell’ascesa e del riscatto. I bizzarri tipi che il viaggiatore incontra non appartengono alla schiere di vernacolari macchiette così frequenti nella novellistica toscana.

Sono portatori di follia, dediti a scommesse sproporzionate, vogliosi di eroiche imprese. E le magre giovinette sono apparentate con elegiache pagine di Giovanni Comisso – penso al penoso declino della fontebrandina Aminta e più ancora alla gotica asciuttezza di stilizzate icone.

A questo punto è superfluo elencare il lessico stracitato e diventato frusto, mosso sovente da un che di ossimorico: “sacra epilessia”, “splendida sofferenza”. Il Palio è la “quintessenza” esponenziale di un mondo chiamato a restar fedele al suo “daimon”.

Del Palio Mario Luzi si rifiutò di proporre un’interpretazione compiuta. Né lo considerò come qualcosa da riservare al fanatismo dei contradaiooli: “devo solo prendere atto – confessò a chiusa di un’indimenticata lezione magistrale – che c’è e che trascende la mia facoltà critica così come erompe dalle latebre della senesità in modo inintelligibile ai senesi stessi”. Ammonimento di suprema saggezza, buono a quanti per rendere la festa commestibile e gradevole si affannano ad ammannire disquisizioni ippico-sportive. Anzi, quando ci fu bisogno di attutire certe asprezze o di intervenire per rendere più sicuro l’accidentato percorso del Campo, quasi si ribellò Luzi, perché voleva che la “quintessenza” di Siena serbasse i modi che aveva sancito da secoli: “se un giorno dovesse sdemonizzato tornare o continuare come vezzo o come ornamento araldico, beh, Siena non sarebbe più Siena e anche il mio rapporto con lei sarebbe meno misterioso”. Sdemonizzato: cioè privato dell’indomabile sotterranea febbre che ne guida pulsioni e tremori. È questo un passaggio decisivo per caratterizzare l’idea dominante della sontuosa civica celebrazione. Ecco l’attacco di “Senso”: “Finché nel furore policromo / del bruciante mulinello / mi guarda Siena / da dentro la sua guerra, / mi cerca dentro con gli occhi / addannati dei suoi veliti / percossa dai suoi tamburi / trafitta dai suoi vessilli...”. La corsa travolgente è solo percepita nel rapido trascorrere dei giubbetti indossati dai fantini, equiparati ai veliti delle legioni romane, militi temerari equipaggiati alla leggera e impiegati per iniziali incursio-

ni d’assaggio. I loro sguardi inferociti sprizzano spregiudicata astuzia. Attorno ossessionanti battiti in cupo crescendo. Le bandiere agitate a gloria sembrano trafiggere: appuntite lance di una cortese schermaglia geometrica. Se Eugenio Montale in “Palio” aveva trascritto l’incedere del corteggio che precede la tenzone finale nell’impazzita accelerazione dei giri di una trottole, Luzi opta per l’immagine, più familiare e contadina, di un mulinello che incendia gli animi. Una violenza di timbro futurista annoda i suoi versi. Non a caso l’incontro con Siena ed il suo evento-paradigma si conclude in un reciproco “indicibile accecamento”. In una visione che va oltre il fenomenico e divampa in un’abbagliante luce metafisica. Così il Palio è dantesca “figura”, che si eleva in uno spazio sottratto alla futilità della cronaca. E nella “sacra epilessia” – altra espressione chiave – degli astanti affiora una religiosità che attanaglia corpi e voci, e coinvolge in una corale attesa di miracolosa grazia liberatrice. In una poesia buttata giù per commentare l’avvio primaverile della complicata liturgia dei diciassette rioni di Siena, Luzi condensò il tortuoso andamento d’una leggenda in bianco e nero, fatta di congiure fratricide e insperati esiti: “Di quante mute e fragorose risse / di uomini e bandiere, di che sfide, / brighe, intese si ravviva / la sua invitta e armoniosa piena!”.

