

Saluto dell'Arcirozzo

Devo ammettere che sono succeduto a Filippo Maria Tulli, Arcirozzo fino al luglio 2021, in un momento di particolare vivacità dell'Accademia, nonostante la perdurante pandemia che ci costringe a limitare la socievolezza consueta.

Appena insediato ho potuto assistere alla presentazione di un libro 'rozzo' per Dante e ad una mostra d'arte di uno di nostri accademici (Giancarlo Campopiano), partecipando poi con soddisfazione a una serie di eventi con altri importanti enti culturali cittadini culminati la domenica del 10 ottobre all'Archivio di Stato di Siena.

Ora ho il piacere e l'onore di salutare l'evento dantesco clou della nostra Accademia, programmato per tempo dal Comitato di Redazione coordinato da Felicia Rotundo con grande impegno anche professionale.

A lei e ai suoi collaboratori vada quindi il ringraziamento caloroso e ufficiale dell'Accademia. Cent'anni fa i Rozzi furono promotori per il centenario dantesco di un volume speciale del "Bullettino senese di storia patria", testata benemerita passata poi all'Accademia senese degli Intronati.

A distanza di un secolo bisognava far ugualmente qualcosa di eccezionale. La Redazione decideva perciò, giustamente, un numero speciale per Dante, il secondo del 2021 e sapeva di poter contare su tante richieste di collaborazione, com'è avvenuto. Ne venivano esclusi i membri del Comitato già presenti nel primo numero del 2021, che ringrazio doverosamente per la rinuncia in modo da lasciare spazio a studiosi esterni o agli altri membri della Redazione non presenti nel numero precedente. Essi hanno comunque offerto un tributo quando possibile a Dante, ma in altre sedi, ugualmente rendendo pubblica la sensibilità dell'Accademia, ufficialmente o meno, e di questo ugualmente li ringrazio.

Sul merito dei contributi qui accolti, magnificamente illustrati dalle immagini selezionate dalla Coordinatrice in accordo con gli Autori, non è ovviamente il luogo per entrare. Da un lato ci sono in fine al volume gli 'abstracts' che chiariscono il contenuto dei contributi offrendo un immediato punto di riferimento per i lettori. Dall'altro sarà la presentazione ai soci dell'Accademia e ai Senesi il momento adatto per entrare nel merito dei lavori accolti. In ogni caso, il volume sarà subito caricato on line per poter essere liberamente consultato ovunque, come del resto tutti i numeri della rivista dal numero inaugurale numerato come '0'.

Del resto, la recente pubblicazione, sempre in Open access, dell'indice dei fascicoli fin qui pubblicati facilita un contatto con i variegati contenuti della rivista dalla sua prima apparizione.

L'Accademia vuole anche per questo verso fare cultura e valorizzare il passato e il presente di Siena. Ben sapendo che collabora alla cultura del bello e del vivere civile: non solo dei Senesi.

Dante ha significato tanto non solo per Siena e per l'Italia: anche perciò i Rozzi sono in prima fila in una celebrazione così corale e partecipata.

L'ARCIROZZO
Alfredo Mandarini

È stata curata una riedizione parziale del nostro "Bullettino" del 1921 da Piero Ligabue e Ettore Pellegrini, che ha anche partecipato alla giornata ricordata dell'Archivio di Stato, come Mario Ascheri, che ha collaborato al catalogo della mostra di documenti danteschi, alla sua presentazione e a convegni interuniversitari a Roma e a Milano, oltreché intervenire con il contributo <https://www.gazzettadisiena.it/dante-e-siena-quale-il-suo-sentire-profondo/>, e a trasmissioni televisive senesi come del resto Simonetta Losi (anche con partecipazione di Vinicio Serino: <https://youtu.be/kgS3nxTYdcg>), autrice anche di un saggio per "Diacritica", mentre Patrizia Turrini è stata presente con un programma a stampa e on line di "Noi. Frammenti di Siena" e con molte 'voci' al catalogo della mostra dantesca.

Premessa

L'Arcirozzo ha già sintetizzato un itinerario complesso.

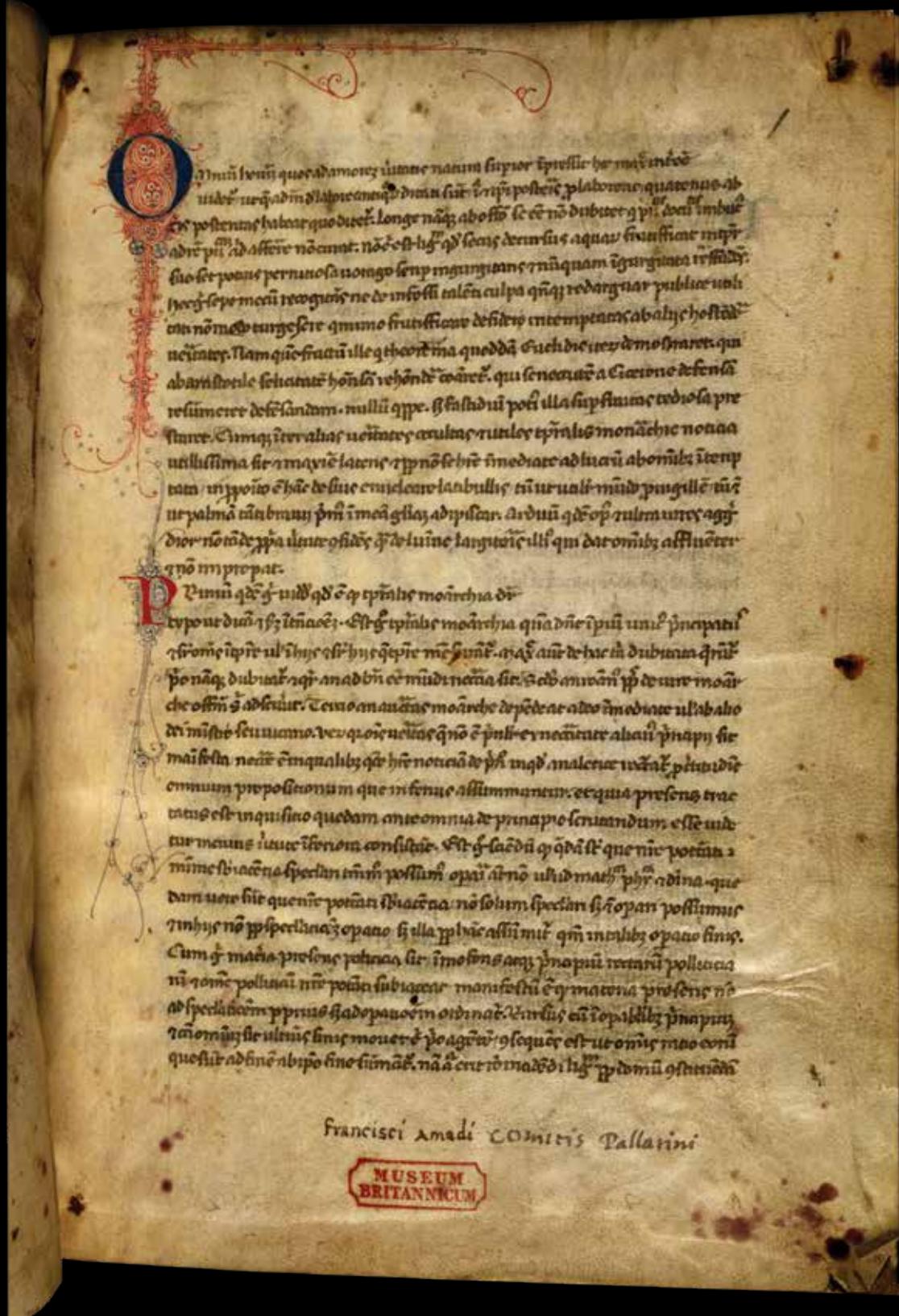
In effetti, non solo gli aspetti letterari, ma anche la storia, la politica, l'arte e il costume sono presenti nel volume n. 55 della rivista con studi inediti su fatti e personaggi senesi, offrendo così un spaccato di Dante e del suo tempo non ancora sufficientemente indagato. Hanno accolto l'invito a scrivere sulle pagine della rivista dei Rozzi ben 15 collaboratori che hanno fornito solo articoli originali secondo le indicazioni della Redazione, impresa non facile di questi tempi, data la variegata molitudine di scritti usciti nel corso dell'anno.

Studiosi come Diego Quaglioni, Carlo Caruso, e Carlo Marazzini ci introducono in un viaggio nell'universo dantesco restituendoci un quadro variegato sotto il profilo politico e linguistico e del collezionismo che rappresenta, quest'ultimo per l'Italia, un tesoro inestimabile anche dal punto di vista artistico: dalla *Commedia* donata da Boccaccio a Petrarca ora alla Biblioteca Vaticana, ai cento disegni di Botticelli per la *Commedia* commissionati da Lorenzo di Pier Francesco de' Medici uno dei quali – *la voragine infernale* – è oggi esposto alla mostra “L'inferno di Dante” alle Scuderie del Quirinale, inaugurata lo scorso 15 ottobre.

Oltre a questi, altri autori altrettanto autorevoli ci conducono verso luoghi e personaggi inesplorati, quello dei senesi “gente sì vana” che trovano emulazione negli affreschi di Ambrogio Lorenzetti, manifesto morale e politico del governo senese al tempo di Dante. Oltre agli aspetti storici dettagliatamente argomentati, straordinari squarci nel mondo dell'arte alimentano la lettura di questo nostro numero speciale.

Un ringraziamento quindi a tutti per aver aderito al progetto editoriale che costituisce una nuova prova dell'impegno dell'Accademia, una voce sempre più autorevole nel panorama culturale italiano.

La Redazione



1. Il più antico codice della *Monarchia* (Londra, The British Library, Add. 6891, c. 1r: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_6891_fs001r#). Cfr. D. Quaglioni, *Un nuovo testimone per l'edizione della Monarchia di Dante: il Ms. Add. 6891 della British Library*, «Laboratoire italien», 11 (2011), pp. 231-279.

Ripensare Dante: alle origini della modernità politica?

di DIEGO QUAGLIONI

Nella notte tra il 13 e il 14 settembre di settecento anni fa moriva a Ravenna Dante Alighieri. L'anonimo ravennate che dettò il primo epitafio visibile sulla tomba del Poeta fin dalla metà del Trecento (testimone un manoscritto vergato a Sassoferato, patria di quel Bartolino che, allievo di Cino da Pistoia, costituisce il maggior esempio del dantismo dei giuristi contemporanei), in sei esametri rimati a coppia antepose ad ogni altro scritto di Dante la sua opera politica:

*Iura monarchiae superos Phlegetonta lacusque
lustrando cecini voluerunt fata quoisque
sed quia pars cessit melioribus hospita castris
actoremque suum petiit felicior astris
hic claudor Dantes patriis extorris ab oris
quem genuit parvi Florentia mater amoris.*

*I diritti della monarchia,
i cieli e le acque del Flegetonte
visitando cantai,
finché volle il mio destino mortale.
Ma giacché la mia anima
andò ospite in luoghi migliori
e più beata raggiunse
fra gli astri il suo Creatore,
qui son racchiuso io, Dante,
esule dalla patria terra,
cui generò Firenze, patria di poco amore.*

Se in questa iscrizione il canone delle opere di Dante è limitato alla *Monarchia* e alla *Commedia*, un altro celebre epitafio, dettato in sette distici elegiaci dal letterato bolognese Giovanni del Virgilio all'indomani della morte di Dante, di cui riferisce Boccaccio nelle varie redazioni del suo *Trattatello in laude di Dante* a metà del secolo ma che probabilmente non fu mai inciso, esaltava invece il Poeta prima di tutto come teologo grande, senza tuttavia dimenticare la dimensione politica della sua opera insieme

con i versi latini che formano l'ultima produzione del Poeta:

*Theologus Dantes, nullius dogmatis expers,
quod foveat claro phylosophia sinu,
gloria Musarum, vulgo gratissimus auctor,
hic iacet et fama pulsat utrumque polum,
qui loca defunctis gladiis regnumque gemellis
distribuit laycis rethoricisque modis,
pascua Pyeriis demum resonabat avenis,
Amtropos heu letum livida rupit opus!
Huic ingrata tulit tristem Florentia fructum,
Exilium, vati patriaque cruda suo,
quem pia Guidonis gremio Ravenna Novelli
gaudet honorati continuisse ducis,
mille trecentenis ter septem Numinis anni,
ad sua septembris ydibus astra redit.*

*Il teologo Dante, edotto d'ogni dottrina
Che la filosofia nutre nell'illustre suo seno,
gloria delle Muse, l'autore più amato dal volgo,
qui giace e per fama lambisce l'uno e l'altro cielo:
egli, che le sedi assegnate ai defunti
e il potere dalla duplice spada
ordinò secondo lo stile del volgo e della retorica,
da ultimo faceva risuonare i pascoli
con gli zufoli delle Pieridi:
ahimè, la livida Atropo troncò la lieta opera sua!
A lui Firenze ingrata recò in dono il triste frutto,
l'esilio, patria crudele verso il suo poeta;
la pia Ravenna dell'onorato
signore Guido Novello
è felice di serbarlo in grembo.
Trascorsi mille e trecento, e tre volte sette anni,
egli ritornò alle sue stelle nelle idi di settembre.*

L'epitafio, ha scritto Augusto Campana, «comincia con la presentazione di D[ante] come sommo teologo, filosofo e poeta [...]»; prosegue ricordando la maggiore opera in volgare e l'ultima in latino, la *Monarchia* [...], a cui aggiunge, com'è naturale per la parte che Giovanni stesso

vi aveva avuto, le *Egloghe*, purtroppo interrotte dalla Parca [...]; seguono la deplorazione dell'esilio e le lodi della 'pia' ospitalità di Ravenna e di Guido Novello; l'e[pitafio] si chiude con la data della morte».

È insomma soprattutto politico, se non proprio tutto politico, il Dante dei contemporanei nel loro ricordo dell'uomo e dell'opera all'indomani di una morte inaspettata nel "pio" esilio di Ravenna, in cui ogni pietra e ogni immagine parlava a Dante della gloria dell'Impero e di Giustiniano legislatore. Soprattutto politico, il Dante dei contemporanei, anche nella sua riconosciuta veste di sapiente, di "edotto d'ogni dottrina", di teologo – attributo che suona quasi provocatorio, nell'epitafio di Giovanni del Virgilio, poiché riferito ad un autore laico, la cui teologia (e la cui teologia politica, verrebbe fatto di dire rovesciando un usurato cliché), sia pur nutrita dell'esperienza intellettuale delle grandi scuole di pensiero degli Ordini Mendicanti così come di quella, tutt'altro che occasionale e superficiale, degli



2. L'inizio del canto XXXIII del *Purgatorio* a c. 185r del codice 1005 della Biblioteca Riccardiana di Firenze. La struttura del manoscritto, i cui margini sono occupati dal commento di Iacomo della Lana, «dà forma di libro universitario di tipo giuridico al poema dantesco». Nel capolettera miniato «un personaggio coronato che imbraccia uno scudo su cui è dipinta l'aquila imperiale – un imperatore dunque – trafigge con la spada i due personaggi seduti in primo piano: un re – francese, lecito credere, per il manto coi gigli araldici – e un papa, colpiti il primo nella gola e il secondo nel petto»: L. Battaglia Ricci, *L'alto Arrigo e l'Impero nei commenti figurati danteschi*, in *Enrico VII, Dante e Pisa a 700 anni dalla morte dell'imperatore e dalla Monarchia (1313-2013)*, a c. di G. Petralia e M. Santagata, Ravenna, Longo, 2016, pp. 289-300: 290, con la Figura 28 a p. 463.

ambienti della migliore cultura giuridica, appariva estranea allo scolasticismo di maniera degli *Studia*. In un'età faziosa, forse nell'età faziosa per definizione, il significato insieme teologico, giuridico e politico dell'opera di Dante è delicatamente disegnato da un raffinato interprete dei nostri giorni qual è Bruno Pinchard: «Nous tournons avec le ciel étoilé – egli ha scritto – depuis qu'il a déclaré que l'Amour mettait en mouvement le soleil et les autres étoiles. C'était une idée démesurée, presque incompréhensible et plongée dans un avenir indéchiffrable et il savait lui-même qu'elle pouvait conduire le monde au chaos. Mais il a sorti de ce cristal brut un bijou sidérant que nous nous transmettons de génération en génération».

Idee smisurate, certamente, se commisurate alla malignità dei tempi di Dante non meno che alla malignità del nostro tempo fanatico e crudele. Dante politico, nel settimo centenario della sua morte, è Dante ispirato dall'idea platonica che vede il mondo – il mondo creato tutto, sia l'universo cosmico nei suoi moti sia l'universo politico nelle sue relazioni umane, generato e tenuto insieme da un eterno principio d'ordine di giustizia nella *charitas*. Marsilio Ficino, traduttore della *Monarchia* nel 1468, non sbagliava quando scriveva che «Dante nostro [...], per patria celeste, per abitazione fiorrentino, di stirpe angelico, in professione philosopho poetico, benché non parlassi in lingua grecha con quel sacro padre de' philosophi interprete della verità, Platone, nientedimeno inn-ispirito parlò in modo con lui che di molte sententie platoniche adornò e libri suoi».

A quella ispirazione appartiene l'idea della filosofia greca, da Dante cristianizzata seguendo il suo amato san Tommaso, dell'uomo come orizzonte, punto d'incontro dell'emisfero terreno con quello celeste, di ciò che è transeunte e di ciò che è destinato ad una dimensione sovratemporale, dell'eternità e del tempo (*Monarchia*, III xvi 3]. Di qui la provvidenziale assegnazione all'umanità di una duplice guida, temporale e spirituale, l'una e l'altra essenziali per la realizzazione della sua unica missione, che è quella di coltivare la sua natura nella pace universale, solo modo di raggiungere, come umanità, quel "grado ultimo delle potenzialità" che solo può davvero renderla simile al suo creatore (*Monarchia*, I iii 1). Di qui anche la

concezione dantesca del diritto, medium per eccellenza nella conservazione di tutto ciò che è essenzialmente umano proprio perché coerente con un disegno che oltrepassa la condizione umana nel tempo, relazione tra uomo e uomo e tra uomo e cose che ha un valore salvifico, perché conservata conserva la società e corrotta la corrompe (*Monarchia*, II, v. 1).

Politico dunque, nel senso più alto del termine, il senso della *Monarchia*, ma eminentemente politico anche il senso delle altre opere di Dante, dalle *Epistole* che rispondono all'immediato bisogno di esprimere un complesso di motivi etico-religiosi e civili, al *Convivio*, vasto tentativo di costruire una “filosofia per i laici” in un volgare dotto, al *De vulgari eloquentia* con la sua visione tutta già moderna del latino come lingua artificiale e delle lingue parlate come storiche proiezioni viventi delle individualità dei popoli, alla stessa *Commedia*, la cui struttura e il cui lessico sono consustanziali ad un discorso d'indole schiaramente giuridica e politica. In questo panorama la *Monarchia*, in quanto testo di dottrina, costituisce una sorta di manifesto di un'età di passaggio, nella quale viene in questione il tipico dualismo della tradizione giuridica e politica della civiltà occidentale (il dualismo tra spirituale e temporale, tra coscienza e potere), poiché sembra che Dante abbia intuito da una parte il pericolo della sacralizzazione della politica, dall'altra quello, non meno grave ed incombente, della secolarizzazione della religione, dell'incombere del pericolo di un dominio monodimensionale sui corpi e sulle anime.

Nel presente centenario non sarà dunque inutile ricordare il contributo di Dante alla modernità politica e il debito che la modernità politica ha con Dante. La sua opera politica per eccellenza, la *Monarchia*, scritta a difesa dell'idea dell'Impero e della sua funzione pacificatrice e liberatrice negli anni della sfortunata missione italiana dell'imperatore Enrico VII (1312-1313), ha sofferto e soffre ancora di uno strano destino. Su di essa pesa infatti, molto più che su altre grandi opere del pensiero occidentale, una tradizione di studi fortemente orientati in senso ideologico, che di volta in volta ne hanno fatto una sorta di *instant book*, di strumento di politica attiva, o, viceversa, un astratto vagheggiamento di ideali politici d'indole utopica (un'utopia *ante litteram*, s'intende).



3. Assisi, Basilica Superiore. Giotto, *Storie francescane: Visione di frate Pacifico*. «Per colui che è indicato come “l'alto Arrigo” è un *gran seggio* tra i tanti scanni, pieni e vuoti, presenti nella città celeste, a rivelare immediatamente l'eccellenza di chi è destinato ad essere lì accolto. Per questo non mancano precedenti: il più illustre è [...] quello presente nelle *Storie francescane* della Basilica Superiore di Assisi [...]», e più precisamente nell'affresco che rappresenta la *Visione dei troni celesti*, in cui per misura, forma, colore e arredi si distingue a colpo d'occhio il trono destinato a Francesco». L. Battaglia Ricci, *L'alto Arrigo» e l'Impero nei commenti figurati danteschi*, in *Enrico VII, Dante e Pisa a 700 anni dalla morte dell'imperatore e dalla Monarchia (1313-2013)*, a c. di G. Petralia e M. Santagata, Ravenna, Longo, 2016, pp. 289-300: 298-299, con la Figura 39 a p. 469.

Violentemente tirata da una parte e dall'altra, la dottrina politica di Dante, quasi senza l'avvertimento di molte e palesi contraddizioni, ha potuto essere indicata sia come una delle precoce manifestazioni di una visione modernamente “secolarizzata” del potere, sia come espressione genuina di una ecclesiologia politica fondamentalmente ortodossa (al di là delle asprezze controverse, dettate dalle passioni e dalle incomprensioni del momento).

I termini della lingua dotta che Dante ha usato per costruire la sua difesa del principio dualistico nella relazione tra potere spirituale e potere secolare, e per sostenere l'idea della necessità logica, dell'origine provvidenziale e della conformità a giustizia di un unico e universale principio d'ordine nel dominio del potere secolare, all'inizio del Novecento apparivano al giurista Hans Kelsen come una vera dottrina dello Stato e come l'annuncio della modernità. Nell'opera prima di Kelsen, *Die Staatslehre des Dante Alighieri*, pubblicata nel 1905, chiunque



4. Ravenna, Basilica di San Vitale. *Giustiniano e il suo seguito* (Foto Di Roger Culos - Opera propria, CC BY-SA 3.0, da Wikipedia).

può scorgere già ben delineati tutti i tratti fondamentali dei capisaldi teorici del diritto pubblico e del primo costituzionalismo postbellico. Ma prima ancora di Kelsen c'è un Dante politico mazziniano, prefigurazione della sua celebrazione come eroe nazionale e nazionalistico, e c'è il Dante di Ozanam, che nel vasto e complesso *Dante Revival* del primo Ottocento inaugura il movimento di riacquisizione di Dante al cattolicesimo, moto che ha il suo culmine cento anni fa, nel 1921, a più di vent'anni dalla esclusione della *Monarchia* dall'*Indice dei libri proibiti*.

L'enciclica *In paeclaris summorum*, pubblicata da Benedetto XV il 30 aprile di quell'anno, nel VI centenario della morte di Dante, sorprende ancor oggi il lettore per la centralità dei riferimenti al pensiero politico di Dante, e non solo al "poema divino" di cui il Romanticismo si era nutrita in ogni paese d'Europa e del mondo. Delle otto citazioni dantesche che si leggono nell'enciclica, cinque sono della *Monarchia*, due dalle *Epistole* e una sola del *Convivio*. Nell'enciclica benedettina Dante è detto «vanto e decoro dell'umanità». Il pontefice, mostrandolo «discepolo del principe della Scolastica Tommaso d'Aquino», rivendica alla Chiesa «il diritto di chiamare suo l'Alighieri»,

e, giunto al passaggio più arduo, che è appunto quello della *Monarchia*, offre un vero e proprio saggio di revisione del giudizio storico-dottrinale intorno al pensiero politico dantesco, la cui importanza, nella tempesta postbellica della prima catastrofe europea, non può essere sottovalutata. Più sfumato ma non privo di intuizioni e di correzioni di forte impatto è poi il testo della lettera apostolica *Altissimi cantus* di Paolo VI, pubblicata alla vigilia della chiusura del Concilio Vaticano II, in occasione del centenario dantesco del 1965. Annunciando l'istituzione della cattedra di Studi Danteschi presso l'Università Cattolica di Milano, il papa ricorda la sua «venerazione» per il Poeta e toccando il punto dolente della *Monarchia* scrive:

Né rincresce ricordare che la sua voce si sia levata e abbia risuonato duramente contro alcuni Pontefici Romani, e che abbia ripreso con asprezza istituzioni ecclesiastiche e uomini che furono ministri e rappresentanti della Chiesa. Non passeremo sotto silenzio a questo proposito l'inclinazione del suo temperamento, questo aspetto della sua opera. [...].

Ci sia lecito accennare di passaggio alla sua dottrina politica. Le due potestà, la Chiesa e l'Im-

pero, sono state ordinate da Dio perché conducano gli uomini a conseguire la felicità, la prima quella celeste, il secondo invece quella terrena; e come quelle felicità sono distinte fra loro, benché la seconda sia subordinata alla prima, così ciascuna potestà – nella sfera e nell'ambito proprio – è indipendente dall'altra, e questo per evitare la confusione fra quanto è sacro e quanto è profano. Tuttavia esse devono aiutarsi reciprocamente, e certamente, in materia di fede e di morale, questo aiuto consiste in una pronta ubbidienza dell'imperatore al Sommo Pontefice; l'una potestà e l'altra poi sono al servizio della res publica cristiana [...].

All'imperatore è affidato il compito, più che altro di ordine morale, di far trionfare la giustizia e di annientare l'avidità, che è causa di disordine e di guerre: da ciò appare necessaria una monarchia universale. Questa – tratteggiata in termini medievali – esige una potestà sovranazionale, che faccia vigere un'unica legge a tutela della pace e della concordia dei popoli. Il presagio del divino poeta non è affatto utopistico, come ad alcuni potrebbe sembrare, dal momento che ha trovato nella nostra epoca una certa attuazione nell'Organizzazione delle Nazioni Unite, con estensione e beneficio che tendono a riguardare i popoli del mondo intero.

Sarebbe in grave errore chi, a censura di questo “revisionismo” del secondo dopoguerra, tutto inteso a rivendicare paradossalmente «l'intima unione di Dante con la Cattedra di Pietro», credesse trattarsi di una miscela di indebite attualizzazioni e di deviazioni dalla retta e misurata visione storica della personalità e dell'opera di Dante. Il fenomeno è importante e duraturo, fino allo straordinario documento con cui l'attuale pontefice ha voluto, nel presente centenario, associarsi con la lettera apostolica *Candor lucis aeternae* «all'unanime commemorazione dell'uomo e del poeta Dante Alighieri», unendo la sua voce a quella dei suoi predecessori «che hanno onorato e celebrato il Poeta, particolarmente in occasione degli anniversari della nascita o della morte». La lettera apostolica, nel tracciare un animato profilo di Dante e della sua opera di profeta di speranza, «manifestandone sia l'attualità sia la perennità, e per cogliere quei moniti e quelle riflessioni che ancora oggi sono essenziali per tutta l'umanità, non solo per i credenti», ne dichiara il valore come «parte integrante della nostra cultura», rappresentante un patrimonio di ideali e di valori come base della convivenza umana «in cui possiamo e dobbiamo riconoscerci», e con bella preterizione non tralascia di addentrarsi



5. Ravenna, Basilica di San Vitale. *Corteo di Teodora* (Foto Di Petar Milošević - Opera propria, CC BY-SA 4.0, da Wikipedia).

«nella complessa vicenda storica personale, politica e giudiziaria dell'Alighieri», ricordando «alcuni momenti ed eventi della sua esistenza, per i quali egli appare straordinariamente vicino a tanti nostri contemporanei e che sono essenziali per comprendere la sua opera». Emerge così, da una sia pur breve lettura esegetica della *Commedia* che, comunque sia, è certamente qualcosa di più di un «sintetico sguardo all'opera di Dante», il Dante politico nella rievocazione dell'«incitamento a vivere coraggiosamente la sua missione profetica [...] rivolto a Dante nel *Paradiso* da San Pietro, là dove l'Apostolo, dopo una tremenda invettiva contro Bonifacio VIII, così si rivolge al Poeta: «E tu, figliuol, che per lo mortal pondo / ancor giù tornerai, apri la bocca, / e non asconder quel ch'io non asconde (XXVII, 64-66)», Scrive perciò papa Francesco:

Nella missione profetica di Dante si inseriscono, così, anche la denuncia e la critica nei confronti di quei credenti, sia Pontefici sia semplici fedeli, che tradiscono l'adesione a Cristo e trasformano la Chiesa in uno strumento per i propri interessi, dimenticando lo spirito delle Beatitudini e la carità verso i piccoli e i poveri e idolatrando il potere e la ricchezza: «Ché quantunque la Chiesa guarda, tutto / è de la gente che per Dio dimanda; / non di parenti né d'altro più brutto» (Par. XXII, 82-84) [...].

Dante esule, pellegrino, fragile, ma ora forte della profonda e intima esperienza che lo ha trasformato, rinato grazie alla visione che dalle profondità degli inferi, dalla condizione umana più degradata, lo ha innalzato alla visione stessa di Dio, si erge dunque a messaggero di una nuova esistenza, a profeta di una nuova umanità che anela alla pace e alla felicità.

Anche con questa ulteriore riflessione attualizzante in chiave «ecumenica», in cui le

asprezze del pensiero dantesco sono in qualche modo assorbite e appianate in una visione pacificata, occorrerà fare i conti, giacché essa si rivolge al lettore comune tanto quanto allo studioso, riproponendo il problema dell'ascolto e della imitazione del messaggio dantesco, cioè il problema stesso della percezione del «senso» del pensiero di Dante nella modernità. Se è vero che «moderno» è tutto ciò che in vario modo ha contribuito alla costruzione della dimensione propriamente moderna della politica (non solo di quella dimensione «secolarizzata» e scissa che è della *vulgata* weberiana, ma anche di quella dimensione che nella «autonomia» del politico ripropone a un nuovo livello la dialettica dell'età intermedia tra spirituale e temporale), non sarà un malinteso, e meno che mai un anacronismo, attribuire a Dante l'appellativo di primo autore politico della modernità.

Un bilancio critico delle molte interpretazioni del suo pensiero nella modernità politica non può esaurirsi nella somma delle attualizzazioni, ma, non può neppure prescindere da esse, se non altro perché si deve riconoscere che è proprio nel vivo fuoco delle contrapposizioni e delle scissioni dell'età nuova che l'opera di Dante ha formato e forma un concentrato e un deposito di molti degli elementi non-moderni che costituiscono la trama della modernità politica in Occidente. Anche per la *Monarchia*, testo politico dantesco per eccellenza, e non solo per la *Commedia*, si potrà perciò dire, come recentemente si è espresso Alberto Casadei, che «il punto essenziale è che non abbiamo ancora trovato una nuova chiave di lettura che ci consenta di giustificare l'attualità di Dante al di fuori dei canoni interpretativi del Novecento», in sostanza modernisti-metistorici o viceversa grettamente storicizzanti, quando non intesi a risolvere l'universo concettuale dantesco in un quadro visionario.

BIBLIOGRAFIA

Sulle iscrizioni del sepolcro di Dante si veda la voce *Epitafi* di A. Campana, in *Enciclopedia dantesca*, II, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, pp. 710-711, con gli aggiornamenti e le precisazioni di G. Indizio, *Problemi di biografia dantesca*. Presentazione di M. Santagata, Ravenna, Longo, 2013, pp. 403-448 e di A. Piacentini, *Dante tra Virgilio e Scipione l'Africano nell'epitaffio* Theo-logus Dantes di Giovanni del Virgilio e in Boccaccio, «Aevum», 89 (2015), pp. 361-370.

La migliore biografia di Dante è quella di M. Santagata, *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, Bologna, il Mulino, 2011 (poi riveduta col titolo *Dante. Il romanzo della sua vita*, Milano, Mondadori, 2012).

Le parole di Bruno Pinchard appartengono al messaggio inviato ai membri della Société Dantesque de France, di cui Pinchard è presidente, il 13 settembre 2021. Sul volgarizzamento ficiiano si veda G. Garfagnini, *La Monarchia di Dante e la traduzione di Ficino: un manifesto politico tra utopia e realtà*, in *Thinking Politics in the Vernacular. From the Middle Ages to the Renaissance*. Ed. by G. Briguglia and Th. Ricklin, Fribourg, Academic Press, 2011 («Dokimion», 36), pp. 149-166.

La più accessibile ed utile edizione della *Commedia* è quella con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi nei «Meridiani», Milano, Mondadori, 1994. Per le opere dottrinali di Dante si vedano i due volumi delle *Opere* nell'edizione diretta da Marco Santagata per i «Meridiani»: I, *Rime, Vita nova, De vulgari eloquentia*, a c. di C. Giunta, G. Gorni, M. Tavoni. Introduzione di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2011; II, *Convivio, Monarchia, Epistole, Eglogue*, a c. di G. Fioravanti, C. Giunta, D.

Quaglioni, G. Albanese, Milano, Mondadori, 2014. L'edizione commentata della *Monarchia*, a c. di D. Quaglioni, è stata ristampata in volume autonomo nei «Meridiani paperback» (Milano, Mondadori, 2015) e ultimamente, con aggiornamenti bibliografici, negli «Oscar Classici» (Milano, Mondadori, 2021). Sul contenuto del testo e sui problemi interpretativi si rinvia in sintesi a D. Quaglioni, *Monarchia*, in *Dante*, a c. di R. Rea e J. Steinberg, Roma, Carocci, 2020, pp. 115-126.

Per il contesto politico e ideologico dell'opera politica (in primo luogo *Epistole e Monarchia*) si veda il volume collettaneo *Enrico VII, Dante e Pisa a 700 anni dalla morte dell'imperatore e dalla Monarchia (1313-2013)*, a c. di G. Petralia e M. Santagata, Ravenna, Longo, 2016.

Su Kelsen e sulla “riabilitazione” di Dante nel mondo cattolico si veda ancora D. Quaglioni, *La Monarchia di Dante e la modernità politica*, in *La politica in Toscana da Dante a Guicciardini*, a c. di G.C. Garfagnini, Firenze, Edizioni Polistampa, 2017, pp. 35-46.

Sulla concezione del diritto in Dante si rinvia a J. Steinberg, *Dante and the Limits of the Law*, Chicago, Chicago University Press, 2013 (*Dante e i confini del diritto*, trad. it. di S. Menzinger, Roma, Viella, 2016), C. Di Fonzo, *Dante e la tradizione giuridica*, Roma, Carocci, 2016, e a D. Quaglioni, *The Law*, in *The Oxford Handbook of Dante*. Ed. by M. Gragnolati, E. Lombardi, F. Southerden, Oxford, Oxford University Press, 2021, pp. 257-272.

Per i problemi cui si accenna in conclusione si veda A. Casadei, *Dante nel ventesimo secolo (e oggi)*, «L'Alighieri», 35 (2010), pp. 45-74: 45.



1. Tiziano, *Ritratto di Pietro Bembo* (1539); olio su tela, National Gallery of Art, Washington.

La lingua volgare dopo Dante: teorie e prassi linguistiche nel Rinascimento senese

di CARLO CARUSO

Dante “padre della lingua italiana” è diventata espressione comune a partire dall’Ottocento, da quando cioè la fama del poeta non ha più conosciuto flessioni o dubbi di sorta. È tuttavia noto che nei secoli precedenti il primato dantesco era stato fenomeno poco più che episodico. Fra l’età dell’Umanesimo e la fine dell’Illuminismo in particolare, per via di ideali letterari ispirati a un classicismo che prediligeva regolarità e corretta imitazione di autori “approvati”, lingua e stile di Dante furono spesso giudicati arcaici, irregolari, oscuri e, per conseguenza, non tali da poter essere raccomandati come modelli. In quell’età Petrarca, non Dante, ebbe il titolo di “maggior Tosco”; e Petrarca, non Dante, dominò la scena italiana ed europea per almeno tre secoli. Per il periodo e la collocazione geografica che qui interessano, la “varia fortuna di Dante” – secondo la nota formula carducciana e successivamente dionisottiana – si inscrive nella più ampia questione del volgare¹.

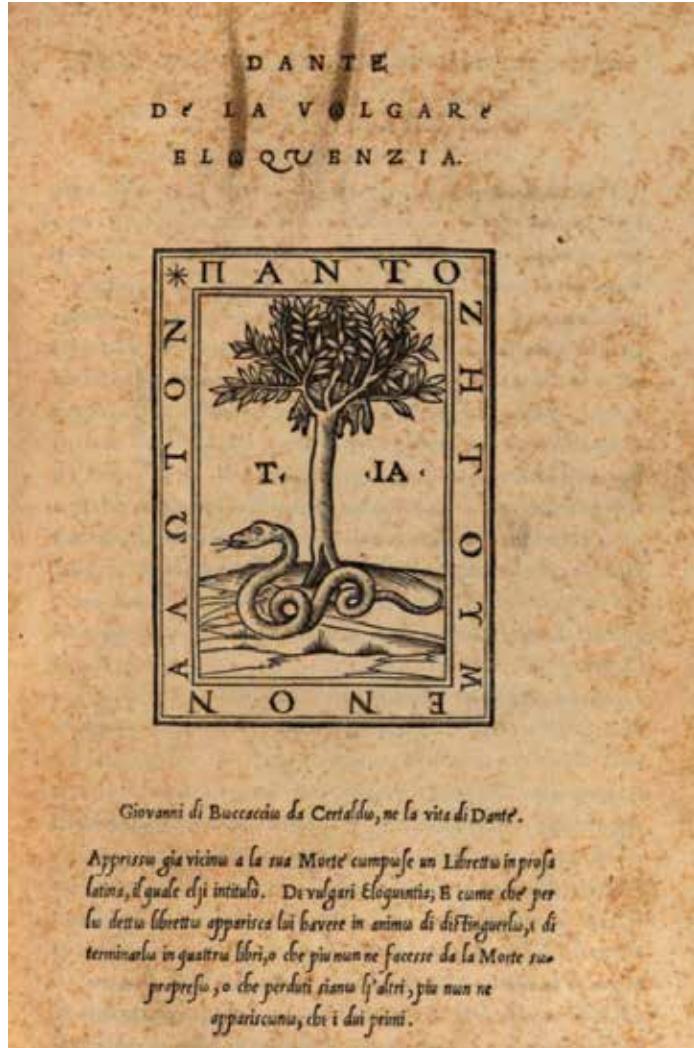
Com’è facile immaginare, tale situazione fu il risultato di un processo di progressiva armonizzazione fra l’esempio degli scrittori via via più autorevoli e la crescente esigenza di una codificazione del mezzo linguistico: che è quanto generalmente avvenne nel resto dell’Europa, ma con caratteristiche uniche nel caso dell’Italia. Se infatti tutte le principali lingue moderne dell’Europa occidentale ebbero scrittori notevoli prima di avere una grammatica propriamente detta, l’italiano ne ebbe di grandissimi. La lingua volgare poteva darsi appena svezzata,

che subito le toccarono in sorte e in rapidissima sequenza tre autori – Dante Petrarca e Boccaccio – di cui non si troverebbe l’eguale nella letteratura europea. Tutti e tre di famiglia fiorentina; ma tutti anche, per circostanze e motivi di ordine vario, non paghi di scrivere in un idioma municipale: sicché “lingua toscana” fu in genere ritenuta, anche nel loro caso, designazione più idonea di “lingua fiorentina”. E benché la lingua italiana poggi indubbiamente su una salda base tosco-fiorentina e anzi riconosca come centrali, nel corso della propria storia, Firenze e la Toscana almeno sino al tardo Settecento (con il ben noto ritorno di fiamma manzoniano nel secondo Ottocento), l’equilibrio che si mantenne lungo tale periodo fu il risultato di costanti tensioni e complesse negoziazioni. Firenze, protagonista indiscussa, ebbe spesso in Siena una vivace deuteragonista e talora una fiera antagonista. Il contributo di chi a Siena prese a riflettere sulla lingua volgare e, più in generale, sulla natura stessa del linguaggio sta proprio in questo, nell’aver proposto e difeso un’idea di lingua in parte differente da quella coltivata a Firenze, contribuendo così a farne un ingrediente distinto nella miscela dalla quale è scaturito l’italiano moderno².

La vittoria del toscano, di fatto del fiorentino, venne paradossalmente sancita da un veneziano, Pietro Bembo, nel più celebre e influente trattato linguistico del Rinascimento europeo, le *Prose della volgar lingua* (1525). Era tuttavia un fiorentino che gli stessi Fiorentini, pur riscontrandone i caratteri familiari, non erano

¹ G. Carducci, *Della varia fortuna di Dante* [1866-67], in *Opere*, 20 voll., Bologna 1889-1909, VIII, pp. 131-298; C. Dionisotti, *Varia fortuna di Dante* [1966], in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino 1967, pp. 255-303.

² Un’eccellente bibliografia orientativa è disponibile sul sito della Crusca, *Questione della lingua e lessicografia tra Cinquecento e Settecento*: http://www.opere-senesi.org/bibliografia_critica.asp.



2. Dante, *De la volgare eloquenzia*, trad. di G. G. Trissino, Vicenza 1529.

però disposti a riconoscere come attuale: era infatti la lingua scritta quasi due secoli prima – la lingua di Dante Petrarca e Boccaccio – quella che Bembo prescriveva come l'unica adatta a imporre una norma comune all'intera penisola. Ma Bembo fu anche sufficientemente esplicito nell'affermare che, dei tre, Dante poteva tutto sommato essere messo da parte, in quanto non sufficientemente “regolato” e dunque inadatto a essere imitato.