Mario Luzi, Mangia d’oro 1996, cittadino onorario, infittì con gli anni le sue puntate a Siena. Si rese cordialmente disponibile per una quantità di presentazioni, ricorrenze, convegni. Fu prestigioso presidente del Premio Alessandro Tanzi, organizzato dalla Contrada della Tartuca in memoria di un giovane tanto prematuramente scomparso. Nel corso della prima edizione (1999) mise in risalto qualcosa che ai suoi occhi aveva una simbolica risonanza: “il fatto che colpisce è che sia proprio la poesia (e la poesia di Tanzi) a ricondurre nel profondo della senesità, della storia e della civiltà di Siena, il tempo terminale di questo secolo”. La cerchia degli amici e amiche che sempre lo accoglieva con profondo affetto cercò di ripagare tanta generosità. Carlo Fini, in prima

fila, si gettò a capofitto, con Maria Luisa, in un'impresa condotta in porto con strepitoso successo. Raccolse migliaia di firme in calce all'appello che chiedeva di promuoverlo senatore a vita, e quando il miracolo si compì fu per tutti una soddisfazione immensa. Duccio Benocci nell'aprile 2004 dette alle stampe un numero speciale monografico del suo "Foglio letterario. Pubblicazione d'Arte, Prosa e Poesia dal titolo "Vola alta parola...Cresci in profondità" con testi, testimonianze, disegni, e largo spazio accordato al Luzi civile. Enzo Santini tratteggiò un ritratto che rappresentò la quieta malinconia dell'affilato volto. Luigi Oliveto ha scritto pagine e pagine. Mario Specchio pronunciò a braccio, come gli piaceva, una memorabile 'laudatio' in uno stipato Teatro dei Rinnovati quando gli fu consegnato il Mangia. E Alessandro Falassi lo invitò con riconoscenza devozione di discepolo all'Università di lingua e cultura italiana per stranieri più e più volte. Quanti nomi di amici e parenti perfino fuori dall'approssimativo elenco!

Ricordare i passi senesi di Luzi ed il recupero sempre più dichiarato di una filiale devozione costringe a trascurare la statura di un autore che sarebbe stolto costringere in un monco ambito di vana erudizione locale. Ed è futile accanirsi a citare come in rosario i versi o i cenni senesi ignorando il suo itinerario complesso, ricco e fecondo, mai appagato. È fuorviante soffermarsi su questa o quella poesia, magari composta per immediato e cortese omaggio per un evento da esaltare o per una data da rendere solenne. Esiste una bibliografia cospicua e agguerrita e ad essa rimando. Aggiungo, in chiusa, solo due altre rapide osservazioni, che poi sono forse le più importanti a proposito dell'amoroso legame coltivato da Luzi con Siena e con le sue terre. Per la scrittura di Luzi fu essenziale la confidenza con la lingua parlata tra Siena e l'Amiata, nei borghi più riposti e in una campagna incontaminata, fuori dai circuiti alla moda. Del resto un'attitudine teatrale sostiene sovente l'opera luziana. L'innesto di vocaboli tratti dal quotidiano si sposa felicemente con i toni aulici e oratoriali, con invettive e esclamazioni. Lo stesso

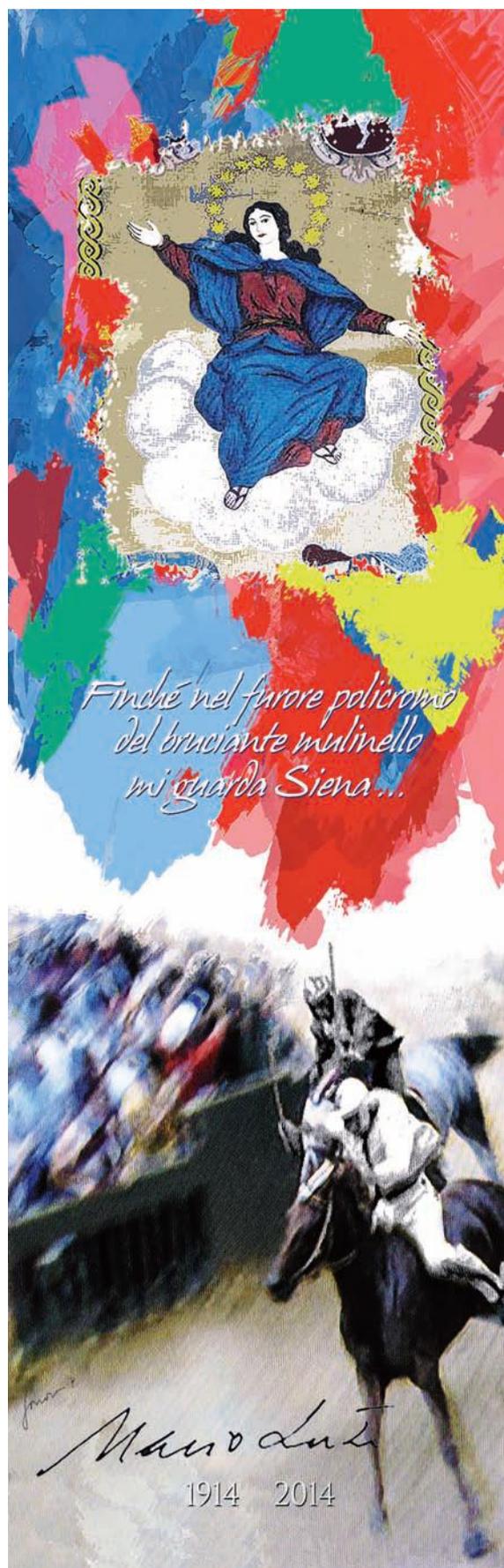
"Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini" (1994) è una riflessione sull'arte e non solo sul versante delle pitture, una meditazione sul rapporto tra arte e vita, alla ricerca di un oltre che consenta di infrangere la cortina del fenomenico. I quesiti che assillano Simone sono gli stessi che pungolano l'autore. L'alfabeto dell'arte riesce a svelare il mistero? Le tavole erano vivaci di colori, belle e lucenti di oro e azzurro "è vero, ma non ne decifrava / punto il senso, intatto traversava / la sua opera il mistero".

Luzi colse della civiltà senese una cifra sulla quale ragguardevole è la letteratura: la capacità di sublimare il reale in paradigma senza sacrificarne il vero: il celeste e il terrestre insieme. Il "Buongoverno" lorenzettiano esemplifica una tensione allegorizzante 'double face', dove utopia e cronaca si corrispondono vicendevolmente.

Sulla lingua ascoltata con inesausta meraviglia e mentalmente rimuginata senza sosta c'è un testo che narrativamente sintetizza un atteggiamento etico, ancor prima che filologico: "Il vocabolario" del 1957. È di scena un Pino che sembra mostrare le fattezze e le manie di Mario ragazzo. Egli rifiuta una lingua artificiosamente imposta, ha uno smodato affetto per il parlare antico e spontaneo. Si sente a disagio con la freddezza didascalica del vocabolario. I compagni commentano stizziti la comparsa del tomo. Lui ha un soprassalto di gioia quando in treno si fa trascinare dallo schietto motteggiare di un ferroviere amico: "C'era dunque un modo di nominare le cose, un modo di comunicare pensieri che non aveva a che fare con tutto ciò che gli era familiare e doveva apprendersi come una scienza?".