Quali i vantaggi di questa drastica grammaticalizzazione operata sull'esempio e l'autorità di due soli grandi scrittori, regolati e imitabili, del calibro di Petrarca per la poesia e di Boccaccio per la prosa? Alla giovane lingua ne veniva innanzi tutto un prestigio tale, che poco o nulla aveva da invidiare al prestigio del latino di

Virgilio e Cicerone o del greco di Omero e Tucidide. Così regolato, il volgare toscano diventava di fatto la terza lingua classica, ammirata e imitata in Europa e nel mondo, paradigma di ciò che i moderni potevano aspirare a essere e a fare a paragone degli antichi. Nel contesto per così dire interno, italiano, la proposta di Bembo si dimostrava più efficace dell'alternativa prospettata da un altro veneto, non di laguna ma di terraferma (e dunque rivale naturale del veneziano Bembo), il vicentino Gian Giorgio Trissino. Questi rilanciò, adattandole alle circostanze correnti, le teorie linguistiche che Dante aveva esposto a suo tempo nel geniale ma incompiuto trattato *De vulgari eloquentia*, da Trissino riscoperto proprio agli inizi del Cinquecento. Trissino auspicava una lingua né fiorentina né toscana ma italiana, che ammettesse

cioè quella ricchezza di lessico e di forme che solo il commercio dei dotti nelle corti di tutta la penisola (onde fu detta “lingua cortigiana”) poteva procurarle, e che anche riconoscesse nella varietà delle parlate italiane una singolare analogia con la varietà degli antichi dialetti greci, e nell’auspicata lingua comune italiana l’equivalente, *mutatis mutandis*, dell’antica *koinē*³. L’intento, attraente in apparenza, era di fatto più cervellotico che pratico, comportando tra l’altro l’apertura dell’alfabeto latino ad accogliere alcune lettere greche il cui incerto valore grafico-fonetico finì per oscillare nella mente dello stesso Trissino; e forse nulla più di un pio desiderio era il credere che i dotti di tutta Italia sarebbero davvero stati in grado di trovare un accordo sulla forma da assegnare alla lingua comune. La proposta estremamente selettiva ma limpida di Bembo ebbe dunque la meglio e anche i Fiorentini, pur inizialmente recalcitranti, finirono per farla propria, allargando nel corso del secolo XVI il canone a numerosi altri testi trecenteschi di natura sia pratica sia letteraria (con l’aggiunta di testi non-toscani recenti, come l’*Orlando furioso*, e con qualche scandalosa esclusione, come quella della *Gerusalemme liberata*). Venivano così gettate le fondamenta dell’Accademia della Crusca (1582) e si avviano i lavori preparatori per la pubblicazione del Vocabolario (1612), il più antico dizionario storico delle lingue europee moderne.

Fra le voci che si levarono nel breve giro d’anni tra il 1524 e il 1529, tanto a Firenze quanto alla corte romana del papa fiorentino Clemente VII, ci fu anche quella di un grande Senese, Claudio Tolomei: il quale individuò subito i limiti sia della proposta trissiniana, sia di quella bembesca⁴. Tolomei richiamò l’attenzione sull’elemento parlato della lingua: rivedicandogli quell’azione lievitante, per così dire,

che di ogni idioma è il principale – anche se non l’unico – catalizzatore dell’evoluzione e del progressivo rinnovamento, e riconoscendo al tempo stesso nella situazione toscana – non solo fiorentina – un caso paradigmatico di tale continuo e vitale ricambio. Fu anche il primo a diffondere l’esigenza di una descrizione fonetica del volgare, suggerendo una classificazione delle lettere in base all’affinità dei suoni⁵: come è noto, la sequenza dell’alfabeto italiano, come già quella dell’analogo alfabeto latino, altro non è se non un mero elenco da memorizzare senza alcun ausilio di senso (diversamente da lingue come il sanscrito, per esempio, che già a partire dal VI secolo a. C. presentava le lettere ordinate foneticamente per opera del celebre grammatico Pāṇini)⁶. Tolomei, fra le altre cose, fu anche



3. C. Tolomei *Il Cesano*, Venezia 1555.

³ B. Migliorini, *Le proposte trissiniane di riforma ortografica*, in “Lingua nostra”, XI, 1950, pp. 77–81; G. G. Trissino, *Scritti linguistici*, a cura di A. Castelvecchi, Roma 1986.

⁴ Nei dialoghi *De le lettere nuovamente aggiunte. Libro di Adriano Franci da Siena intitolato, Il Polito*, Roma 1525 (sotto lo pseudonimo di A. Franci) e il di poco successivo (ma pubblicato nel 1555) *Il Cesano de la lingua toscana*, a cura di O. Castellani Pollidori, Firenze 1996, oltre che nei sette libri di *Lettere*, Venezia 1547. Cfr. L. Sbaragli, *Claudio Tolomei, umanista senese del Cinquecento*, Firenze 2016

(rist. anastatica dell’ed. Siena 1939).

⁵ A. Cappagli, *Gli scritti ortofonici di Claudio Tolomei*, in “Studi di grammatica italiana”, XIV, 1990, pp. 341–394.

⁶ Nell’interesse per la lingua parlata Tolomei aveva avuto in realtà un predecessore in Leon Battista Alberti, la cui *Grammatica della lingua toscana* o *Grammatichetta vaticana* (dal nome della biblioteca dove se ne conserva il manoscritto in copia unica) risale al 1438–1441: cfr. L. B. Alberti, *Grammatichetta e altri scritti sul volgare*, a cura di G. Patota, Roma 1996.

il primo a descrivere con chiarezza il fenomeno del raddoppiamento fonosintattico e a darci notizia di quel caratteristico tratto fonetico del toscano, la cosiddetta gorgia, che si manifesta nell'indebolimento di certi suoni consonantici in posizione intervocalica e la cui origine ha suscitato da allora svariate ipotesi, nessuna delle quali decisiva⁷. Quanto a Dante, Tolomei interpretò la *Commedia* – principalmente nel dialogo *Il Cesano* (scritto attorno al 1528, ma pubblicato nel 1555) – come una sorta di impasto linguistico variegatissimo ma al tempo stesso coeso, in grado di accogliere in sé la grande ricchezza lessicale della tradizione sia latina sia volgare: impresa paragonabile, per ambizione ed efficacia, solamente con i poemi omerici⁸. Tolomei inoltre, con il ripetuto definire la *Commedia* di Dante (sulle orme di Boccaccio) “divina”, fu con ogni probabilità l’ispiratore del titolo *Divina Commedia* che compare per la prima volta nella celebre edizione veneziana del 1555 a cura di Lodovico Dolce⁹.

Fra quelle registrabili a Siena, la posizione del Tolomei è piuttosto rappresentativa della letteratura “alta” e al suo più alto livello, assimilabile a quello – per intendersi – rappresentato dall’Accademia degli Intronati. Diverso, e consapevolmente tale, l’atteggiamento dominante presso la Congrega dei Rozzi. I Capitoli della Congrega del 1531 prescrivevano “qualche dilettevole studio di gioconda eloquenza, in versi o prosa, nel vulgare o toscano idioma” da far seguire a “piacevoli giuochi e lieti deportamenti”, e a tal fine si raccomandava sopra ogni altro autore Dante: da leggersi però in tempo di Quaresima, in linea con pratiche edificanti ereditate dai secoli precedenti (Petrarca e Boccaccio, menzionati subito dopo, sono invece letture consigliate per “li altri tempi”)¹⁰. È questa la forza, e insieme il limite, della ricezione di Dante nella Toscana popolare e borghese estranea alla cerchia dei dotti e dei letterati: una



4. Dante, *La divina Commedia*, Venezia 1555.

lettura fatta con intenti devozionali, catechistici, certo con l’occhio a valori e bellezze in larga parte diversi da quelli che noi oggi considereremmo più propriamente poetici, ma che pure avvicinavano Dante a larghi strati della popolazione, generandovi una familiarità quasi case-reccia e insieme una sorta di affettuoso e ruvido orgoglio di essergli compaesani: come bene testimonia un manoscritto trecentesco della *Commedia* passato nel secolo XVI per le mani di un setaiolo e tintore dell’Incisa, certo Giovanni di Bartolomeo d’Antonio, il quale vergò di suo pugno sul codice il sorprendente distico

⁷ C. Tolomei, *Del raddoppiamento da parola a parola*, a cura di B. Garvin, Exeter 1992; per la gorgia in rapporto ai suoni /k/ e /g/, cfr. Tolomei, *Il Polito*, cc. F j v-i Jr.

⁸ Tolomei, *Il Cesano*, pp. 39-40, 55.

⁹ Tolomei, *Il Cesano*, pp. 26, 39. Primo a sottolineare tale probabilità fu P. Rajna, *L’epiteto “Divina” dato alla Commedia di Dante*, in “Bullettino della Società Dante-

sca Italiana”, XXII (1915), pp. 107-115, 255-258.

¹⁰ Cfr. i Capitoli della Congrega dei Rozzi del 1531, cap. V, pubblicati in appendice a C. Mazzi, *La Congrega dei Rozzi di Siena nel secolo XVI*, 2 voll., Firenze 1883, I, pp. 352-353, con le osservazioni alle pp. 113-114. Cfr. anche G. Catoni – M. De Gregorio, *I Rozzi di Siena: 1531-2001*, Siena 2001, p. 13.

*Dante Aldigieri figlolo non so di cui
mie madre sa di cu' figlolo i' fui.*

L'allusione è alla celebre tenzone fra Dante e Forese Donati e, più specificamente, ai primi due sonetti (*Bicci novel, figliuol di non so cui* di Dante, e *Ben so che fosti figliuol d'Alaghieri* di Forese) nei quali i tenzonanti si accusano a vicenda di essere figli di padre ignoto¹¹.

*

I termini fiorentino, toscano, italiano ebbero nel Cinquecento valenze differenti rispetto a ciò che quei medesimi termini significano oggi. Quello utilizzato per designare l'attuale lingua comune, "italiano", nonostante la difesa fattane da Dante nel *De vulgari eloquentia*, parve nel secolo XVI quasi una stravaganza di dotti provenienti da aree periferiche (s'intende rispetto alla Toscana): tale era il vicentino Trissino già ricordato; tale anche Girolamo Muzio giustinopolitano, cioè di *Iustinopolis* ovvero Capodistria luogo d'origine della famiglia, il quale sosteneva le proprie ragioni nelle *Battaglie per difesa dell'Italica lingua* (1582). L'uso del termine toscano, invece, mentre in Italia e nel mondo designava la lingua scritta, in Toscana alludeva specificamente a un concetto allargato non esclusivamente modellato sul fiorentino, come appunto Tolomei aveva raccomandato. L'uso, tuttavia, subì un'alterazione in seguito alla caduta della Repubblica di Siena e all'instaurazione del granducato, il cui prestigio dinastico recente pareva richiedere rafforzamenti in ogni ambito della vita militare e civile, non escluso quello della lingua. Il termine fu pertanto rivendicato

apertamente dalla Firenze medicea e utilizzato di conseguenza. Fra i grammatici senesi, Orazio Lombardelli e Diomede Borghesi furono i rappresentanti principali di tale nuovo corso.

Anche quella che può dirsi la prima cattedra di storia della lingua in Italia, istituita nella Sapienza di Siena nel 1588 con il già ricordato Diomede Borghesi primo docente della materia, è frutto della politica egemonico-linguistica dell'allora granduca Ferdinando I; e fu, conseguentemente, una "lettura di tosca favella"¹². L'insegnamento era stato istituito per soddisfare un desiderio della nazione degli studenti tedeschi, ben rappresentata all'interno dell'Università di Siena; ma il Borghesi si rifiutava di credere che i suoi allievi desiderassero apprendere dalla cattedra ciò che lui chiamava "favellare ordinario", per il quale sarebbe bastata la conversazione con "il popolo stesso di queste contrade"¹³. La lingua da illustrare era per lui quella dei testi "approvati", ricavabile esclusivamente dalla lingua scritta: autori e volgarizzamenti due-trecenteschi, perlopiù fiorentini, da lui scelti secondo criteri non dissimili da quelli che l'Accademia della Crusca era venuta adottando in anni di poco precedenti, con il corredo di pochi autori moderni – il veneziano Bembo, il lucchese Guidicioni, il fiorentino Della Casa – tutti già accolti nel canone crusante. Borghesi tuttavia, nonostante la linea fiorentineggiate, non fu grande estimatore di Dante: prese infatti le parti di Bellisario Bulgarini nella polemica antidantesca che questi condusse contro il legista di Macerata Girolamo Zoppio¹⁴. Nelle lezioni non omise di segnalare certi caratteri della lingua dantesca meritevoli di attenzione in rapporto, principalmente, alla proprietà sintattica, poiché, affermava, Dante "in tali affari è da pregar forte"¹⁵. Offrì inoltre per primo l'in-

¹¹ A. Cipollone, *Dante. Manuscripts, rare books and artworks from the collection of Livio Ambrogio and other collections*, Durham University, Palace Green Library, 2 December 2017 – 18 March 2018, Durham 2017, p. 33, n. di catalogo 3.1. Nei canti XXIII e XXIV del *Purgatorio* avviene l'incontro tra Dante-personaggio e Forese.

¹² P. Rossi, *La prima cattedra di "lingua toscana" (Dai Ruoli dello Studio Senese – 1588-1743)*, in "Studi senesi", XXVII (1911), pp. 345-94.

¹³ D. Borghesi, *Orazioni accademiche*, a cura di C. Caruso, Pisa 2009, p. 49.

¹⁴ Introduzione a Borghesi, *Lezioni accademiche*, pp. 24-25, nota 60. Si vedano in proposito, per un primo orientamento, le voci *Bulgarini*, *Bellisario* di A. Accame Bobbio e *Zoppio*, *Girolamo* di E. Esposito dell'Encyclopedie dantesca.

¹⁵ D. Borghesi, *La terza parte delle lettere discorsive*, Siena 1603, p. 49.

dicazione circa la vera paternità del commento dantesco di Bernardino Daniello, da assegnarsi al di lui maestro Trifon Gabriele¹⁶.

La proprietà del lessico e la corretta sintassi hanno per Borghesi precedenza su ogni altro aspetto della lingua, in linea con analoghi assunti dei due principali filologi fiorentini, Vincenzo Borghini e Lionardo Salviati; mentre il giudizio critico è formulato secondo i criteri della critica razionalistica – a tratti anche iper-razionalistica – sviluppatasi in quell’Italia settentrionale in cui Borghesi aveva a lungo soggiornato, ammirando in particolare l’opera del maggiore critico e filologo della generazione precedente, il modenese Lodovico Castelvetro. Che la rigorosa applicazione di tali principi conducesse a qualche eccesso era forse inevita-

bile. Già il Carducci, a proposito di certe censure pronunciate da Borghesi contro il Tasso, lo descriveva come “uno di quei pedanti, come ce n’è sempre stati in Toscana, i quali dalla presunzione della favella si tengono abilitati a dire impertinenze ai grandi ingegni”¹⁷. Anche feriscono giudizi sommari, e certo ingiusti, come quello sull’Ariosto “conoscitore imperfetto della natura della nostra lingua”¹⁸. In generale, tuttavia, sia pure entro i limiti già ricordati, quella di Borghesi è critica grammaticale solida, esigente, talora aspra, ma quasi sempre fondata sulla conoscenza precisa e capillare delle questioni agitate.

La linea radicale in senso fiorentinista, il favore del granduca (dal quale Borghesi era stato fatto gentiluomo di camera), il ripetuto omaggio alle autorità medicee espresso in toni e forme eccessivamente ossequienti, e finalmente (come bene mostrano i brevi tratti di prosa citati prima) l’uso ostentato di una lingua fortemente arcaizzante: non erano cose, nella Siena di fine secolo, che potevano guadagnare a Borghesi consenso o simpatia. Di tale insofferenza si trovano sintomi già quasi subito dopo la sua scomparsa, avvenuta nel gennaio del 1598. Colui che gli succedette sulla cattedra, Celso Cittadini, non poté non ricordare in una delle sue prolusioni il nome del suo predecessore, che nel testo a stampa effettivamente compare¹⁹. Ma nell’esemplare suo personale, conservato presso la Biblioteca Comunale di Siena, Cittadini si premurò di cancellare il riferimento a Borghesi con decisi freghi di penna²⁰. Quindi, di lì a breve, quando nel 1603 gli eredi pubblicarono la terza serie delle *Lettere discorsive* di Borghesi, costellò di postille violentemente denigratorie i margini del proprio esemplare (“adulatorium abhorrendum”, “o putridissimae adulaciones”, e così via); e sul frontespizio qualificò il Borghesi di “solenniss.[imo] pedantiss.[im]o toscano, com’è di già stato introdotto in come-



5. D. Borghesi, *Oratione*, Siena 1589 (Bibl. Com. degli Intronati, “LII.E.75[3.]”)

¹⁶ Borghesi, *La terza parte delle lettere discorsive*, p. 16. Cfr. l’Introduzione a Borghesi, *Lezioni accademiche*, p. 12, nota 14.

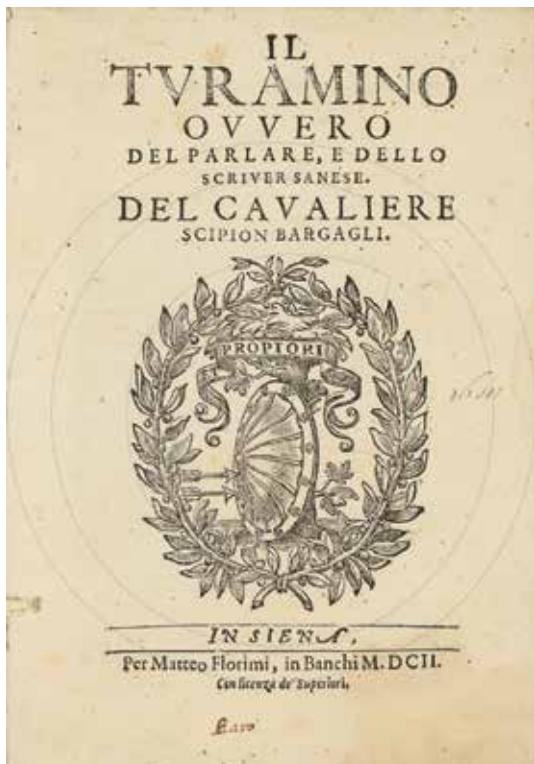
¹⁷ G. Carducci, *Il Torrismondo* [1894], in *Opere*, XV. *Su Ludovico Ariosto e Torquato Tasso. Studi*, Bologna 1916, pp. 491-534, a p. 532.

¹⁸ Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati (= BCI), ms. H VII 16, c. 91v, consonante peraltro con un’analoga

opinione di Vincenzo Borghini riferita da E. Bonora, *Il classicismo dal Bembo al Guarini*, in *Storia della letteratura italiana. IV. Il Cinquecento*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, Milano 1966, p. 621.

¹⁹ C. Cittadini, *Tre Orationi*, Siena 1603, p. 54.

²⁰ C. Cittadini, postille manoscritte alle *Tre Orationi*, Siena, BCI, segn. «R. IX. 41», p. 54.

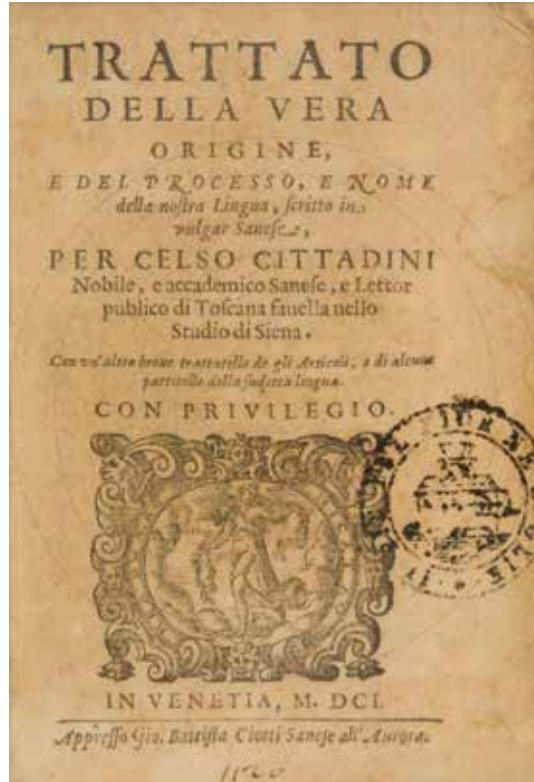


6. Bargagli, *Il Turamino*, Siena 1602. Firenze, Biblioteca Accademia della Crusca Fondo Migliorini 111.

dia, e fattone mention nel Turamino dal Cav. [alie]r Scip.[ione] Bargagli²¹. Questo doppio accenno al tipo del pedante da commedia e a quell'opera-manifesto che è *Il Turamino* (1602) di Scipione Bargagli, nella quale è rivendicato il diritto all'uso della "lengua sanese", sembra riferirsi a un preciso passo del dialogo:

*Eccovi che di fresco havete pur veduto nella vostra città, introdotta pubblicamente in commedia, una nuova mostra di pedanti non più compàriti in palco: io dico la propria effige di coloro che se la tirano così bene e che pretendono di soli toscaneggiare e soli di sapere il formolario del toscanesimo col fare ivi lo 'ntroducitore a quelli, versar versi e sputar sentenze tutte piene di voci vulgari, anti- che, fiacche, vecchie, cascatoie [...].*²²

²¹ C. Cittadini, postille manoscritte a *La terza parte delle lettere discorsive del Sig. Diomede Borghesi*, Siena 1603 (Siena, BCI, segn. «II. I. 59»), pp. 50 e 89 (ma l'intero volume è costellato di annotazioni analoghe) e frontespizio.



7. C. Cittadini, *Trattato della vera origine e del processo e nome della nostra lingua*, Venezia 1601. Firenze, Biblioteca Accademia della Crusca 1.8.49.

Non c'è dubbio che a Borghesi, o quanto meno *anche* a Borghesi si allude ogniqualvolta nel *Turamino* si accenni genericamente a quei Senesi che non riconoscono "le vive e le chiare vene de' dolci vocaboli, de' vaghimodi di dire, delle soavi pronuntie di favella, di cui sono stati dalla natura ampiamente dotati e favoreggiati", e invece "vanno ad atteggiere a' fonti altrui, per formar bello e gentilesco, ben adornato ed elegante il lor parlare", quando invece dovrebbe fuggire "a guisa di scoglio" tali "voci logre e consumate o rancide e stanthie"²³. L'ostilità, rimasta come compressa per via di un favore granducale che evidentemente non scemava nemmeno dopo la morte di Borghesi, avrebbe trovato sfogo oltre un secolo dopo nelle note facezie contenute nel *Vocabolario cateriniano* (1717) di Girolamo Gigli, il quale si deliziava

²² S. Bargagli, *Il Turamino, ovvero del parlare e dello scriver sanese*, a cura di L. Serianni, Roma 1976, pp. 170-171.