"Si acquattò nello scompartimento appena tiepido – il Pino immaginario o il Mario autentico? – ed ebbe la smania che il treno muovesse, seguisse la vallata dell'Arbia e l'interminabile galoppata deserta delle crete sotto la neve e la conca di Asciano... Aveva più desiderio di muoversi che di arrivare al paese ed a casa tra la sua gente ormai avvilita". "Ohè, si bubbola – gli fece il ferroviere passando e riconoscendolo. 'Chi sa se c'è una parola come questa?' pensava

Pino. ‘Ma come si poteva aver freddo così se non si dicesse in quel modo?’ e di nuovo il suo pensiero si perdeva”. Cala la notte, si spengono le parole. Nell’aria resta il loro suono e si congiunge con i sogni, con il grumo domestico e umile dell’esistenza: “Verso Castelnuovo Berardenga si fece notte e d’improvviso ebbe voglia solo delle domande assillanti della mamma e degli affettuosi alterchi di casa”.



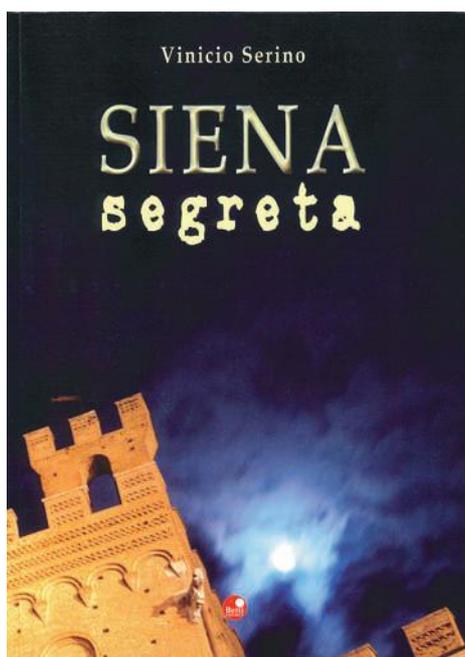
Il bozzetto di Daniele Sasson per il Palio di Agosto 2014 dedicato a Mario Luzi non è stato prescelto per decorare l'ambito trofeo e quindi non ha impreziosito la Sala delle Vittorie della Contrada Priora della Civetta che si è aggiudicata la Carriera, ma vogliamo riproporlo per la felice intuizione iconografica con la quale il Pittore interpreta il fraseggio del Poeta:

“Finché nel furore policromo
del bruciante mulinello
mi guarda Siena...”

RECENSIONI

VINICIO SERINO, *Siena Segreta – Ricerche antropologiche intorno ad antiche culture*, Siena, Betti, 2012

di MARIO ASCHERI



Questo è uno di quei libri che per un complesso di circostanze finiscono per essere un punto d'arrivo (anche se certamente non conclusivo di un percorso, in questo caso) per un autore. Vinicio Serino ha ormai un ricco curriculum, ma questo libro acquista un rilievo particolare nel suo itinerario di antropologo.

Da un lato vi ha potuto tener conto degli insegnamenti di tanti studiosi più o meno recenti che hanno fortemente influito sulla sua ricerca, dall'altro ha potuto condensare le sue conoscenze e il suo metodo concentrandosi sulla città e il territorio cui si è legato nel corso degli anni in modo intenso: Siena e l'ampia area che ha storicamente forgiato, Maremma e Amiata comprese.

Queste aree hanno lasciato testimonianze ampie ma frammentarie, episodiche quasi, mistificanti anche, di culture – 'naturalmente' religiose - antichissime che sono via via riapparse in forma di metafore, non sempre facilmente leggibili.

Il libro si concentra perciò su fenome-

ni apparentemente anche molto distanti e eterogenei. Lo sono apparentemente i "castellieri" della Montagnola studiati da Enzo Mazzeschi, un archeologo troppo dimenticato a Siena, e la "buca delle fate", luoghi antichissimi, collegati a sprazzi rinascimentali come i cosiddetti "Tarocchi" di Arrigo Pecchioli, il pavimento del Duomo di Siena, l'Operaio della Cattedrale Alberto Aringhieri, il medico botanico Pietro Andrea Mattioli, che a loro volta rinviano alla magia ufficialmente praticata per tanto tempo su commissione del Comune di Siena o dipinta in modo priapesco nei famosi affreschi scoperti nella fonte pubblica tardo-ducentesca di Massa Marittima. Temi sui quali aveva in parte scritto Mario Bussagli nel suo *Arte e magia a Siena*, un classico che tanto ha ispirato il lavoro di Serino.

In tutto questo però il suo approccio si caratterizza per valorizzare reperti materiali, come quelli ceramici o risultanti dalla fusione in bronzo – quali le dodici asce della Montagnola – per delineare percorsi spirituali.

Che, nel caso del territorio senese, sono come ipostatizzati in fenomeni anche antichissimi, animistici, legati all'acqua e al bosco. La figura mitica di Diana e del fiume sotterraneo che della dea porta il nome e che ha fatto dire a Sapia Salvani da Dante (*Purgatorio*, XIII, 151-154): «Tu li vedrai tra quella gente vana/ che spera in Talamone, e perderagli/ più di speranza che a trovar la Diana;/ ma più vi perderanno li ammiragli», appare dopo un lungo percorso.

Quella di Serino è infatti una «Diana» allegorica, immagine del rapporto intimo in questa città tra territorio esterno (orografico) e mondo interiore (religioso). Perciò un lungo capitolo intitolato alle *Le acque di Siena. Dalla paganitas alla christianitas* reca come sotto-titolo *Un fiume sotterraneo che contamina le menti e i cuori*. La Diana mette i Senesi in relazione con le viscere materiali

e spirituali, entro la *mater tellus - genius loci* della loro città. Ma Diana è una dea che Serino ricorda come dea latino-laziale (più che romana) delle partorienti, e che è quindi da accostarsi a *Genita*, a *Lucina*; insomma, vicina alla greca *Ilizia* poi identificata con Artemide.

Il “femminile” era marchio distintivo della città. Le implicazioni simboliche di fecondità e di magia, in senso ficiniano (*magia naturalis*), di Diana, prepararono il culto della regina di Siena, la Vergine Madre di Cristo, che credenti e non credenti riconoscono protettrice e patrona della città.

Di qui la Fonte Gaia, in cui le due statue di Rea Silvia ed Acca Larenzia assumono il ruolo storico-mitologico di madre e di nutrice di Romolo e Remo, a loro volta zio e padre di Ascanio e Senio, fondatori della città. L'acqua porta anche sulle orme di Giano, signore delle fonti, delle porte e del capodanno (le “scaturigini”), quasi un protettore di Volterra dove, non a caso, una delle porte etrusche è dedicata a Diana. Perciò c'è stato (Enrico Paribeni) chi ha richiamato l'Artemide di Ariccia (terra dei senesi Chigi), l'*Aritimi* etrusca, signora della luna e delle acque. Il culto di Diana nei primi secoli del cristianesimo si associa alle donne che diverranno poi il modello delle streghe/fate (con le quali torniamo al toponimo “fosso delle fate” in un'area ricca di acque come la val di Merse, verso la quale spinse poi il suo confine la diocesi di Volterra).

Poteva non essere perciò approfondita la «Compagnia di Diana», con le sue accolite, e aggiunto il culto di un dio maschile, un “Pan-Dioniso” dei boschi che si identifica con il Maligno, non a caso raffigurato nel terrificante Tiranno demoniaco dal Lorenzetti messo a capo del *Cattivo Governo* e poi presente in modo ossessivo, ad esempio nel Vecchietta, in Rutilio Manetti, in Beccafumi? Altri simboli ritenuti ‘diavoli’ moderni vengono però giustamente demistificati. È quanto avviene quando Serino ci parla delle *Vicende simboliche del fascio littorio* cui va restituito, superando la connotazione negativa attribuitagli dalla reazione antifascista dell'Italia post-bellica, il suo significato nella civiltà etrusca, quando il fascio delle dodici verghe con l'ascia bipenne rappresentava sicuramente un simbolo di potere, poi trasfe-

rito a Roma nella *potestas cum imperio*, quella propria delle funzioni di comando militare di *consules, praetores, dictatores*.