²³ Bargagli, *Il Turamino*, p. 175.

di ricordare come nell'archivio del “grande spedale di Siena il diligentissimo Girolamo Macchi [...] facesse vedere certo istruimento formato di due zanne di cinghiale incrociate a forbice molleggiante, le quali Diomede Borghesi avea composte per metterle nella gola de' bambini, [...] ad effetto di loro allargarla, [...] e meglio organizzarla a gorgiare fiorentinescamente”²⁴. E ancora Gigli si riproponeva di dare la giunta alla derrata con il ripubblicare la triplice serie delle *Lettere discorsive* di Borghesi, ma solo col fine di far loro seguire le inedite e velenose postille del Cittadini sopra ricordate²⁵.

Sul contesto in cui avvenne, a Siena, questa celebre rivendicazione della dignità e indipendenza della “lengua sanese” sul principio del secolo XVII ha portato nuova luce Margherita Quaglino con l'ampio studio su Bellisario Bulgarini e i suoi rapporti con Borghesi, Bargagli, Giulio Cesare Colombini, Celso Cittadini e Adriano Politi²⁶. L'esperimento linguistico oltranzista del *Turamino* di Bargagli è dedicato ad Adriano Politi; e Politi per parte sua, dopo il sostanzioso *coup d'essai* di una versione di Tacito in lingua senese (1603) che intendeva gareggiare, per proprietà e laconicità, con la celebre versione fiorentina (1600) di Bernardo Davanzati²⁷, rispose alla pubblicazione del primo Vocabolario della Crusca (1612) con il *Dictionario toscano compendio del Vocabolario della Crusca. Con la nota di tutte le differenze di lingua che sono tra questi due populi, fiorentino e*

senese

(1614). Sia il Tacito, sia il *Dictionario toscano* conobbero frequenti ristampe lungo tutto il secolo XVII, fino a quando la terza edizione del Vocabolario della Crusca (1691), curata fra gli altri dall'arciconsolato aretino Francesco Redi, accolse fra le voci selezionate una più larga messe di vocaboli provenienti da fonti senesi e più in generale toscane (e anche, finalmente, dalle opere del già proscritto Torquato Tasso).

Per tornare a Cittadini, questi riprendeva le indagini di Tolomei in circostanze che sono state ormai sufficientemente chiarite: si avvalse, di fatto, degli scritti inediti del suo illustre predecessore come fossero materia sua propria, sicché non è più possibile esitare nel definirlo un plagiario²⁸. Ma era anche e indiscutibilmente uno studioso competente e originale, in grado di imprimere alle ricerche che erano già state del Tolomei direzioni nuove, oltre che di accumulare una considerevole biblioteca di manoscritti che oggi si conserva alla Biblioteca Nazionale di Roma²⁹. Per la parte più specificamente sua, Cittadini sviluppava nel *Trattato della vera origine, e del processo, e nome della nostra lingua* (1601) le intuizioni del Tolomei relative all'intreccio tra storia del volgare e storia del latino così come appare, per esempio, nei numerosi doppi esiti volgari, popolari e dotti, di parole antiche (come nel classico *pieve* e *plebe*, entrambe discese dall'acc. lat. *plebem* ma la prima modificatasi, anche nel significato, attraverso i caratteristici passaggi *pl>pi* e *b>v*, la seconda

²⁴ G. Gigli, *Vocabolario ceteriniano*, a cura di G. Mattarucco, prefazione di M. A. Grignani, Firenze 2008 (ristampa anastatica della prima edizione di Roma 1717 rimasta incompiuta, con la giunta della seconda edizione postuma e con copiosi indici analitici).

²⁵ G. Gigli, *Diario sanese*, 2 voll., Siena 1854, I, p. 283.

²⁶ M. Quaglino, “Pur anco questa lingua vive, e verzica”. *Bellisario Bulgari e la questione della lingua a Siena tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento*, Firenze 2011. Sui numerosissimi postillati di Bulgari conservati presso la Biblioteca Comunale degli Intronati informa D. Danieli, *Cento anni di libri: la biblioteca di Bellisario Bulgari e della sua famiglia, circa 1560-1660*, Pisa 2014.

²⁷ *Annali et istorie di Cornelio Tacito. Tradotte nuovamente in vulgare Toscano, publicate da Paolino Arnolfini*, Roma 1603.

²⁸ F. Sensi, *Claudio Tolomei e Celso Cittadini*, in “Archivio glottologico italiano”, XII (1893), pp. 441-60;

A. Cappagli, *Diomede Borghesi e Celso Cittadini lettori di toscana favella*, in *Tra Rinascimento e strutture attuali. Saggi di linguistica italiana*, a cura di L. Giannelli, N. Maraschio, T. Poggi Salani, M. Vedovelli, Torino 1991, pp. 23-35; A. Cappagli, *Il concetto di tradizione dotta e tradizione popolare dal Tolomei al Cittadini*, in *Lingua e letteratura a Siena tra Cinquecento e Settecento*, a cura di L. Giannelli, N. Maraschio, T. Poggi Salani, Firenze 1994, pp. 133-174.

²⁹ M. C. Di Franco Lilli, *La biblioteca manoscritta di Celso Cittadini*, Città del Vaticano 1970; un elenco aggiornato in V. Grohovaz, *Celso Cittadini*, in *Autografi dei letterati italiani*, dir. da M. Motolese ed E. Russo, *Il Cinquecento*, a cura di M. Motolese, P. Procaccioli, E. Russo, con la consulenza paleografica di A. Ciaralli, vol. III, Roma 2009, pp. 163-168. Si veda anche il recentissimo lavoro di V. Nieri, *Un postillato di Celso Cittadini (Bologna, Biblioteca Universitaria, 1789)*, in “*Studi di filologia italiana*”, LXXVIII (2020), pp. 261-343.

invece accolta e conservata nella sua forma antica), e nel far ciò si avvaleva in modo efficace e nuovo delle proprie competenze in ambito epigrafico³⁰. Non era naturalmente il primo ad affrontare le iscrizioni con le armi del filologo: è con Andrea Alciato, nel primo Cinquecento, che lo studio filologico dell'epigrafia si avvia a diventare un campo di studi vivacissimo. Cittadini diresse però la propria attenzione a quei volgarismi, barbarismi e ipercorrettismi con i quali mirava a dimostrare l'ipotesi che gli stava a cuore: doversi la lingua “con la qual noi tutti hoggi communalmente parliamo” chiamare non italiana né fiorentina né cortigiana né toscana, “ma sì ben vulgare”, poiché essa è l'erede della lingua popolare già parlata nella Roma antica e distinta dalla lingua dei testi classici, che ci è stata invece trasmessa in forme linguistiche sensibilmente normalizzate³¹. Rifiutava insomma Cittadini la “teoria della catastrofe” (Marazzini), l'ipotesi cioè di una corruzione del latino seguita alla caduta dell'impero di Roma e alle commistioni con le lingue barbariche, e finiva per sposare – con i ricordati argomenti di provenienza epigrafica – la teoria alternativa che era già stata, nel XV secolo, di Leonardo Bruni circa la convivenza di un doppio livello di comunicazione nella Roma antica. Ma soprattutto intuiva nella testimonianza delle iscrizioni l'esistenza di uno strato documentario più aderente alla realtà storico-linguistica del passato. Con ben maggiore consapevolezza ma non – tutto sommato – diverso atteggiamento, più di due secoli dopo il grande artefice del *Corpus Inscriptionum Latinarum* Theodor Mommsen si sarebbe espresso in questi termini:

Le iscrizioni appartengono con ristrette eccezioni non alla letteratura ma alla vita; l'occuparsene procura alla nostra conoscenza dell'antichità un profitto analogo a quel che porta alla cognizione libresca di un paese il viaggiarvi. [...] La

lingua giunge al nostro orecchio non puramente quale deve essere, ma come effettivamente è nelle numerose modificazioni individuali; noi veniamo a sapere moltissimo di non notevole valore, ma anche molto che si apprende volentieri proprio per il fatto che non era destinato a giungere alla posterità; in breve questo tesoro di iscrizioni, debitamente adoperato, è assai più di un mucchio di notizie, è – accanto al quadro che la letteratura antica ci ha tramandato di quell'epoca meravigliosa – il suo vero specchio, che senza pretese di ordine ed arte mostra tanto la piattezza e trivialità che la semplicità e grandezza dell'antichità e con la sua immediatezza, illumina di giusta luce, non raramente per la prima volta, la tradizione stilizzata o manierata³².



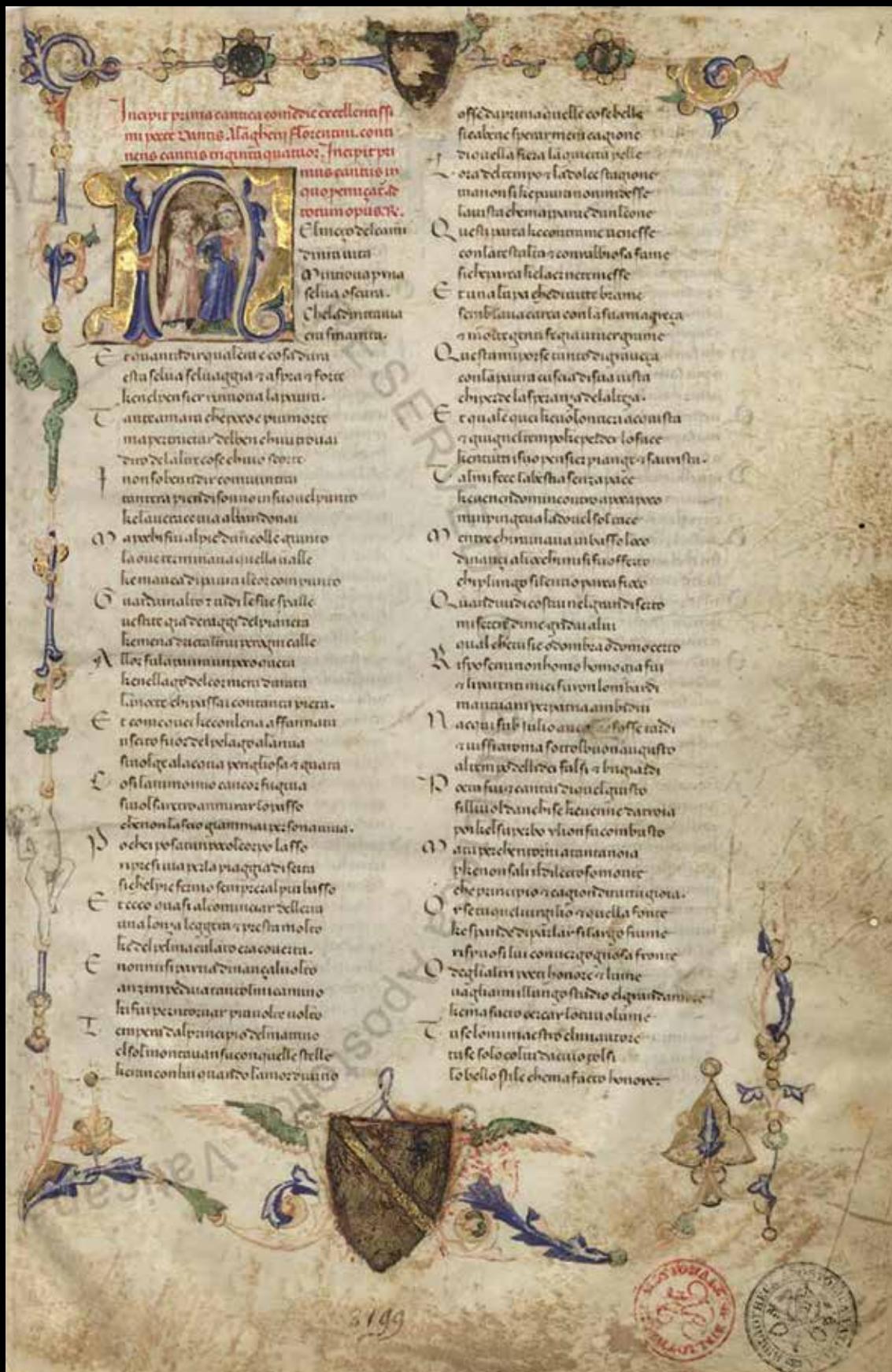
8. Claudio Tolomei, ritratto ottocentesco nel frontespizio *Delle Lettere*, ed. Firenze 1849.

³⁰ C. Marazzini, *Cittadini e le fonti epigrafiche: fondamenti filologici della teoria linguistica*, in *Lingua e letteratura a Siena*, pp. 175-185.

³¹ C. Cittadini, *Trattato della vera origine, e del processo, e nome della nostra lingua*, Venezia 1601, p. 60.

³² Th. Mommsen, *Epigraphische Analekten*. V., in “Abhandlungen und Berichte der philologisch-histori-

schen Classe der Königl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften”, IV (1852), p. 253; ripreso col titolo *Epigraphische Analekten N. 23.* in *Gesammelte Schriften VIII. Epigraphische und numismatische Schriften*, 2 voll., Berlin 1913, I, p. 168 (trad. it. di E. Lepore in *Theodor Mommsen*, Torino 1966, pp. XXVI-XXVII).



1. Codice Latino 3199 (Copyright © Biblioteca Apostolica Vaticana).

Il collezionismo privato e la storia della cultura dantesca. Bilancio di un rapporto complesso¹

di CLAUDIO MARAZZINI

La splendida mostra allestita all'Archivio di Stato di Siena permette di vedere una quantità di materiali, libri antichi, silografie, documenti rari. Una mostra di per sé rappresenta un evento temporaneo, non destinato a durare, anche se a volte circola in più località, come capita alle mostre itineranti. Una mostra dunque è un evento che aggrega una serie di documenti, per esempio libri, e li offre allo spettacolo pubblico; difficilmente però il pubblico di una mostra può toccare materialmente, aprire le bacheche, sfogliare i libri. Anzi il libro in una bacheca di vetro si presenta come una farfalla inchiodata dallo spillo nella collezione dell'entomologo. Il vero possesso soddisfacente del libro che ci porta nella direzione della bibliofilia, del collezionismo, sta nella possibilità di maneggiare, toccare, segnare l'oggetto a cui un proprietario è legato dall'autorità del possesso. Una collezione è prima di tutto possesso, un possesso generalmente legato anche alla fatica della ricerca, che può essere frutto del personale impegno del collezionista, oppure, nel caso di collezionisti particolarmente abbienti può essere affidato a collaboratori, antiquari, case d'asta. Una collezione può essere tramandata di padre in figlio, anche se non di rado la morte del collezionista determina lo smembramento della collezione, complice ovviamente l'avidità degli eredi o la loro mancanza di analoga passione. E qui veniamo alla caratteristica di moto perpetuo dell'oggetto libro, con l'alternanza dell'aggrega-

zione e della disaggregazione. Ovviamente l'aggregazione non è caratteristica esclusiva delle collezioni private. Nelle istituzioni pubbliche o comunque in grandi istituzioni l'aggregazione ha in genere una durata maggiore, ma persino le grandi istituzioni possono essere soggette ai rischi del tempo e della storia. Non penso tanto alla leggendaria biblioteca di Alessandria, ma piuttosto alla vendita dei beni ecclesiastici durante la Rivoluzione francese, all'esportazione in Francia di tanti beni librari italiani durante il periodo napoleonico. In scala minore, ma che mi sta a cuore per la mia carica, penso alla perdita di una parte dei libri della mia Accademia quando Pietro Leopoldo la fuse nell'Accademia fiorentina seconda².

Il processo di aggregazione e disaggregazione è uno dei più interessanti che possano essere studiati dalla scienza del libro, documentati non solo dai cataloghi, quando ci sono, ma attraverso una serie di tracce, come i timbri, le note di possesso, gli *ex libris*, i *super libros* e le rilegature. Tutti questi segni collegano la storia del libro, in quanto oggetto singolo, alla storia delle biblioteche, e si può circoscrivere un'area particolare che riguarda le biblioteche dei collezionisti, che sono i protagonisti di questa nostra conversazione. E poiché siamo nell'anno di Dante, e la mostra che abbiamo visto inaugurare è dedicata a Dante, il collezionismo a cui presteremo speciale attenzione sarà appunto quello dantesco.

¹ Il testo che qui si pubblica è l'intervento pronunciato in forma di *Prolusione* a Siena il 25 settembre, per l'inaugurazione della mostra «L'Universo di Dante: documenti, incunaboli, cinquecentine, xilografie», presso l'Archivio di Stato, il cui catalogo è stato pubblicato, con identico

titolo dalla Società Bibliografica Toscana.

² Cfr. Delia Ragionieri, *La Biblioteca dell'Accademia della Crusca. Storia e documenti*, Firenze, Accademia della Crusca, 2015, pp. 47-49.

Il primo problema sarà distinguere la biblioteca di un collezionista dalla biblioteca di un professionista degli studi danteschi, un confine che solo apparentemente è facile riconoscere. Consideriamo un oggetto di collezionismo dantesco che in assoluto può essere classificato tra i più preziosi, e che ormai è sottratto al mercato librario perché collocato in una delle istituzioni più stabili che si possano immaginare, cioè la Biblioteca Vaticana. Mi riferisco al codice *Vaticano latino 3199* che contiene una *Commedia* donata da Giovanni Boccaccio a Francesco Petrarca, una *Commedia* che reca piccoli segni e postille di Boccaccio stesso e di Petrarca, ma non solo. Dicevo prima dei timbri che documentano il vento o la bufera della storia: chiunque di noi può oggi nel sito della biblioteca vaticana aprire le immagini di questo codice *Vaticano latino 3199* e guardarle in alta definizione, nel proprio *computer*, con una qualità d'immagine che rasenta la perfezione, e chiunque di noi può vedere qualcosa di molto emozionante, cioè nella stessa pagina affiancarsi il timbro della Biblioteca Vaticana e il timbro della Biblioteca Nazionale di Parigi, perché questo meraviglioso codice fu tra le prede di guerra della Francia rivoluzionaria e Imperiale, ma per fortuna fu restituito alla Vaticana dopo la Restaurazione³. Ma a noi interessa ora il passaggio del codice in collezioni private: in questo caso il riferimento è alla famiglia Bembo, grande famiglia veneziana, più precisamente al primo collezionista, cioè Bernardo Bembo, padre di Pietro Bembo, il padre del grande grammatico fondatore della norma della lingua italiana. Bernardo Bembo era animato dal culto di Dante, come provano le iscrizioni che ancora oggi si leggono nei marmi collocati nel sepolcro di Dante a Ravenna, che ricordano appunto il restauro di quella tomba voluto da Bernardo Bembo durante il suo periodo podestarile nella città, fra il 1481 e il 1483. Bernardo era devoto al culto di Dante, e si procurò questo codice che testimoniava il legame di Dante

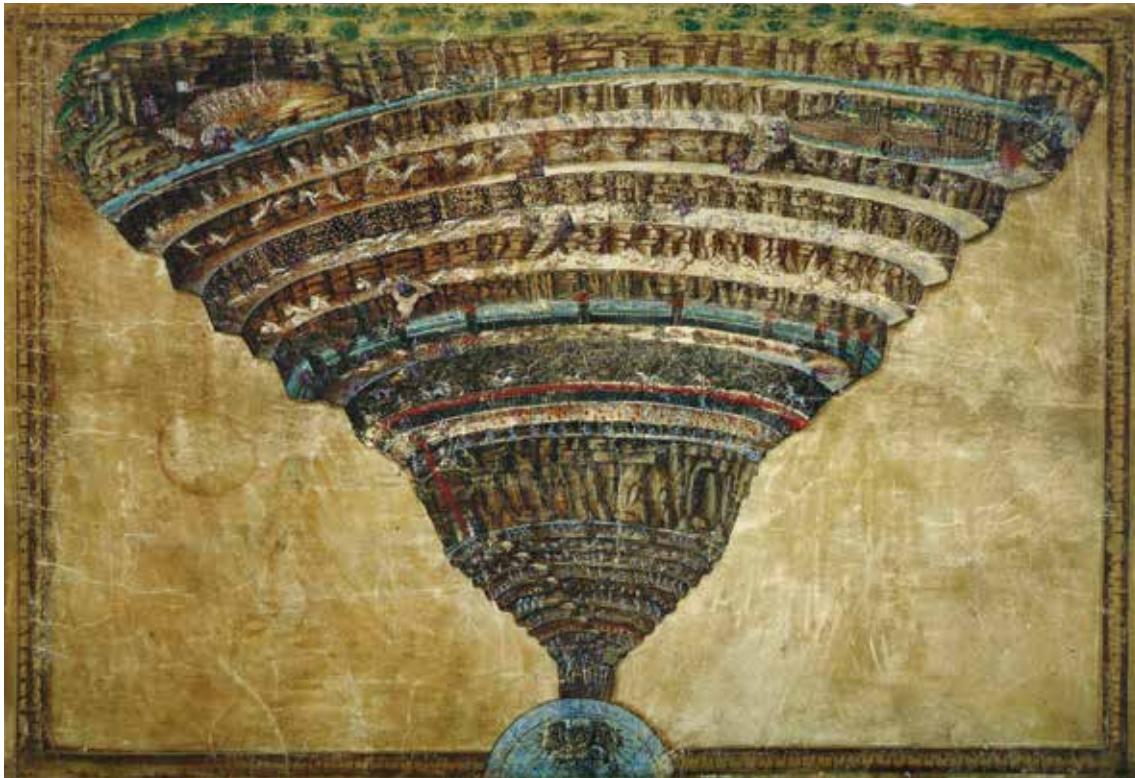
con le altre due corone, Boccaccio e Petrarca. Il codice, da Bernardo, passò in eredità al figlio Pietro⁴. Il culto di Dante, Pietro l'aveva forse un po' meno del padre, nel senso che sono note le critiche rivolte nelle *Prose della volgar lingua* allo stile della *Commedia*, censure che hanno pesato per secoli. Certamente Pietro Bembo preferiva la perfezione formale della poesia di Petrarca, ma, con tutto questo, i suoi interessi per Dante non furono cosa da poco, se si pensa all'aldina del 1502, curata appunto dallo stesso Pietro, seppure intitolata in una forma anomala, *Le terze rime di Dante*, facendo riferimento alla metrica anziché al titolo di *Commedia*. Ebbene, questa aldina, componente necessaria della collezione di qualunque dantofilo bibliofilo moderno, è stata per secoli il fondamento e riferimento del testo vulgato di Dante, anche dopo il passaggio attraverso l'edizione del 1595 dell'Accademia della Crusca. Immaginiamo dunque Pietro Bembo alle prese con l'edizione aldina di Dante, per la quale non mancò il continuo ricorso al codice in possesso della propria famiglia, un codice poi restituito alla disaggregazione del mercato librario quando il figlio Torquato, contravvenendo alle disposizioni paternae, ebbe modo di vendere. Del resto, come dicevamo questo è il destino delle collezioni, che si disaggregano proprio quando viene meno l'unicità inarrivabile dell'uomo attorno a cui le collezioni stesse si sono raccolte, una disaggregazione che può essere fermata soltanto se tra gli eredi esiste un altro collezionista, cosa rara, o se la collezione passa alla proprietà statale, per donazione, per acquisizione, oppure viene vincolata mediante notifica.

Abbiamo evocato la collezione museale raccolta da Pietro Bembo esposta nel palazzo di Padova alcuni anni fa⁵. Profilo di collezionista o professionista della cultura? In realtà Pietro Bembo esercitava una professione, in quanto segretario ai Brevi del Vaticano. In sostanza, aveva una posizione di funzionario del papa.

³ Si veda https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.3199. Sul codice Vaticano latino 3199, cfr. Giancarlo Breschi, *Il codice Vaticano latino 3199 tra Boccaccio e Petrarca*, in «Studi di filologia italiana» LXXII (2014), pp. 95-117.

⁴ Sulla biblioteca di Bembo, cfr. Massimo Danzi, *La biblioteca del cardinal Pietro Bembo*, Genève, Librairie Droz, 2005.

⁵ Sulle collezioni di Bembo, cfr. il catalogo della mostra allestita a Padova nel 2013: *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento. Catalogo della mostra* (Padova, 2 febbraio-19 maggio 2013), a cura di Guido Beltramini, Davide Gasparotto, Adolfo Tura, Venezia, Marsilio editore, 2013.



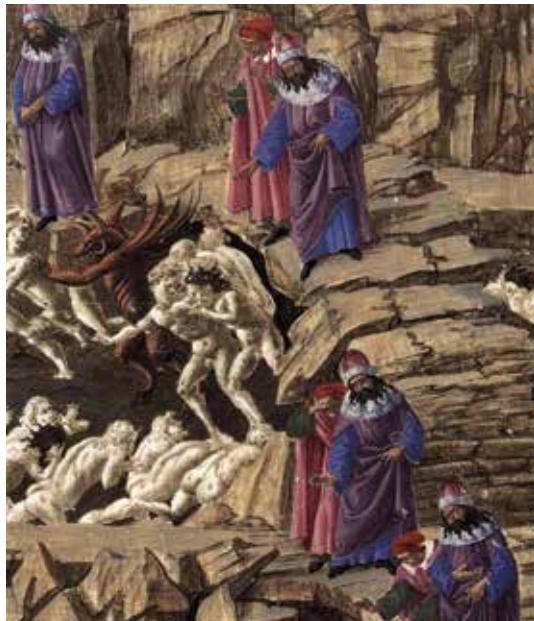
2. Sandro Botticelli, *Inferno*, 1480-1495 (Biblioteca Apostolica Vaticana).

L'enorme debito che con lui hanno contrattato la cultura italiana e la nostra lingua è in realtà un debito contratto con un dilettante, seppure un dilettante di così alto livello da non essere raggiunto da nessun professionista del suo secolo. Ma evidentemente, nel '500, il rapporto tra condizione amatoriale e professionismo era diverso da quello di oggi. Per avere il profilo di un collezionista che si avvicini di più all'immagine familiare e consueta per noi moderni, dobbiamo muoverci in altre epoche. E poiché ci siamo soffermati su di un codice di grande importanza storica, cioè su di un singolo oggetto di mirabile fattura, come il *Vaticano 3199*, andremo prima di tutto a cercare collezionisti di altri oggetti eccezionali. Ecco la curiosa figura di Alexander Douglas decimo duca di Hamilton, vissuto tra il 1767 e il 1852, collezionista di libri raccolti nei suoi viaggi in Italia e in Russia: tra questi libri, niente di meno che il codice *Hamilton 90* di Boccaccio, che ancora

oggi tramanda il nome di questo collezionista, e che è servito per l'edizione critica condotta da Vittore Branca. Alexander Douglas Hamilton, che ha dato il nome al codice, era indubbiamente un uomo eccezionale⁶. Non collezionava soltanto libri, ma anche altri oggetti. Per esempio, aveva la passione per l'Egitto, una passione probabilmente ancora più forte di quella per Dante e Boccaccio, tanto è vero che acquistò appositamente un sarcofago egiziano tolemaico in cui volle essere seppellito dopo essere stato mummificato. Questo raffinato, ricco ed eccentrico nobile inglese aveva nella sua collezione, oltre al codice autografo di Boccaccio (di cui però non poteva sospettare l'autografia, che è stata mostrata da Branca⁷) niente di meno che i disegni di Botticelli per la *Commedia* di Dante. Nel processo di disaggregazione seguito alla morte del collezionista, questo ben di Dio fu venduto nel 1882. Ecco come mai oggi i disegni di Botticelli per la *Commedia* di Dante sono

⁶ Cfr. Berta Maracchi Biagiarelli, voce *Hamilton, Collezione*, in *Enciclopedia dantesca* (cito dalla versione *on line*: https://www.treccani.it/enciclopedia/collezione-hamilton_%28Enciclopedia-Dantesca%29/). La voce è datata 1970.

⁷ Cfr. Giovanni Boccaccio, *Decamerone. Edizione critica secondo l'autografo hamiltoniano*, a cura di Vittore Branca, Firenze, Accademia della Crusca, 1976, in particolare alle pp. XVII-LIII, dove Branca descrive l'autografo.



3. Sandro Botticelli, *Inferno, Canto XVIII* (particolare) 1480-1495 (Biblioteca Apostolica Vaticana).

diventati tedeschi, e sono vanto del Gabinetto delle stampe di Berlino, anche se, oserei dire per fortuna, mancavano alcuni pezzi, che furono poi ritrovati nella provvidenziale Biblioteca vaticana, provenienti dalla collezione di Cristina di Svezia, per cui oggi possiamo andare a Berlino a vedere 85 disegni, e possiamo andare a Roma per vedere gli otto della biblioteca vaticana, sempre che li espongano⁸. Ma almeno sono rimasti al di qua delle Alpi, anche se al di là del Tevere, anche se non a Firenze, e peccato che non siano ancora nella nostra Villa medicea di Castello, visto che quei disegni erano stati commissionati da un celebre collezionista di opere di Botticelli, cioè Lorenzo di Pier Francesco de' Medici, committente anche della Primavera e della Nascita di Venere, le opere che stavano appunto nella Villa medicea che oggi ospita l'Accademia della Crusca.

Una delle forme più perfette di collezionismo non consiste soltanto nel possesso di singoli oggetti eccezionali, ma nella composizione di

un insieme organico e organizzato, che accompagna nel tempo l'insaziabile voracità del collezionista: una collezione è appunto un insieme, non casuale, ma coerente, finalizzato a uno scopo, per esempio il desiderio di mettere assieme il maggior numero possibile o tutte le edizioni della *Commedia* di Dante. Penso in questo caso a Evan Mackenzie, vissuto tra il 1852 e il 1935: questo potrebbe essere un 'collezionista' secondo la tipologia moderna che abbiamo cercato di definire, perché Mackenzie era di professione un grande assicuratore, uno dei fondatori, nel 1898, dell'Alleanza assicurazioni. Nonostante il nome straniero della sua famiglia, era nato a Firenze nel 1852, anche se si trasferì a Genova per la propria attività assicurativa. L'obiettivo di questo assicuratore-bibliofilo era raccogliere il maggior numero possibile di edizioni di Dante, poi collocate nella torre di un suo curioso castello neo-medievale edificato a Genova dall'architetto fiorentino Coppedè. Ottocento volumi danteschi di Mackenzie andarono nel 1939 al comune di Genova, e oggi sono conservati nella biblioteca civica Berio, anzi in questo momento, mentre parliamo, è in corso a Genova una mostra di tale collezione alla biblioteca civica, aperta fino al 12 novembre del 2021⁹. Ancora una volta constatiamo il percorso dal collezionista alla biblioteca pubblica. Anzi, proprio in riferimento a Genova, possiamo osservare come il possesso di una collezione da parte di un ente può funzionare come traino per altri collezionisti, magari di settori totalmente diversi: la specializzazione della biblioteca Berio di Genova nell'ambito dantesco, si deve, come abbiamo detto, al lascito di Mackenzie, ma nel 2009 la medesima biblioteca ha ricevuto in dono da un collezionista molto speciale, Massimo Battolla, una piccola parte dei suoi *ex libris* di soggetto dantesco¹⁰. Massimo Battolla è morto nel 2021, proprio in questo anno di Dante; si trovano in rete filmati in cui si vedono ancora le sue interviste. In questo caso sia-

⁸ Cfr. Maurizio Bonicatti, voce *Botticelli, Sandro*, in *Enciclopedia dantesca* (1970); cito dall'ed. *on line* https://www.treccani.it/enciclopedia/sandro-botticelli_%28Encyclopedie-Dantesca%29/.

⁹ Sulla raccolta Mackenzie cfr. *La raccolta dantesca della biblioteca Evan Mackenzie con la cronologia delle edizioni della Divina Commedia*, Genova, Tipografia del

Risparmio, 1923. Per la mostra in corso nella Biblioteca Berio di Genova, cfr. <http://www.bibliotchedigenova.it/evento/29688> (ultima consultazione: 27.9.2021).

¹⁰ Cfr. «La Berio», Rivista semestrale di storia locale e di informazioni bibliografiche, XLIX (gennaio-giugno 2009), quasi interamente dedicato alla collezione di *ex libris* di Massimo Battolla.

mo fuori dalla collezione di libri, ma l'*ex libris* si affianca con un suo spazio che vanta cultori e appassionati. Possiamo soffermarci ancora un istante su quello che a volte viene chiamato collezionismo ‘minore’, suscitando l’indignazione dei collezionisti di questi ambiti, che minori non vogliono essere definiti. Citiamo, in questo anno di Dante, un’altra collezione che in questo momento è oggetto di mostra pubblica: la raccolta di Nicolò de Claricini Dornpacher Jr., che collezionò cartoline di tema dantesco, oltre a oggetti e manufatti d’arte legati a Dante¹¹. Ma torniamo alla linea principale dei grandi raccoglitori di libri attinenti al culto dantesco, non senza notare che, per quanto ne so, a Torino non si è approfittato dell’occasione del Settecentenario per rinnovare la mostra che



4. La *Commedia* di Dante Alighieri; manoscritto Pal. 313 conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

¹¹ In Rete è annunciato (<https://www.villadeclaricini.it/prodotto/dante-in-cartolina/>; ultima consultazione: 27.9.2021) che Villa de Claricini ospita dal 25 marzo al 7 novembre 2021 la mostra *Dante in cartolina. Cartoline postali della collezione di Nicolò de Claricini Dornpacher*, curata da Emanuela Accornero e Gabriele Gastaldo. La mostra espone una raccolta di oltre 258 cartoline postali collezionate dal conte Nicolò de Claricini Dornpacher. La pagina web annuncia anche una pubblicazione, in forma di breve guida alla mostra, a cura di Emanuela Accornero, edita da Aviani & Aviani editori.

¹² Cfr. *Dante poeta e italiano «legato con amore in un volume»*. Mostra di manoscritti e antiche stampe della Rac-

fu organizzata anni passati a Roma e a Palazzo Madama della città subalpina, della ricchissima collezione dantesca di Livio Ambrogio, un appassionato di Dante il cui nome compare nella ragione sociale della Ambrogio Trasporti SpA, un dantofilo che nella vita svolge in posizioni di alto livello la professione di specialista di trasporti intermodali, e che racconta come le sue preziose edizioni di Dante siano in parte in casa, in parte in cassaforte, in parte nel *caveau* della banca, ma anche (quelle scolastiche correnti) nel cassetto dell’ufficio da cui organizza e dirige l’azienda¹².

Ora che siamo tornati ai collezionisti di biblioteche dantesche, vorrei citare un personaggio, anzi una famiglia, la cui memoria si lega all’accademia della Crusca: George John Warren lord Vernon, vissuto tra il 1803 e il 1866, socio corrispondente dell’Accademia della Crusca¹³. La sua collezione dantesca fu venduta dal 1918 al 1928 nelle aste di Sotheby’s. Tra gli oggetti della sua collezione vi erano magnifici codici danteschi. Gli oggetti più preziosi di una collezione tramandano a volte il nome di chi ne è stato proprietario. Abbiamo già avuto modo di parlare del codice *Hamilton* di Boccaccio, e analoga sorte è toccata a un altro codice dantesco che fu del Poggiali, e che porta in sé una bella traccia della serie dei collezionisti: si chiamò «codice Poggiali», e poi «Poggiali Vernon», poi «Poggiali Vernon Ginori Conti», dal nome dei successivi proprietari, ultimo il collezionista fiorentino Piero Ginori Conti. Anche in questo caso il percorso dall’uno all’altro collezionista si è ora arrestato, perché il manoscritto è passato al Centro dantesco dei frati Minori conventuali di Ravenna, dove costituisce, credo, il pezzo più prezioso della loro biblioteca¹⁴. Facendo il

colta di Livio Ambrogio. Catalogo della Mostra di Roma, Palazzo Incontro, 21 giugno-31 luglio 2011, Roma, Salerno, 2011. Cfr. l’intervista a Livio Ambrogio in Rete: https://www.youtube.com/watch?v=_xObyjMnqz0 (ultima consultazione: 27.9.2021).

¹³ Cfr. Berta Maracchi Biagiarelli, voce *Vernon, George John Warren lord*, in *Encyclopedie Dantesca* (1970); cito dalla versione *on line*: https://www.treccani.it/encyclopedie/george-john-warren-lord-vernon_%28Encyclopedie-Dantesca%29/.

¹⁴ Cfr. <https://centrodantesco.it/bibliografica/> (ultima consultazione: 27.9.2021).



5. Cod. Triv. 1080, c. 36r, 1337 (Biblioteca Trivulziana di Milano).

nome di Gaetano Poggiali, abbiamo citato un altro celebre collezionista, questa volta toscano, di Livorno, morto nel 1814¹⁵. Il figlio secondogenito di Gaetano, Domenico, pensò di vendere la biblioteca paterna, e per questo avviò la stesura di un catalogo, che non venne mai pubblicato, perché nel frattempo il granduca Ferdinando III di Lorena comunicò il suo interesse all'acquisto dell'intera collezione. La raccolta Poggiali andò alla Biblioteca Palatina, e oggi costituisce uno dei più importanti fondi dell'attuale Biblioteca nazionale. Fra l'altro, Poggiali era riuscito ad acquisire la biblioteca che era stata di Pietro del Nero. Ne faceva parte un prezioso codice dantesco di cui, per i 700 anni dalla morte di Dante, la casa editrice Imago di

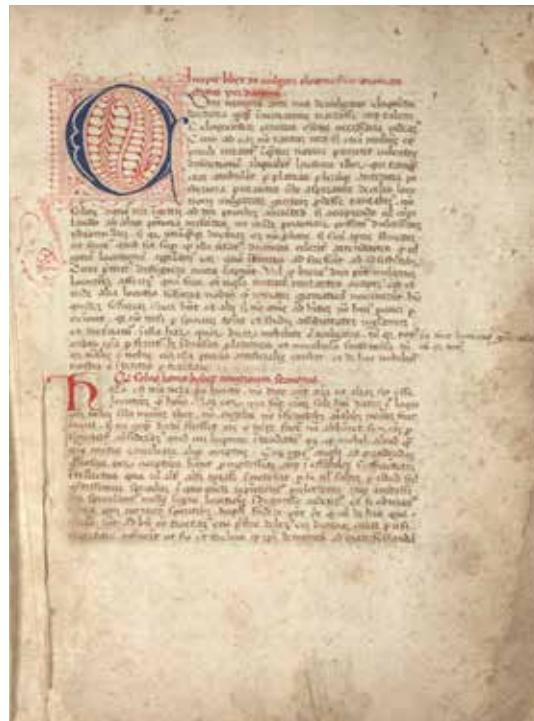
Castel Fiorentino ha realizzato un raffinato facsimile: parlo di quello che oggi conosciamo come il codice *Palatino 313*, palatino, appunto, dopo l'acquisizione del granduca Ferdinando¹⁶. Questo manoscritto è considerato la più antica Commedia miniata conosciuta, e contiene 37 preziose figure attribuite alla bottega di Pacino di Buonaguida, con cui, secondo alcuni critici, s'imponebbe fin dall'inizio una preminenza di gusto giottesco nell'illustrazione del poema. Da una nota di possesso, il codice risulta appartenuto nel '500 appunto a Piero Del Nero, e fece parte della collezione di Gaetano Poggiali. Tornando a lord Vernon, a lui si devono anche atti di mecenatismo, come la bellissima (e a sua volta ricercata oggi dai bibliofili) edizione del-

¹⁵ Cfr. Steno Vazzana, voce *Poggiali, Gaetano*, in *Encyclopedie Dantesca* (1970); cito dalla versione *on line*: https://www.treccani.it/encyclopedie/gaetano-poggiali_28Encyclopedie-Dantesca29/.

¹⁶ Si veda in Rete la presentazione di questo facsimile: <https://imagosrl.eu/divina-commedia-palatino-313/> (ultima consultazione: 27.9.2021).

le 4 prime stampe della *Commedia*, realizzata nel 1858 a cura di Antonio Panizzi, l'italiano che arrivò a dirigere la biblioteca del British Museum di Londra, uno studioso di alto livello che non disdegnava entrare in contatto con collezionisti bibliofili italiani magari piuttosto discussi, come il fiorentino Guglielmo Libri, illustre scienziato dalla carriera internazionale, ma al tempo stesso bibliofilo appassionato e competente, anche se, ahimè, fin troppo appassionato, perché la sua straordinaria biblioteca con 1800 manoscritti e 40.000 volumi a stampa inglobava una buona quantità di libri frutto di appropriazione indebita¹⁷. Anzi si può dire che Guglielmo Libri è il più celebre tra i grandi bibliofili ladri di libri, proprio per la fame insaziabile saziata a qualunque costo, legalmente e illegalmente, secondo uno stile che non è ignoto anche ai tempi nostri, come mostrano le vicende della biblioteca napoletana dei Girolamini. È una vicenda di recente attualità quella di Massimo De Caro, che ha coinvolto anche un altro grande collezionista di libri, a sua volta personaggio discusso, cioè Marcello Dell'Utri, il quale, dobbiamo ammettere, di collezionismo librario se ne intendeva, e sapeva definire le sensazioni di cui gode il bibliofilo. In un'intervista allo *Specchio*, Dell'Utri parlava di un rapporto con i libri che comprende tutti i sensi fisici: «Dall'odore si può riconoscere pure il secolo di un libro, basta pensare alla spugna, alla cera che si passa, all'odore della polvere che si crea. E poi la vista: i dorsi con incisioni in oro, i fregi particolari, la vista d'una biblioteca antica: come trovarsi di fronte a un monumento. Il tatto: la pergamena, il marocchino, il vitellino inglese, la carta vellutata, filigranata, giapponese...»¹⁸. Sembra la descrizione di una tavola libraria imbandita per il gusto di un committente troppo ghiotto.

Visto che abbiamo avuto il coraggio di toccare l'inquietante legame tra il collezionismo e la passione volta verso attività delinquenziali, posso rievocare un altro personaggio dell'Ottocento, prendendo le mosse dalla realizzazione, da parte della casa editrice Imago di Castel bolognese, del facsimile di un codice dantesco, il cosiddetto Parigi-Imola¹⁹. Il Parigi-Imola è uno degli esemplari medievali del capolavoro dantesco con la decorazione più ricca e più affascinante, perché fu eseguita niente di meno che per il duca di Milano Filippo Maria Visconti. Il codice fu precocemente portato via dall'Italia, durante le guerre francesi d'inizio '500, e ricomparve nell'Ottocento in un castello della Dordogna, dove fu recuperato da un collezionista francese di nome Gaston de la Flotte.