E non è finita. Un'analisi così serrata sul filo del sacro e dell'esoterico non poteva non affrontare la cattedrale senese, frutto di competenze tecniche, ma sempre con implicazioni teoriche: religiose e teologiche. Perché l'edificio sacro deve essere l'immagine architettonica dell'universo, e perciò Serino vede nelle colonne oftiche (annodate) – che si ritrovano nella Collegiata di S. Quirico e Giulitta a San Quirico d'Orcia – quelle del Tempio di Salomone, il modello ‘naturale’ delle architetture cristiane medievali.

Tra religiosità ed esoterismo, quindi, oscilla la cultura senese più profonda, più risalente. Questo messaggio percorre tutto il libro ed è confermato dagli stratificati significati leggibili nello straordinario compendio di cultura senese esposto nel pavimento della cattedrale.

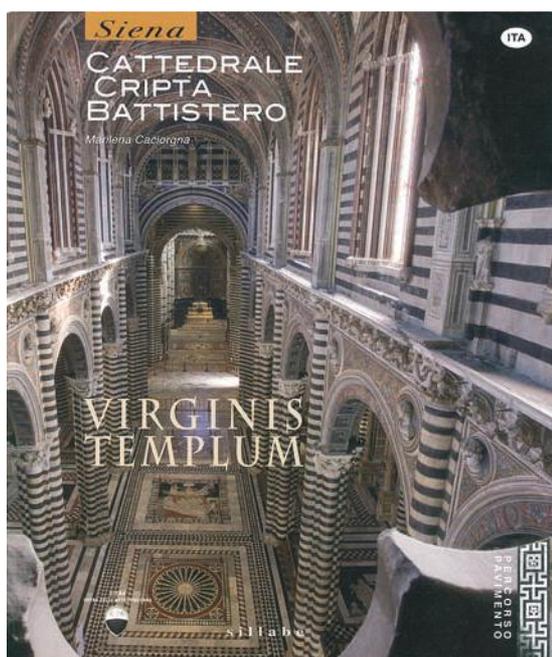
Sin dall'ingresso, con i tre personaggi che si scambiano un libro, cioè Ermete Mercurio Trismegisto, il dotto egiziano, Signore della magia, della scrittura e di ogni sapere, che vien detto «contemporaneo di Mosè» per creare un nesso fra la sapienza ermetica, riservata a pochi, e il messaggio biblico base di quello cristiano aperto a tutti e da tutti comprensibile. Gli altri due personaggi, l'uno con il turbante e l'altro con il manto romano, rappresentano rispettivamente la cultura orientale e quella occidentale. Tutta la storia umana s'incontra intorno al Libro, alla Legge divina, che può assumere forme varie. Ermete è colui che conosce i segreti più reconditi della Sapienza divina, ma per riconoscerla bisognerà affrontare il Libro. L'esoterismo prosegue, quindi, e si ritrova anche in altri luoghi impensabili, come nella cappella Chigi del Duomo (e anche, aggiungo, in Santa Maria del Popolo a Roma).

Quanto alla scritta che corredera l'immagine Marco Bussagni, nella bella introduzione al libro, riassume i termini di una interessante *querelle* offrendo una soluzione francamente del tutto plausibile.

Insomma, si tratta di un libro ricco: di riflessioni e di stimoli, di ipotesi e di intuizioni. Una lettura complessa, utile per integrare con una prospettiva nuova la storia di Siena.