6. Cod. Triv. 1088, c.1r, fine del XIV sec. (Biblioteca Trivulziana di Milano).

¹⁷ Cfr. Mario Scotti, voce *Panizzi, Antonio*, in *Encyclopédia dantesca* (1970); cito dalla versione *on line*: https://www.treccani.it/encyclopedia/antonio-panizzi_%28Encyclop%C3%A9dia-Dantesca%29/. Cfr. *Le prime quattro edizioni della Divina Commedia letteralmente ristampate per cura di G.G. Warren Lord Vernon*, Londra, Presso Tommaso e Guglielmo Boone, 1858 (la cura era in realtà del Panizzi). Cfr. inoltre Berta Maracchi Biagiarelli, voce *Libri della Sommaia, Guglielmo*, in *Encyclopédia Dantesca* (1970); cito dalla versione elettronica: https://www.treccani.it/encyclopedia/libri-della-sommaia-guglielmo_%28Encyclop%C3%A9dia-Dantesca%29/.

Dantesca%29/.

¹⁸ Ricavo la notizia e il passo citato da un intervento di Gian Antonio Stella sul «Corriere della Sera» dell'8 ottobre 2012. L'articolo si legge *on line*: https://www.corriere.it/cronache/12_ottobre_08/quel-saccheggio-continuo-predatore-libri-gian-antonio-stella_081d7b72-110c-11e2-b61f-b7b290547c92.shtml (ultima consultazione: 27.9.2021).

¹⁹ Cfr. la presentazione del facsimile in Rete: <https://imagoesrl.eu/divina-commedia-parigi-imola/> (ultima consultazione: 27.9.2021).

Questo collezionista raccontò nel 1838 in che modo era entrato in possesso del prezioso cimelio dantesco, ed è una di quelle storie che fanno venire l'acquolina in bocca a qualunque collezionista, che non può non sognare un'occasione simile. Lasciamo a lui la parola, traducendo il suo francese²⁰. Il codice era «relegato in mezzo a vecchie tele nella soffitta di un castello ai confini con la Dordogna, impiegato a contenere le cuffie della castellana, quando non era affidato da mani imprudenti a dei ragazzini che si divertivano a tagliare le miniature». Il de la Flotte lo acquistò senza difficoltà, suppongo a prezzo stracciato, e lo portò a Marsiglia. Poi commise un'imprudenza. Il manoscritto fra l'altro conteneva, assieme al testo della *Commedia* di Dante, un raro commento di Guiniforte de' Bargigi o meglio Barzizza, figlio del più noto umanista Gasparino Barzizza. Il commento era nato su richiesta di Filippo Maria Visconti, ed è prova dell'interesse della corte lombarda per l'Alighieri. Il de la Flotte affidò l'edizione di quel prezioso commento a un italiano, l'avvocato Zacheroni, testa calda mazziniana, esule all'estero per motivi politici. Lo Zacheroni effettivamente portò a termine la trascrizione del commento (in cui il suo nome figura con una «C» sola²¹), ma si premurò anche di riportare forzosamente in Italia alcune delle miniature del codice, forse come atto di riparazione verso la sottrazione alla biblioteca dei Visconti avvenuta nel Cinquecento. Pensò bene di ritagliare alcune di quelle miniature, donandole in seguito, rilegate nella sua edizione del commento di Bargigi, al Comune di Imola, dove ancora si conservano: un atto, potremmo dire, di evidente criminalità culturale, ai danni del collezionista che si era fidato di lui. Il facsimile ha ora riunito il co-

dice mutilato di Parigi alle immagini ritagliate possedute dalla biblioteca di Imola, tanto che si è creato un falso più vero del vero, se così possiamo dire. Grazie al trascorrere pacificatore dei secoli, questa vicenda ha permesso non soltanto di rimediare al danno, con il facsimile che ricongiunge le miniature ritagliate con il codice che è rimasto in Francia, ma ha anche permesso all'Italia di partecipare alla rivalutazione di questo codice, che era stato utilizzato solo in parte nell'edizione critica di Giorgio Petrocchi.

Tuttavia, per concludere, vorrei soffermarmi su esempi di un collezionismo che non degenera, ma anzi rappresenta semmai un esempio di collaborazione con uomini di cultura, e si conclude con l'arricchimento da parte della società civile del patrimonio riunito da più di una generazione di collezionisti. Potrei raccontare come dietro alla fondazione della Società dantesca italiana, nata nel 1888, ci fossero due collezionisti, il marchese Eroli di Narni e il novarese Carlo Negroni²². Ma cerchiamo un esempio anche più evidente, ai massimi livelli. Andiamo a Milano, in casa di Gian Giacomo Trivulzio (1774 - 1831) grande collezionista di manoscritti e di libri preziosi, amico di letterati come Monti e Perticari, con a disposizione una tradizione di famiglia e grandi mezzi di fortuna, tanto da poter avere a propria disposizione un bibliotecario come Pietro Mazzucchelli. Gian Giacomo Trivulzio costruì una delle più ragguardevoli biblioteche private del suo tempo²³. Pezzo forte della collezione, il manoscritto della *Commedia* oggi *Trivulziano 1080*, di mano di ser Nardo da Barberino. È uno dei manoscritti del ramo α, il ramo toscano dei codici danteschi nello stemma elaborato da Petrocchi²⁴. Gian Giacomo Trivulzio fu egli stesso studioso

²⁰ Le parole del de la Flotte, riprese dalla *Gazette du Midi* del 29 marzo 1838, sono riportate da C. Morel, *Une illustration de l'enfer de Dante. LXXI miniatures du XVe siècle. Reproduction en phototypie et description*, Paris, Librairie universitaire H. Welter éditeur, 1896, pp. 4-5.

²¹ *Lo inferno della Commedia di Dante Alighieri col commento di Guiniforte dell'i Bargigi tratto da due manoscritti inediti del secolo decimo quinto con introduzione e note dell'avv. G. Zacheroni*, Marsilia-Firenze, Leopoldo Mossy-Giuseppe Molini, 1838.

²² Il ruolo svolto dal marchese Giovanni Eroli da Narni è ampiamente riconosciuto nella voce *Società Dantesche dell'Encyclopédie dantesca*. Sul Negroni, cfr. Claudio Mazzolini, *Carlo Negroni dantista e accademico della Crusca*,

in «Italiano Digitale» XII, 2020/1, pp. 111-117.

²³ Cfr. *Il collezionismo di Dante in casa Trivulzio, Castello Sforzesco, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana. Sala del tesoro (4 agosto - 18 ottobre 2015). Guida alla mostra*, Milano, Civica Stamperia, 2015.

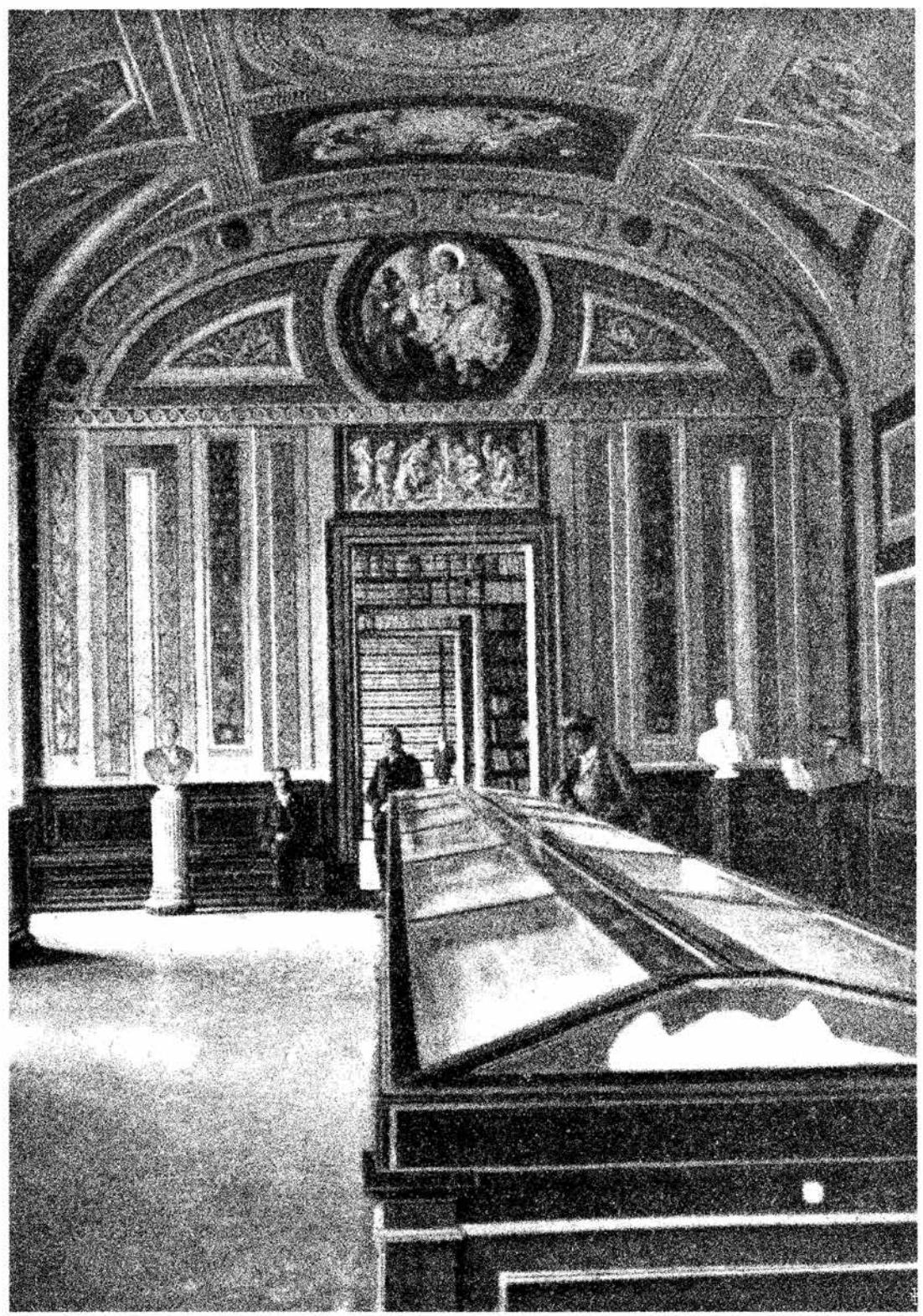
²⁴ Per una descrizione sintetica della tradizione della *Commedia*, cfr. la *Nota introduttiva - Il testo della Commedia*, in Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Testo critico stabilito da Giorgio Petrocchi*, Torino, Einaudi, 1975, pp. VII-XXII. Per il codice *Trivulziano 1080*, cfr. la scheda di Petrocchi in Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, I. *Introduzione*, Firenze, Le Lettere, 1994, pp. 85-86.

di Dante, tanto che pubblicò le osservazioni di Magalotti sui primi 5 canti della *Commedia*, un manoscritto che aveva nella propria collezione. Curò anche un'edizione del *Convivio* e una *Vita nuova*. Per i suoi meriti, divenne socio corrispondente dell'Accademia della Crusca. Ma in questo caso la collezione non andò dispersa alla sua morte. Suo figlio Teodoro sposò una Rinnuccini di famiglia fiorentina, che portò nella collezione altri manoscritti della propria famiglia. E, ancora, il nipote Giangiacomo (1839 - 1902) perfezionò la raccolta dantesca del nonno completando la serie degli incunaboli e aggiungendo un esemplare dell'aldina del 1502 stampato su pergamena. La formidabile collezione dantesca della famiglia Trivulzio nel 1935 fu ceduta alla città di Milano e posta nel museo del Castello Sforzesco. La Biblioteca Trivulziana possiede oggi 24 testimoni della commedia, di cui 23 sono appunto nel fondo Trivulziano e uno solo è classificato nelle nuove acquisizioni²⁵. Ma ancora alla fine dell'Ottocento la raccolta Trivulzio ne aveva addirittura due in più, che attualmente risultano «deperditi». Di questa magnifica raccolta di codici danteschi, che rende Milano tappa obbligata per un editore di Dante che faccia riferimento alle fonti primarie, 19 codici, cioè quattro quinti, appartengono al ramo α, il ramo toscano, e solo 5 sono indipendenti. Ma nella raccolta Trivulzio non c'è soltanto questo formidabile campionario di manoscritti della *Divina Commedia*: chiuderò con un riferimento a un libro di Dante molto caro a chi si occupa di lingua italiana, i cui codici sono estremamente rari, cioè il *De vulgari eloquentia*. Del *De vulgari eloquentia* si conservano in tutto soltanto tre manoscritti,

uno a Grenoble, uno a Berlino e uno a Milano, appunto nella Trivulziana.

Ci si può chiedere come fece Giangiacomo Trivulzio a mettere assieme una collezione di tale portata. Aveva a disposizione, come ovvio, mezzi finanziari considerevoli. Qui ritorna il discorso dei rapporti, a cui abbiamo fatto riferimento in apertura, tra aggregazione e disaggregazione, un rapporto che non passa solo attraverso le vicende delle famiglie e delle eredità, ma attraversa le grandi svolte della storia. Non sappiamo esattamente dove alcuni dei pezzi preziosi di Trivulzio furono comprati, ma si intuisce che un momento molto favorevole per la campagna d'acquisti fu la soppressione dei conventi, dopo la Rivoluzione francese. Patrimoni dispersi e patrimoni che si ricompongono, dunque, nel segno delle fasi alterne della storia, in cui qualcosa si perde e molto si conserva, spesso proprio grazie ai collezionisti, grandi e piccoli collezionisti le cui raccolte, costituite con passione, amore e sacrificio, molte volte diventano patrimonio pubblico, nelle biblioteche come quella dell'Accademia della Crusca, in cui, anche in tempi recenti, sono confluiti lasciti importanti, per esempio, per restare in ambito dantesco, la grande biblioteca dantesca di Francesco Mazzoni, arricchita da documenti che risalgono alla biblioteca di Pio Rajna, il grande filologo editore del *De vulgari eloquentia*. Per raccogliere tali materiali, quest'anno abbiamo appunto inaugurato una sala dedicata a Francesco Mazzoni, interamente rivolta agli studi su Dante, già ora frequentata dai borsisti e assegnisti, le energie giovani dell'Accademia della Crusca.

²⁵ Cfr. Angelo Eugenio Mecca, *La tradizione manoscritta della Commedia. Un percorso nella Biblioteca trivulziana*, pubblicato in: <http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/bacheca/danteincasatrivulzio> (ultima consultazione: 27.9.2021).



1. La Mostra documentaria nella Sala oggi delle conferenze secondo l'allestimento degli anni Trenta del Novecento.

L'Archivio di Stato di Siena e il VII centenario della morte di Dante

di CINZIA CARDINALI

Il settimo centenario della morte di Dante Alighieri ha promosso e sostenuto un'intensa e diffusa attività artistica e scientifica orientata all'approfondimento, alla divulgazione e valorizzazione della vita, delle opere e dei numerosi aspetti attraverso i quali si può guardare al Sommo Poeta. Celebrare l'Alighieri, infatti, significa celebrare la sua opera e insieme la sua vicenda storico-esistenziale, la sua individualità e la sua formazione ma anche le ragioni fondative dell'Italia e della sua civiltà. La complessità del personaggio può essere ben sintetizzata col riferimento all'affresco di Raffaello nella stanza della *Segnatura* in Vaticano (1510 ca.) in cui Dante compare sia nella *Disputa del Sacramento* come teologo (laico), sia nel Parnaso come poeta (unico moderno) e la *Commedia*, insieme alle altre opere, è un grande *Codex* della cultura occidentale in cui si possono indagare storia, politica, teologia, filosofia, scienza, arte, ovvero una pluralità di temi e contenuti accresciuti dalle interpretazioni, dai commenti, dalle traduzioni che sono state prodotte nelle diverse stagioni storiche e culturali.

L'Archivio di Stato di Siena è impegnato in molteplici attività, sia organizzate e coordinate direttamente, sia partecipando ad iniziative condotte da altri enti ed istituzioni, grazie alla ricchezza ed unicità del patrimonio in consegna¹, volendo proseguire e, se possibile, contribuire alla tradizione degli studi e alla divulgazione delle conoscenze avviate sin dai primi decenni di attività dell'Istituto fondato nel 1858 da Leopoldo II.

¹ Così, due tavolette di biccherna *Le finanze del Comune in tempo di pace e in tempo di guerra* (1468, n. 35) e *Il pagamento dei salariati del Comune* (1430?, n. 92) sono state esposte alla mostra *Dante, la visione dell'arte* ai Musei di San Domenico di Forlì sulla quale si veda la sezione

L'istituzione, alla vigilia del tramonto del Granducato, aveva lo scopo di tutelare un archivio importantissimo, e, quindi, impegnato nella conservazione ma, soprattutto, nella descrizione ed inventariazione scientifica del patrimonio che veniva raccogliendosi dalle istituzioni comunali e dello Stato di Siena, dagli enti ed istituti (anche quelli soppressi) del territorio, da importanti acquisti e donazioni. In quella tempesta culturale, nei decenni di preparazione all'Unità d'Italia, e, subito dopo a fine Ottocento, lo studio di Dante ebbe un grande impulso alimentato anche dallo spirito apologetico risorgimentale, per cui il Poeta, come noto, divenne l'immagine profetica della nuova Nazione - dopo il cosiddetto secolo senza Dante, il XVII secolo, anche se anche sotto questo aspetto la valutazione sia in parte da riconsiderare - simbolo dell'unità nazionale linguistica e politica. In quella tempesta culturale il Poeta viene individuato come personaggio e poeta fondamentali per coltivare il senso civico che, al tempo stesso, permette agli studiosi dell'Archivio di Stato e delle altre Istituzioni senesi di sviluppare le conoscenze scientifiche e storio-grafiche grazie allo studio diretto dei documenti mano a mano che l'attività di riordinamento dei fondi archivistici trasferiti in Palazzo Piccolomini procedeva.

Il rapporto Dante e Siena, tra i più battuti percorsi di ricerca di quel periodo, era inteso principalmente ad approfondire l'ipotesi del soggiorno del Poeta in città e ad individuare documentazione relativa a personaggi (non

Dante e la virtù politica. I Comuni, la Chiesa, l'Impero in Dante, La visione dell'arte, a cura di G. Brunelli, F. Mazzocca, A. Paolucci, E.D. Schmidt, catalogo della mostra di Forlì (Musei di San Domenico 30 aprile-11 luglio 2021), Forlì-Firenze, Silvana editoriale, Milano 2021.



2. La Mostra documentaria nella Sala oggi delle conferenze secondo l'allestimento degli anni Sessanta del Novecento.

solo senesi) citati nella *Commedia* grazie all'apporto dell'Archivio di Stato e della *Società sene- se di storia patria municipale* che, rifondata nel 1863, presieduta da Luigi Polidori, direttore dell'Archivio - è poi assorbita dall'Accademia dei Rozzi nel 1870². Sin dal marzo 1864, in preparazione del sesto centenario della nascita del Poeta (1865) svolto principalmente a Firenze allora capitale d'Italia, molti studiosi approfondiscono lo studio degli argomenti senesi che si trovano nella *Commedia*³ e forniscono importanti contributi, alcuni ancora validi, su alcuni personaggi.

A conclusione di quelle iniziative, viene allestita all'interno di Palazzo Piccolomini una

prima mostra dedicata ai personaggi 'senesi' della *Commedia* (1867) che, arricchita da documenti della storia di Siena e di alcuni autografi di personaggi illustri è nei decenni successivi ampliata e riorganizzata più volte e rimane ancora parte del percorso espositivo dell'Archivio di Stato⁴. La mostra si arricchisce nel 1873 con il primo allestimento delle Biccherne che arrivano in Archivio di Stato, accresciuto, già nel 1875, del nucleo conservato all'Accademia di Belle Arti⁵. Nel 1877 l'Archivio riceve anche, grazie al legato Bichi Borghesi, la ricchissima collezione di pergamene e manoscritti raccolta dal conte Scipione e comprendente anche il testamento di Boccaccio (1347) - considerato il

² Si veda E. Pellegrini, *Alle origini di 'Dante e Siena'*, in *Dante e Siena. Accademia dei Rozzi*, a cura di E. Pellegrini e P. Ligabue, Siena, Accademia dei Rozzi, 2021, pp. 5-12. Utili anche M. Ascheri, *L'accademia degli Intronati e la ricerca storica locale a Siena*, in «Miscellanea storica della Valdelsa», CI (1996), pp. 177-189, e P. Nardi, *Le relazioni tra l'Archivio di Stato di Siena e il mondo universitario dalla fine dell'Ottocento al 1960*, in *I centocinquant'anni dell'Archivio di Stato di Siena. Direttori e ordinamenti*, a cura di P. Turrini e C. Zarrilli, Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione Generale Archivi 2011 [Pubblicazioni degli Archivi di Stato – Saggi 100], pp. 117-156.

³ A. Leoncini, *L'inizio della scoperta dei documenti danteschi dell'Archivio di Stato, la "Vita nuova" di Antonio Pantanelli e la nuova Fonte Gaia*, in Id., *Università, cultura e politica nella Stena dell'Ottocento. Dalle esperienze risorgimentali alla scoperta delle memorie dantesche*, Settimo centenario della morte di Dante Alighieri, Siena 2021, pp. 117-135.

⁴ In generale si veda *I centocinquant'anni dell'Archivio di Stato di Siena* cit.

⁵ In generale si veda *Le sale della mostra e il museo delle Tavolette dipinte della Biccherna e della Gabella*, a cura di A. Lisini, Siena 1928.

primo biografo dell'Alighieri - completo della teca fatta costruire nel 1847 dall'erudito senese⁶.

Quell'approccio storiografico rivolto a verificare eventi e contesti della *Commedia* attraverso la ricerca documentaria, se ne ha ridimensionato la funzione come fonte storica in particolare sul piano del 'realismo' dei personaggi menzionati e della 'imprescindibile' definizione del soggiorno a Siena del Poeta, ha potenziato il suo valore come opera politica e ha dotato Siena di una documentazione 'dantesca' relativamente all'età del Comune che poche altre città possono vantare⁷. In concomitanza con la ricorrenza del sesto centenario della morte nel 1921 viene riorganizzata l'esposizione di documenti all'Archivio di Stato sotto la direzione di Guido Mengozzi (Siena 1884 - Siena 1960): si pubblica il catalogo (ripubblicato con poche varianti ancora nel 1928) e l'edizione di alcuni di essi⁸. La selezione dantesca è organizzata, da quel momento, in sezione autonoma, con documenti estratti (temporaneamente) dalla loro collocazione ovvero appartenenza al fondo documentario di riferimento, al fine di renderli disponibili a fini museali per i visitatori oltre che per gli studiosi, grazie alle nuove vetrine, in parte ancora utilizzate, donate per l'occasione dal Monte dei Paschi di Siena.

Numerosi gli studi editi a seguito della volontà di apportare novità in relazione alla ricorrenza, come quelli confluiti nel volume *Dante e Siena*⁹. Rispetto al precedente centenario, naturalmente, molti sono i cambiamenti nei metodi e negli obiettivi della ricerca storica e linguistica, come molto più approfondite sono le conoscenze relative al Medioevo ed evolute le metodologie impiegate. La storiografia, inol-

tre, non solo senese, ha ulteriormente studiato la ricca documentazione archivistica di primo Trecento, ed aperto nuovi orizzonti non necessariamente legati alla verifica del soggiorno di



3. Il testamento di Giovanni Boccaccio (ASSI, Diplomatico Bichi Borghesi, 1374 agosto 28) nella teca di Pietro Rossi, 1847.

⁶ Tra i punti ora riesaminati si veda, naturalmente, il catalogo della mostra dantesca dell'Archivio: *L'Universo di Dante. Documenti, incunaboli, cinquecentine, xilografie, Mostra documentaria e bibliografica in omaggio al VII centenario della morte del Sommo Poeta*, a cura di C. Cardinali e P. Tiezzi Maestri, Società Bibliografica Toscana, Montepulciano 2021 [Il Moreni 16], ove sulla questione si leggerà il saggio di P. Turrini, *Giovanni Boccaccio, grande lettore di Dante*, pp. 129-131.

⁷ Si vedano *Le sale della mostra e il museo delle tavolette*, Siena 1889 e B. Aquarone, *Dante in Siena: ovvero accenni nella Divina commedia a cose sanesi*, I. Gati, Siena, 1865.

⁸ G. Mengozzi, *Documenti danteschi del R. Archivio di Stato di Siena*, in «Bullettino Senese di Storia Patria», XXVIII (1921), pp. 87-182.

⁹ Raccolti in «Bullettino Senese di Storia Patria», XXVIII (1921) e pubblicato anche come volume a sé. Il saggio storico di base è di P. Rossi, *Dante e Siena*, ivi, pp. 1-86. Solo in parte ristampato: il saggio di Pietro Rossi è stato reso disponibile dalla ristampa Betti, Siena 2015; mentre i saggi di Alessandro Lusini e Gino Chierici sono ripubblicati nell'omonimo volume dell'Accademia dei Rozzi cit., ma rimane da consultare nel «Bullettino», ad esempio il lavoro di Mengozzi cit. a nota 8.



4. La Sala Dantesca nell'attuale allestimento. Sul bancone *La Commedia* all'interno della mostra *Scriptae* di Sara Lovari.



5. Particolare delle teche dell'attuale allestimento della Sala Dantesca.

Dante in Città, del quale non ci sono evidenze documentarie.

Nel corso dell'estate 2021, in collaborazione diretta con la direzione dell'Archivio (da me condotta), alcuni studiosi di diversi ambiti disciplinari, segnatamente Mario Ascheri, Maria Assunta Ceppari, Maura Mordini e Patrizia Turrini, si sono resi generosamente disponibili a rivedere ed integrare i documenti esposti nella sezione 'dantesca' della mostra documentaria dell'Archivio e a redigere le schede di commento per un totale di 27 temi, personaggi, situazioni, che a vario titolo fanno riferimento all'età di Dante¹⁰.

Inoltre, su impulso dell'Università per stranieri di Siena, l'Archivio di Stato collabora al progetto *Siena2021 (Siena per Dante. Documenti di lingua, cultura e letteratura fra medioevo ed età moderna)*, cofinanziato dalla Regione Toscana, con il concorso della Società Dantesca Italiana ed il Dipartimento di scienze storiche e dei beni culturali dell'Università di Siena, che ha ripreso il filone di ricerca tradizionale del rapporto tra Dante e Siena mirando a mettere in luce connessioni meno evidenti sul piano storico¹¹ e linguistico¹² tra l'opera dantesca e la Città nell'ambito specifico della documentazione d'archivio.

Siena è un Comune 'popolare' che proprio negli anni di Dante investe su un imponente corpo di leggi in volgare, il *Costituto* (1309-1310), un 'monumento' dell'italiano antico risultato della scelta della classe dirigente di investire nell'uso del volgare, problema centrale dell'opera e della riflessione dantesca, anche in antitesi alla classe dei tecnici del diritto (giudici e notai). Il contesto sociale di riferimento, espresso anche dalle biccherne, vera e propria

'invenzione' senese di ambito civico, è quello della classe mercantile, in parte segnata dalla crisi, ma ancora estremamente dinamica anche dal punto di vista linguistico, che punta sulla nuova forma espressiva, come appare da alcune lettere mercantili della metà del XIII secolo tra le più risalenti della Toscana.

Alcuni di questi testi compaiono nella mostra documentaria dantesca, come la lettera mercantile del 1253 di Arrigo Accattapane da Spoleto a Ruggieri da Bagnuolo¹³ espressione di quel dinamismo anche linguistico dei mercanti senesi che precede il resto della Toscana, o il volgarizzamento 'quasi un volantino pubblicitario' della bolla *Antiquorum habet fida relatio*, con cui Bonifacio VIII indice il giubileo e proclama la relativa indulgenza¹⁴.

Nell'epoca di Dante Siena è una grande città - ed è anche la seconda per numero di citazioni nella *Commedia* dopo Firenze - e vive la crisi conseguente al fallimento dei principali banchi finanziari ed al chiudersi di parte del mercato internazionale, ma sostiene anche i grandi monumenti della nuova cattedrale e del Palazzo del Comune, del nuovo porto di Talamone che, nella *Commedia*, è associata all'immagine della 'vanità' impersonificata dalla ricerca della Diana, secondo le parole di Sapia Salvani.

Su questo punto, naturalmente, si gioca il ruolo politico della visione del Poeta, mentre è innegabile l'importanza della costruzione del sistema delle fonti e dei 'bottini' che dota Siena di un efficiente sistema di approvvigionamento e distribuzione idrici¹⁵, e, dove già entro il Trecento, si provvede alla *lettura* pubblica delle opere del Poeta¹⁶. Alcuni interessanti documenti sono emersi o nuovamente letti proprio intorno alla figura storica di Sapia Salvani, come

¹⁰ Per promuovere la nuova organizzazione della mostra, inoltre, e comunicare le novità emerse rispetto ai temi trattati, sono state organizzate comunicazioni e aperture straordinarie in occasione delle *European Heritage Days* 2021 del Consiglio d'Europa (25 e 26 settembre) e della Domenica di carta (10 ottobre).

¹¹ Sul quale si veda A. Luongo, *Siena e i Senesi nella Commedia dantesca: un secolo dopo*, in *L'Universo di Dante* cit., pp. 17-30.

¹² Sul quale si veda D. Mastrantonio, *La cultura volgare senese all'epoca di Dante*, in *L'Universo di Dante* cit., pp. 31-42.

¹³ Studiata da D. Mastrantonio, *La cultura volgare senese* cit.

¹⁴ ASSI, *Conventi*, 1734, Carte Montanini, ins. 25, sul quale si veda P. Turrini, *Bonifacio VIII, un papa simoniac*, in *L'Universo di Dante* cit., pp. 77-80.

¹⁵ Che il saggio di Diego Quaglioni in questa rivista dimostra ancora necessaria di nuova considerazione.

¹⁶ Sull'argomento si veda il saggio di Duccio Balestracci in questa rivista.

¹⁷ Si veda M.A. Ceppari, *Maestro Giovanni da Spoleto lettore di Dante*, in *L'Universo di Dante* cit., p. 132.

il testamento con cui stabilisce di edificare e fondare un ospedaletto con oratorio annesso presso Castiglion Ghinibaldi, dove accogliere pellegrini ed infermi¹⁸. Interessante il documento in cui Guido da Montefeltro, in qualità di vicario di Enrico di Castiglia, promuove un'effimera alleanza tra Roma, Pisa e Siena in funzione antifiorentina¹⁹ che inserisce la documentazione nel contesto politico dell'epoca e rispetto alla quale è l'esperienza del Dante esiliato a costituire un filtro decisivo per l'interpretazione dei fatti.

Circa le novità ricordiamo, sempre a titolo di esempio, la definizione di una datazione anteriore a quella finora nota per la morte di Benincasa d'Arezzo²⁰, giudice e *iuris professor*, la prima anima incontrata da Dante nel canto VI del Purgatorio, dopo il commiato dalla Pia. La documentazione conferma prima la cattura e poi l'uccisione di Tacco di Ugolino Cacciaconti per ordine del podestà Guido da Battifolle, di cui Benincasa era giudice e assessore, e attesta la lunga persistenza presso la popolazione del favore ai due ghibellini, Tacco di Ugolino e Ghino di Tacco²¹. Riaperta e, quindi, ancora da definire storicamente, è la figura di Pia (de' Tolomei?), oggetto di una contemporanea iniziativa editoriale che ha reso disponibile, corredato da un indice, *La Pia Dantesca* di Alessandro Lisini e Giulio Bianchi Bandinelli²² del 1939, con i documenti dell'Archivio di Stato di

Siena noti in quel momento. La figura ha ispirato anche una serie di attività della Pinacoteca Nazionale di Siena intorno alle quali sono state organizzate delle aperture coordinate della mostra documentaria presso l'Archivio di Stato²³.

La figura della Pia, come noto, conosce una straordinaria fortuna a seguito del poemetto in rime di Bartolomeo Sestini nel 1822 contaminato dalla drammaturgia shakespeariana in cui la vicenda della nobildonna senese fragile vittima della gelosia del marito si prestava alla rappresentazione di sentimenti e passioni che avrebbero continuato ad ispirare artisti nei diversi settori. Superata l'identificazione con una Guastelloni, la Pia senese viene identificata come Pia dei Tolomei oppure come Pia dei Malavolti, all'interno di un quadro complicato dal collegamento con la figura di Nello da Pietra²⁴. Come Farinata (Manente) degli Uberti, ed altri, che compaiono nei documenti dell'Archivio di Stato, si tratta di personaggi che sono divenuti universali e sono entrati nell'immaginario collettivo in modo da essere fruibili da un pubblico diversificato. Per lo stesso fine, sempre perseguito il bilanciamento tra la qualità della proposta culturale dell'Archivio e diverse forme espressive, oltre che possibili e diversificati interessi, è stato declinato con una *Lectura Dantis* l'invito pervenuto dalla Direzione Generale Archivi ad approfondire il tema femminile²⁵.

¹⁸ ASSI, *Diplomatico Patrimonio dei resti ecclesiastici*, S. Domenico, 1274 maggio 14; si veda il saggio di P. Turrini, *L'invidiosa Sapia Salvani*, in *L'Universo di Dante* cit., pp. 113-117.

¹⁹ ASSI, *Diplomatico Riformagioni*, 1267 novembre 18. Sul rapporto Siena-Firenze veda in questa rivista il saggio di Marco Bussagli e Alberto Luongo, *Siena e i Senesi* cit., pp. 24-26.

²⁰ Si veda M. Mordini, *Benincasa d'Arezzo, iuris professor*, in *L'Universo di Dante* cit., pp. 103-107.

²¹ Si veda P. Turrini, *I ribelli ghibellini Tacco di Ugolino e Ghino di Tacco Cacciaconti*, in *L'Universo di Dante* cit., pp. 98-103.

²² A. Lisini, G. Bianchi Bandinelli, *La Pia dantesca*, Siena, a cura di Mario e Rolando Bianchi Bandinelli, Amazon, Wroclaw 2021 [da Accademia per le arti e per le lettere 1939].

²³ La Pinacoteca Nazionale di Siena ha organizzato in particolare, oltre ad una serie di iniziative a partire dal mese di settembre 2021 come proiezioni video e conferenze, anche aperture speciali della "scala della Pia" all'interno del Museo con date coordinate con l'apertura

dell'Archivio di Stato.

²⁴ Il contributo di Maura Mordini, *La Pia senese*, in *L'Universo di Dante* cit., pp. 97-98 appare ampliato in un volume di prossima pubblicazione su Dante e Siena dell'Accademia degli Intronati; su Nello si veda M. Ascheri, *Nello de' Pannocchieschi, presunto responsabile del 'disfacimento' della Pia dantesca*, in *L'Universo di Dante* cit., pp. 94-97.

²⁵ Per favorire quanto possibile la conoscenza del patrimonio documentario dell'Archivio è stato accolto l'invito pervenuto dalla Direzione Generale Archivi per la Domenica di carta con lo spettacolo *Ricorditi di me: Siena e le sue donne nella Commedia dantesca*: le letture commentate di Lorenzo Bastida con le improvvisazioni al violoncello di Wolfgang Dami hanno guidato in un percorso testuale e musicale attraverso le figure senesi (o legate alla storia di Siena) presenti nel poema che ha privilegiato le voci femminili di Sapìa e della Pia proponendone un confronto con le grandi figure di donna – Beatrice, Matelda, Francesca, la Donna Gentile, Pietra – cantate dalla poesia dell'Alighieri.

Il volume *L'Universo di Dante*, quale ‘guida’ alla mostra ‘dantesca’ rappresenta, pertanto, un ulteriore tassello della tradizione di ricerca sui rapporti tra Dante e Siena che si è voluto proseguire, aggiornare e divulgare e che si traduce nel riallestimento con l’inserimento di documenti inediti o nuovamente presentati seguendo l’ordine con cui luoghi, personaggi e situazioni sono individuati nelle cantiche della *Commedia*. Ne risulta una piccola guida ‘a campione’ alla scoperta dell’universo - in termini di molteplicità tematica che, secondo la visione escatologica di Dante, si proietta sulla realtà storica (senese) e la interpreta.

Il volume pubblica anche un approfondimento sulla conoscenza dell’astronomia con cui Dante ha una conoscenza non comune tanto da riuscire a trasportarla correttamente in forma lirica nella *Commedia* nella stessa struttura del poema che riflette quella del Cosmo, e, soprattutto per la considerazione nella quale egli teneva la disciplina celeste²⁶. Prosegue, così, la collaborazione attivata dall’Archivio di Stato di Siena nel 2020 con la Società Astronomica

Italiana ed ispirata alla valorizzazione della bicipiterna *La commissione per la riforma del calendario* (1582-1583, n. 72), dedicata alla riforma avvenuta il 24 febbraio 1582 per volere di papa Gregorio XIII nella quale viene stabilita la sostituzione dell’antico calendario giuliano con il calendario gregoriano²⁷.

Un ulteriore approfondimento è stato sviluppato da Antonio Raschi, Dorian Mazzini e Andrea Brogi, ciascuno in un diverso ambito, prendendo spunto dalla presenza della ‘Puzzola’, antico soffione spento, di Rapolano Terme nella zona della Mofeta rappresentato in una mappa dell’Archivio di Stato di Siena del 1725²⁸ e finalizzato a contestualizzare la possibile conoscenza diretta da parte di Dante del territorio termale fra Siena e Arezzo. La mostra, opportunamente rimodulata in relazione allo specifico territorio, viene allestita nel periodo autunnale anche all’antica Grancia delle Serre di Rapolano (Rapolano Terme) e, nell’ambito di una collaborazione attivata in occasione del Dantedì (15 marzo 2021), la giornata promossa dal Ministero della Cultura, anche alla bi-



6. La Mostra documentaria nella Galleria secondo l’attuale allestimento.

²⁶ *Letture astronomiche di Dante Alighieri* di Massimo Mazzoni, Società Italiana di Archeoastronomia, in *L'Universo di Dante* cit., pp. 43-52.

²⁷ Si veda il catalogo della mostra pubblicato per il centenario della fondazione della Società Astronomica

Italiana, *Come vadia il cielo*, Montepulciano, Società bibliografica Toscana, 2020.

²⁸ *Pianta dei bagni e mulini detti di Rapolano*, 1725, ASSI, Quattro conservatori 3052, ins. 16.

blioteca Rilliana di Poppi (dicembre 2021), a conclusione dell'anno di celebrazioni. Infatti, oltre a vantare, come noto, la presenza del Poeta come cavaliere feditore nella schiera guelfa a Campaldino (11 giugno 1289), il Comune di Poppi è depositario di un ricco patrimonio librario confluito nella biblioteca Rilliana, tra cui una delle prime versioni della *Commedia* (Ms. 29) in cui un anonimo copista del Trecento disegna lo schema dei tre regni ultramondani, e interessanti esempi con il commento del Landino (1425-1498 febbraio 24) secondo la cui interpretazione, sostanzialmente per tutto il XVI secolo, si legge la *Commedia* dantesca.

Dalla morte di Dante fino alle prime edizioni a stampa, la *Commedia* viene fatta oggetto di quarantasei edizioni del poema²⁹, di cui trenta per il Cinquecento, una stagione, in sostanza, abbastanza feconda, soprattutto in considerazione della successiva, il Seicento e il primo Settecento, pressoché sterile e segnata dall'assenza dei commenti e dello stesso poema, conseguenza della progressiva decadenza dell'interesse per Dante³⁰.

Sempre al Cinquecento si riferiscono le edizioni dei Dantisti esposte alla mostra e pubblicate nel catalogo con le immagini di frontespizi, particolari e incisioni, a documentare questa stagione di iniziative esegetiche sulla *Commedia*, alcune solo di testo, altre annotate o commentate, molte arricchite da incisioni e xilografie a costituire un interessante campione (per numero, caratteristiche e pregio) grazie alla disponibilità di generosi collezionisti³¹ ed

al sostegno ed alla collaborazione in particolare della Società Bibliografica Italiana che ha accolto nelle sue collane il volume³².

L'Archivio conserva (ed espone) anche alcuni frammenti della *Commedia* del secolo XIV: tre bifogli, per un totale di un migliaio di versi del *Paradiso* - provenienti dal riuso della pergamena del manoscritto come guardia e coperta in alcune unità del fondo mediceo-lorenese dei giusdidenti - descritti e confrontati nel catalogo da Enzo Mecacci³³ con alcuni frammenti dell'*Inferno* provenienti dalle biblioteche di San Gimignano e di Domenico Maffei, tutti di ambito senese o almeno toscano. Il frammento Maffei è appartenente ai cosiddetti 'Danti del Cento', uno dei quali³⁴ è la base per l'*editio princeps* della *Commedia* stampata a Foligno nel 1472.

Le iniziative scientifiche sono state affiancate da due iniziative espositive di ambito artistico con l'esposizione delle xilografie di Gianni Verna³⁵, che aprono alla capacità di comunicare la lezione dantesca con un linguaggio artistico (contemporaneo) utilizzando il linguaggio tecnicamente diverso ma omologo dell'arte dantesca di 'intagliare e scolpire' figure come si può fare con le parole.

Alle 'Scriptae' di Sara Lovari, artista casentinese, ispirata dalle 'scritture' contenute nell'incredibile patrimonio documentario che l'Archivio di Stato di Siena conserva, è stato affidato il compito di comunicare con rinnovata fiducia l'apertura al pubblico del Museo delle Biccherne, dopo il lungo periodo di chiusura,

²⁹ S. Bellomo, *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della 'Commedia' da Jacopo Alighieri a Nidobeato*, Firenze, Olschki 2004.

³⁰ Si vedano comunque i saggi di Claudio Marazzini (rielaborazione della prolusione pronunciata presso l'Archivio di Stato il 25 settembre 2021) e di Carlo Caruso in questa rivista.

³¹ Si veda *L'Universo di Dante*, pp. 145-212 (si tratta di raccoglitori ben noti: Cervetti, Spagli, Terrosi Vagnoli e Tiezzi Maestri).

³² Il volume ha ricevuto anche il contributo del Ministero della Cultura attraverso la Direzione generale educazione e ricerca, del *Rotary fellowship of old and rare antique*

books and prints e della *Società Astronomica Italiana*; inoltre hanno collaborato, partecipando alle varie iniziative di divulgazione le Accademie Senese degli Intronati, dei Rozzi e dei Fisiocritici.

³³ E. Mecacci, *I Frammenti 'senesi' della Commedia*, in *L'Universo di Dante* cit., pp. 133-144.