MARILENA CACIORGNA, *Virginis templum. Siena, Cattedrale, Cripta, Battistero*, Sillabe, Livorno 2013, 191 pp., 185 foto a colori, 3 piante.

di MAURO MUSSOLIN (Scuola Normale Superiore di Pisa)



Nella vasta e autorevole bibliografia dedicata al Duomo di Siena non stupisce che il volume *Virginis templum* di Marilena Caciorgna si segnali già come uno degli strumenti metodologicamente e scientificamente più adeguati per amare e comprendere nella loro straordinaria complessità iconografica, allegorica e artistica i cicli decorativi del complesso monumentale senese. Già in ristampa a soli pochi mesi dalla sua prima uscita, il libro permette anche a un più vasto pubblico di fare da guida alla visita del monumento e seguirne agevolmente i percorsi tematici. Lo correda una bibliografia aggiornata alla quale fa riscontro un esteso apparato di note che danno conto dei debiti intellettuali e rimandano a ulteriori approfondimenti; vi sono infine tre planimetrie che localizzano le opere d'arte distinguendole tra pitture, sculture e scene del pavimento. La fortuna editoriale di una tale formula che coniuga chiarezza espositiva, acume interpretativo e una folgorante relazione tra testo e immagini è ovviamente amplificata dalla traduzione del volume in quattro lingue. Il costo così contenuto merita poi un elogio davvero

speciale tanto al committente quanto all'editore Sillabe di Livorno, considerando l'apparato di quasi duecento fotografie tutte a colori, splendidamente stampate e spesso a tutta pagina.

Il titolo del volume fa omaggio all'iscrizione posta all'ingresso della Cattedrale: «CASTISSIMUM VIRGINIS TEMPLUM CASTE MEMENTO INGREDI» (Ricordati di entrare castamente nel castissimo tempio della Vergine): l'invito è quello a soffermarsi per cogliere il senso più profondo di quello spazio ecclesiastico. L'autrice restituisce i contenuti di quel «visibile parlare», rintracciando nelle fonti epigrafiche e nei cicli iconografici le più efficaci sfumature di significato. Il libro rappresenta per questo una insostituibile risorsa per leggere e comprendere il Duomo senese quale straordinario "monumento parlante". È noto come nei cicli iconografici del Duomo senese si sia fatto ricorso a fonti antiche, iniziatiche, classiche, cristiane, umanistiche. Questo eccezionale edificio è infatti un monumento alla Sapienza enciclopedica del Medioevo e, al tempo stesso, la fucina del Rinascimento senese, nel quale la cultura di colti ecclesiastici, di raffinati committenti e di straordinari artisti trova ragione nella raffinatezza delle opere e nella complessità dei loro messaggi. Come si evince dalle acute analisi dall'autrice, il Duomo è anche la più rappresentativa testimonianza di una narrazione condivisa. Narrazione non solo basata sul ricorso a fonti erudite e autorevoli, ma anche cementata da aneddoti, fatti di cronaca e di costume di cui furono protagonisti personaggi celebri e meno celebri.

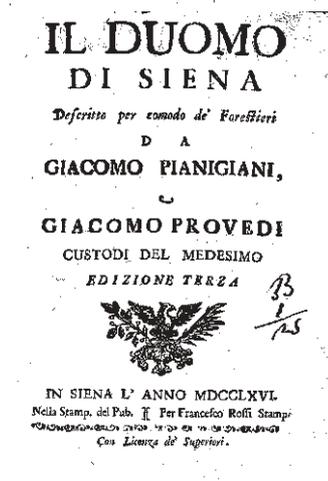
Il volume si apre con un articolato *Sommario* che funge quasi da indice di artisti, soggetti e opere, con una scansione di paragrafi dai titoli costruiti con funzione esplicativa rispetto alle opere descritte. Il testo mantiene l'organizzazione di una guida e per questo segue la disposizione topografica delle opere, accompagnando per mano il lettore ambiente dopo ambiente. Ambienti, cicli iconografici, opere note e meno note del Duomo, della Cripta e del Battistero

sono trattati con la stessa capacità analitica, spirito di osservazione e acume filologico e interpretativo. Inoltre appare di grande rilevanza il fatto che ciascun soggetto venga analizzato in funzione della sua collocazione rispetto allo spazio della chiesa e non rispetto alla rilevanza dell'artista. Solo in questo modo le opere cosiddette minori possono ritrovare la loro importanza funzionale all'economia degli spazi della chiesa. Per questo il volume ci invita a soffermarci negli ambienti meno conosciuti dell'edificio e a ritrovare così l'immagine di un monumento che è al tempo stesso il più importante documento della pietà cittadina.

Virginis templum è certamente una guida-monografia che si pone come un rarissimo esempio di alta divulgazione e di felice sintesi storiografica e rappresenta un efficace antidoto allo svuotamento di senso dovuto alla globalizzazione del turismo e all'immisserimento dei centri storici. Con la sua at-

tenzione per le fonti, il volume costituisce una guida alla scoperta dell'edificio e un manuale tematico di storia dell'arte senese, ma anche uno strumento di conoscenza della memoria locale e, per certi versi, un vero e proprio compendio di tematiche religiose. Il libro restituisce così al lettore il molteplice ruolo che gli compete: fedele interessato ad approfondire le tematiche sacre e gli aspetti devozionali, visitatore appassionato di storia dell'arte, cittadino cultore di storia locale.

È certamente merito dell'Opera della Metropolitana di Siena e abilità dell'autrice di *Virginis templum* di aver saputo dare alle stampe un volume sul Duomo di Siena straordinariamente agile, conciso ed esatto, oltre che pieno di poesia e di senso della memoria, che si pone come una bussola di riferimento per la conoscenza e come modello di sintesi scientifica, efficacia comunicativa e, in ultima analisi, di lungimiranza editoriale.



Dalla più recente alla più antica guida del Duomo di Siena. Riportiamo di fianco i frontespizi della prima rarissima edizione redatta da G. Pianigiani nel 1750 e delle tre successive alle quali furono associati Giacomo Provedi e Giuseppe Fratini.

Indice

<i>Il restauro del lampadario di Carlo Bartolozzi nella Sala degli Specchi</i>	
Introduzione, MASSIMILIANO MASSINI	pag. 2
FELICIA ROTUNDO, <i>Carlo Bartolozzi, nota storica e documenti</i>	» 3
MARCO CIAMPOLINI, <i>Una piramide di forme e luce</i>	» 11
MAURO LAMIONI, AMEDEO MORETTI, CESARE POLVANESI, <i>Relazione tecnica finale</i>	» 13
MARIA ANTONIETTA ROVIDA, <i>Un teatro per i Signori Rozzi: il progetto.</i> <i>di Leonardo De Vegni</i>	» 15
ANGELO BIONDI, <i>Quando una "P" cambia la storia.</i> <i>L'errore nella scritta del Duomo di Orbetello</i>	» 25
MARCO BIANCHINI, <i>Mariano da Siena: storia di un pellegrino senese</i> <i>troppo poco conosciuto</i>	» 31
PATRIZIA TURRINI, <i>Giovanni di Lorenzo (Siena, 1487?-1562).</i> <i>Artista, contradaiolo, devoto</i>	» 41
BRUNO MUSSARI, <i>Architetture effimere e immagine urbana a Siena</i> <i>tra XV e XIX secolo: entrate trionfali, apparati cerimoniali e percorsi rituali</i>	» 51
FRANCO FABRIZI - FRANCO ROSSI, <i>Opere di canalizzazione a ovest di Siena</i> <i>e loro correlazione idrogeologica con i rilievi calcarei circostanti</i>	» 81
ROBERTO BARZANTI, <i>Un ricordo di Mario Luzi nel centenario</i> <i>della nascita (1914-2014). Peregrinazioni senesi di un poeta</i> <i>all'inizio del cammino</i>	» 103
RECENSIONI	
VINICIO SERINO, <i>Siena Segreta - Ricerche antropologiche intorno ad antiche culture</i> (Mario Ascheri).....	» 108
MARILENA CACIORGNA, <i>Virginis templum. Siena, Cattedrale, Cripta, Battistero</i> (Mauro Mussolin).....	» 110