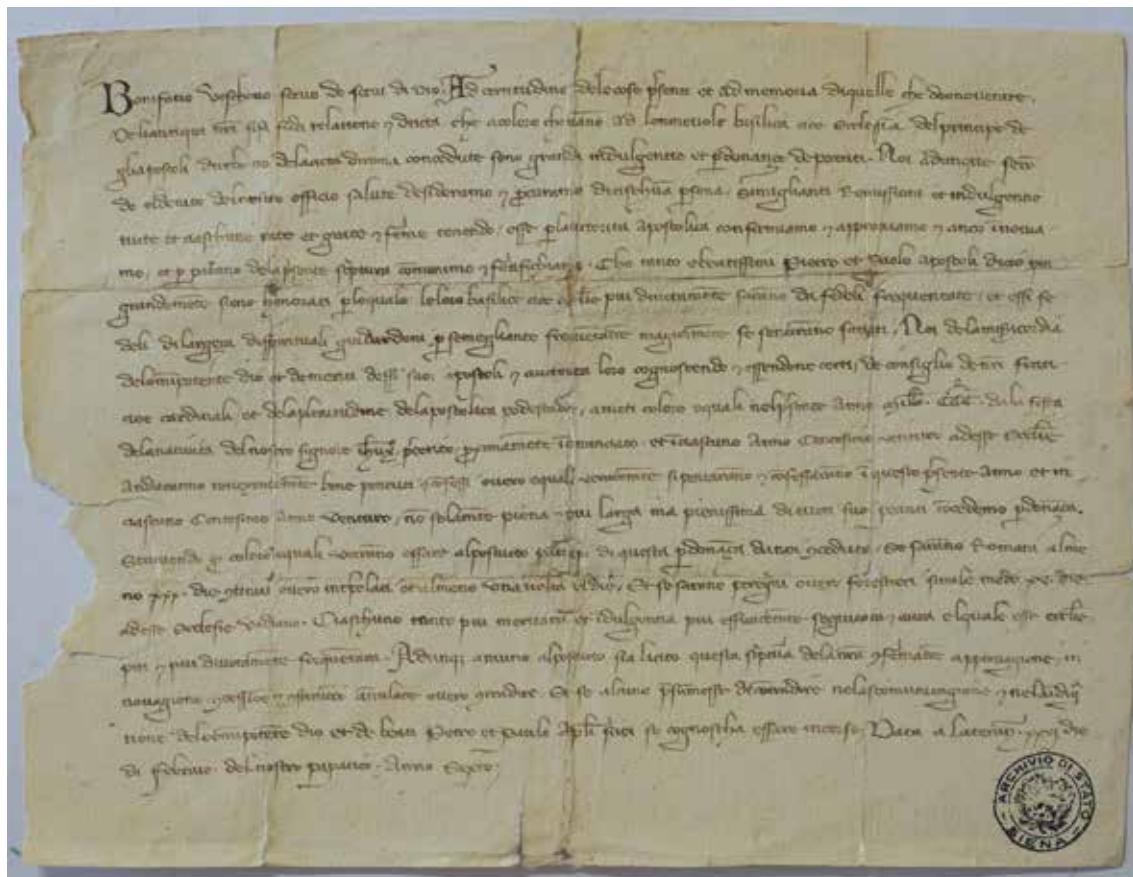
³⁴ Lolliniano 35 della Biblioteca del Seminario di Belluno.

³⁵ *Pape Satàn, Pape Satàn aleppe, Demoni e mostri della Comedia di Dante Alighieri*, nel catalogo *L'Universo di Dante* cit., il commento di Gianfranco Schialvino, pp. 213-218.

con opere in carta, mappe e libri che propongono un interessante e inedito dialogo tra l'arte delle biccherne e l'arte contemporanea³⁶ con anche una installazione dedicata specificamente alla *Commedia*.

La varietà delle iniziative e l'ampiezza della partecipazione hanno giustificato un impegno straordinario.

Dante, questo grande Italiano, lo meritava.



7. Copia volgarizzata della bolla *Antiquorum habet fida relatio* (1300 febbraio 22) con cui Bonifacio VIII indice il giubileo, 1300 febbraio 26 (ASSI, Conventi 1734, Carte Montanini ins. 25).

³⁶ *Scriptae* di Sara Lovari, Catalogo della mostra (Archivio di Stato di Siena 4 giugno - 30 ottobre 2021), a cura

di Laura Monaldi, Prato 2021.



1. Ambrogio Lorenzetti, *La Tirannide e i suoi vizi*, 1338-1339, affresco del *Cattivo Governo*, particolare, Siena, Palazzo del Comune.

Dante e Siena: amore-odio

di MARCO BUSSAGLI

Sono diversi i riferimenti a Siena nella *Divina Commedia*. Che il sommo poeta abbia frequentato la città toscana è indubbio, ma evidenze storiche non ci sono, se si eccettua quanto riferisce Giovanni Boccaccio nel suo *Trattatello in laude di Dante*. L'opera apparve, per la prima volta, nel 1477 come premessa all'edizione del poema stampata a Venezia da due, allora celebri, tipografi tedeschi, Johann e Wendelin von Speyer, italianizzati in Vindelino da Sipra. Scritto, in realtà, fra il 1351 e il 1365, il *Trattatello* fu pubblicato – in quell'occasione – col titolo di *Vita di Dante*. È noto quale fosse l'episodio riportato dall'autore del *Decamerone*. Con l'intento di dimostrare quanto fosse l'Alighieri assiduo agli studi, scrive: «... secondo che alcuni degni di fede raccontano di questo darsi tutto a cosa che gli piacesse, egli, essendo una volta tra l'altre in Siena, e avvenutosi per accidente alla stazzone d'uno speziale, e qui statogli recato uno libretto davanti promessogli, e tra' valenti uomini molto famoso, né da lui stato giammai veduto, non avendo per avventura spazio di portarlo in altra parte, sopra la panca che davanti allo speziale era, si pose col petto, e, messosi il libretto davanti, quello cupidissimamente cominciò a vedere. E come che poco appresso in quella contrada stessa, e dinanzi da lui, per alcuna general festa de' Senesi, s'incominciasse da gentili giovani e facesse una grande armeggiata, e con quella grandissimi romori da' circostanti (sì come in cotali casi con istruimenti varii e con voci applaudenti suol farsi), e altre cose assai v'avvenissero da dover tirare altri a vedersi, sì come balli di vaghe donne e giuochi molti di giovani; mai non fu alcuno che muovere quindi il vedesse, né alcuna volta levare gli occhi dal libro: anzi, postovisi quasi ad ora di nona, prima fu passato vespro, e tutto

l'ebbe veduto e quasi sommariamente compreso, che egli da ciò si levasse; affermando poi ad alcuni, che il domandavano come s'era potuto tenere di riguardare a così bella festa come davanti a lui s'era fatta, sé niente averne sentito: per che alla prima maraviglia non indebitamente la seconda s'aggiunse a' dimandanti.»¹. Al di là dell'episodio specifico, ossia dell'interesse per il «libretto» e della capacità di non farsi distrarre da quel che gli accadeva intorno («...grandissimi romori da' circostanti ... e altre correzione cose assai v'avvenissero da dover tirare altri a vedersi, sì come balli di vaghe donne e giuochi molti di giovani...»), il passo di Boccaccio ci lascia intuire una consuetudine dell'Alighieri nel frequentare Siena. Possiamo, infatti, leggere che quella sua presenza fu «...una volta tra l'altre in Siena...» e che quel libretto gli era stato «davanti promessogli» per cui, verosimilmente, fu proprio nel corso di una di quelle «altre volte» che si posero le premesse per questa ulteriore visita nella bottega dello speziale. Vale a dire di un «collega», giacché proprio all'Arte dei Medici e degli Speziali Dante s'iscrisse per poter accedere al percorso politico che lo avrebbe portato, sia pure per poco, al Governo di Firenze. Quest'altro aspetto ci permette un'ulteriore illazione (perché purtroppo non siamo in condizioni di poterla considerare più che tale), ossia che queste passeggiate senesi – visto il riferimento allo speziale – siano da porsi dopo il 1295, quando il poeta ebbe modo d'iscriversi a quella corporazione. Del resto, che il rapporto fra Siena e il sommo poeta non debba essere considerato episodico, ma costante, lo dimostra in modo poco discutibile uno studio di Pietro Rossi ristampato di recente in una bella veste grafica².

¹ P. G. Ricci (a cura di), G. Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, in V. Branca (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, III, Mondadori, Milano 1974, pp. 425-538: 467.

² P. Rossi, *Dante e Siena*, Betti editore, Siena 2012. L'atmosfera evocata da Boccaccio può far pensare ai giorni del Palio.

L'odiata Siena: Dante e Montaperti.

Tutto quanto detto, sebbene esiguo, delinea un Dante assiduo frequentatore di Siena. Il che è sufficiente per giustificare, nella *Divina Commedia*, la molteplicità dei riferimenti alla città toscana e ai suoi personaggi; al di là dell'inevitabile conoscenza di quella che doveva considerarsi una delle grandi potenze politiche dell'epoca. Addirittura rivale della sua Firenze che, come ben sapeva l'Alighieri, da quella era stata battuta nella piana di Montaperti³. Certamente, il poeta non aveva partecipato alla battaglia del 4 settembre 1260 perché il grande poeta sarebbe nato, se si tiene conto dei mesi, poco meno di cinque anni più tardi. Tuttavia, sono i suoi due versi che, ben più di un trattato di Storia, hanno eternato quella vicenda, nonché la disperazione dell'autore e della città gigliata: «Lo strazio e il grande scempio che fece l'Arbia colorata in rosso, / tali orazion fa far nel nostro tempio.»⁴. A parlare, infatti, è Dante

stesso che ci spiega come mai sia arrivata fino alle sue orecchie la notizia di quella tragedia di cui non avrebbe dovuto sapere nulla, giacché quando aveva avuto luogo, lui non era ancora nato. Il fatto è, spiega il poeta, che il dramma era stato di così ampia portata per Firenze che, a distanza di lustri, si pregava ancora nel duomo di Santa Reparata, visto che solo nel 1296 Arnolfo pose mano al cantiere di Santa Maria del Fiore. Dovevano essere state le orecchie di un Dante ancora bambino (entro il 1269, quando i Fiorentini colsero la vittoria a Colle Val d'Elsa) che avevano sentito le «orazion» recitate nel «nostro tempio»⁵. Perciò, il risentimento nei confronti di Siena non doveva essere di poco conto e, infatti, l'accusa a Farinata degli Uberti che, come si sa, è l'interlocutore con cui, qui, l'autore scambia i versi appena riportati, è quella di essere stato lui la causa della rovina di Firenze. Cacciato dal governo dei guelfi, fuori della città dell'Arno come ghibellino, Farinata



2. Veduta di Monteriggioni.

³ Sulla Battaglia di Montaperti: D. Balestracci, *La battaglia di Montaperti*, Roma-Bari 2017.

⁴ *Inferno*, X, v. 85. Tutti i passi della *Divina Commedia* sono tratti dalla seguente edizione: G. Scartazzini (a

cura di), *La Divina Commedia*, Milano 1914.

⁵ *Ibidem*. Per la storia del duomo di Firenze e, in particolare, i progetti di facciata: F. Pomarici, *La prima facciata di Santa Maria del Fiore*. Viella, Roma 2004.



3. Gustave Doré, *I giganti del pozzo infernale*, Tav. LXV, Canto XXXI, ed. Hachette, Parigi 1861.

si rifugiò a Siena, allora ghibellina anch'essa. Nel poema, naturalmente, il condottiero si giustifica e dice: «“A ciò non fui io sol” disse “né certo / senza cagion con gli altri sarei mosso. / Ma fu’ io sol colà dove sofferto / fu per ciascun di tòrre via Fiorenza, / colui che la difesi a viso aperto.”»⁶. Fu lui, infatti, ad opporsi alla proposta fatta dai vincitori di raderla al suolo e di distruggerla completamente. Lo racconta con dovizia di particolari nella sua *Nova Cronica*, Giovanni Villani, che scrive: «.... messer Farinata, e il suo gran seguito, e come parte ghibellina se ne potea partire, e avere discordia, sì si rimase, e intesono ad altro; sicché per uno buono uomo cittadino scampò la nostra città di Firenze da tanta furia, distruggimento, mina. Ma poi il detto popolo di Firenze ne fu ingratto,

male conoscente contra il detto messer Farinata, e sua progenia e lignaggio.»⁷.

Or fu giammai gente sì vana come la Sanese?

Bisogna, però, subito dire che lo scenario intorno a Dante mutò rapidamente, prima di tutto a Firenze, dove venne firmata nel 1280 la pace tra guelfi e ghibellini e, a Siena, sette anni più tardi, s'insediò il governo dei Nove di stampo filo-fiorentino⁸. Tutto questo pose le premesse per la nascita nel cuore del poeta di un sentimento d'interesse, di ammirazione e anche d'ironico stupore nei confronti della senesità. Vale, infatti, la pena di ricordare la celebre frase che, di fatto, è divenuta lo stigma di una città

⁶ *Inferno*, X, vv. 89-93.

⁷ Ecco il riferimento storico all'ipotesi della distruzione: G. Villani, *Nova Cronica*, VI, 81, ed. Giovanni Villani, *Nuova Cronica*, a cura di G. Porta, Parma 1990, p. 165.

⁸ Sul Governo dei Nove: M. Ascheri, *Ambrogio Lorenzetti e Siena nel suo tempo*, Nuova Immagine ed. Siena 2018.

(e di una civiltà, perché di civiltà senese si può senz'altro parlare), con la quale l'autore si chiede: «Or fu giammai gente sì vana come la Sanese?». Il contesto nel quale si svolge il dialogo con Virgilio, com'è noto, è quello della Bolgia dei falsari, nell'ottavo cerchio dell'*Inferno*, subito prima del Pozzo dei Giganti, dove ci sarà un altro riferimento al territorio senese, questa volta esaltante e monumentale, sebbene terrificante, con il paragone fra i giganti infernali e le torri di Monteriggioni. Anche qui si dimostra l'ambivalenza del sentimento di Dante che ammira la possanza dell'architettura senese, ma nello stesso tempo, istituisce il raffronto con «gli orribili giganti» dell'*inferno*⁹. Nella discesa verso le insondabili profondità del male, il poeta colloca sul baratro ghiacciato del Lago Cocito (da ricondurre alla tradizione medievale alla *Visio Tnugdali*) il freddo della falsità, in tutte le sue declinazioni, prima di calarsi nell'abisso del tradimento che lo condurrà a Lucifer, il primo a disertare Dio ribellandosi a Lui e lasciando le schiere angeliche in cambio di quelle demoniache da Satana stesso derivate¹⁰. Così, un attimo prima di tuffarsi nel buio della voragine infernale il pensiero del poeta corre ai Senesi, ma non immediatamente per il peccato della falsità: la prima sua riflessione è sulla vanità che della prima può considerarsi, per certi versi, una variante. Un vizio (capitale) che i Senesi hanno, evidentemente, in forma endemica e che Dante considera per antonomasia a loro carico, salvo poi ridimensionarne la portata a paragone di quella dei Francesi: «Certo non la Francesca sì d'assai!»¹¹. È interessante notare che, anche in questo caso, quando parla di Siena, Dante lo fa in prima persona. Nella decima

Bolgia, poi, ci sono vari dannati, attanagliati dalla lebbra, con cui il poeta va a scambiare battute e ad interloquire. Fra loro, alcuni sono senesi, rampolli delle famiglie dei Salimbeni o dei Bonsignori, secondo le diverse ipotesi ricostruttive, che facevano parte della cosiddetta «costuma ricca», ossia della brigata godereccia che spendeva soldi in donne e piaceri della gola, a cominciare da Stricca. Non si sa bene quale sia lo Stricca a cui si riferisce Dante: se l'espONENTE della famiglia Salimbeni che fu Potestà di Bologna nel 1276, oppure quello de' Tolomei, un noto frate gaudente documentato a Siena poco meno di vent'anni dopo¹². Quale che sia, a citare questo personaggio è un altro senese bislacca, condannato anche lui alla lebbra infernale che, tuttavia, non ha potuto togliergli l'arguzia e l'ironia: Capocchio, l'alchimista. È lui stesso che si presenta, con altri versi immortali che lo sanno qualificare, con un sottile gioco di rimandi, «di natura buona scimia»; ovvero imitatore del mondo, ma con un'implicazione maligna, essendo la scimmia uno degli animali dal simbolismo demoniaco¹³. Nonostante tutto, però, il sentimento di Dante non riesce a essere così completamente negativo. A cominciare dal sarcasmo di Capocchio da Siena che ironizza sulla vanità dei suoi stessi concittadini per proseguire con la citazione di Albero da Siena, uno dei ricconi della città che fu fra i finanziatori del Banco della famiglia Buonsignori a quella, fatta dall'alchimista Griffolino d'Arezzo, di un altro facoltoso senese Bartolomeo Folcaccieri, soprannominato l'Abbagliato, fratello del rimatore Folcacciero certo noto a Dante per frequentazioni poetiche, quella che emerge dal consesso della senesità è un'atmosfera venata di

⁹ Ecco i versi: «Però che, come in su la cerchia tonda / Monteriggion di torri si corona, / Così la proda che il pozzo circonda, / Torreggiavan di mezza la persona / Gli orribili giganti, cui minaccia / Giove dal cielo ancora, quando tuona.» (*Inferno*, XXXI, 40-45). Il verso che dà il titolo al paragrafo sta in: *Inferno*, XXIX, 122.

¹⁰ Sulla *Visio Tnugdali*: A. Magnani, *Il cavaliere inglese all'Inferno* (con testo latino e traduzione), Sellerio, Palermo 1996.

¹¹ Ecco la terzina: «Ed io dissi al poeta: «Or fu giammai / Gente sì vana come la Sanese? / Certo non la Francesca sì d'assai». / Onde l'altro lebbroso, che m'intese, / Rispose al detto mio: «Tra' mene Stricca / Che seppe far le temperate spese; / E Niccolò, che la costuma ricca

/ Del garofano prima discoperse / Nell'orto, dove tal seme s'appicca; / E tra' ne la brigata, in che disperse / Caccia d'Ascian la vigna e la gran fronda, / E l'Abbagliato il suo senno proferse.»» (*Inferno*, XXIX, 121- 132).

¹² Su Stricca si veda: ed. G. Scartazzini, p. 291, n. 125. Si veda pure: R. Piattoli, s.v. *Stricca*, in *Enciclopedia Dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, IV, Roma 1970, p. 274.

¹³ Per il rapporto animali-diavolo: M. Centini, *Le bestie del Diavolo. Gli animali e la stregoneria tra fonti e folklore*, Rusconi, Milano 1998. Ecco i versi completi: «”...Sì vedrai ch'io son l'ombra di Capocchio, / che falsai li metalli con l'alchimia; / E te dee ricordar, se ben t'adocchio, / Com'io fui di natura buona scimia.”» (*Inferno*, XXIX, 136- 139).

umorismo, ma pure segnata dalla tragedia. È il caso di Arcolano da Squarcia di Riccolfo Macconi, meglio noto come Lano da Siena che, come ricorda Dante, perse la vita nella battaglia di Pieve al Toppo, volontariamente, per porre fine a un'esistenza che, ormai, sarebbe stata piena di stenti all'indomani del totale sperpero delle ricchezze di famiglia¹⁴. Allora, i Senesi gente vana, responsabili della sconfitta di Firenze a Montaperti, di sicuro all'inferno, ma – potremmo dire – con simpatia. Del resto il poeta incontrando altri senesi, altrettanto variegati, nel prosieguo del viaggio ultraterreno, che è argomento della *Divina Commedia*, conferma il suo empatico sentire nei confronti di Siena e dei suoi abitanti.

Gli altri senesi della Commedia.

A Dante è ben chiaro che la dimensione senese è evidentemente tutt'altro che 'solo' infernale. In questo senso, forse, la figura di Sapia Salvani, incontrata fra gli invidiosi che popolano la Seconda Cornice del Purgatorio, è emblematica. La nobildonna, moglie del Signore di Castiglionalto, un maniero nei pressi Montegiorgioni, riuscì addirittura a pregare per la sconfitta di Siena nella battaglia di Colle Val d'Elsa, combattuta fra il 16 e il 17 giugno del 1269, dove i Fiorentini vendicarono l'onta di Montaperti. A muoverla fu forse l'invidia per suo nipote Provenzano (di cui si dirà più avanti), condottiero di grande valore che in quell'occasione perse la vita. Certo è che il suo livore, al limite della follia, la trascinò nella gioia inconfondibile per la sconfitta dei suoi concittadini e nella predizione del poco successo del porto di Talamone come approdo commerciale che, dai

versi del poeta, si rivela motivo di ulteriore godimento¹⁵. Ciò non toglie che Sapia sia stata una donna caritatevole e di gran cuore nei confronti dei poveri e dei bisognosi. Fondò, infatti, nel 1274, un ospizio per i pellegrini, sulla via Francigena, riattando il maniero di quel Castiglionalto che un tempo fu governato dal marito Ghinibaldo Saracini, scomparso cinque anni prima. Fatto che, sebbene non citato nel poema, viene dato per implicito e di sicuro giustifica il ricordo della donna da parte del beato Pier Pettinaio, anche lui senese (di Campi, oggi frazione di Castelnuovo Berardenga, nel Chianti), secondo quanto rivela lei stessa pochi versi più avanti. Spiega, infatti, che se non fosse stato lui a ricordarla nelle sue «sante orazioni», non si sarebbe certo ritrovata qui nel luogo dell'espiazione e della speranza che è il Purgatorio, ma di certo, al contrario, l'avrebbero ghermita le fiamme dell'inferno¹⁶. Elevato agli onori degli altari da Pio VII che lo creò beato, Pier Pettinaio esercitava il commercio dei pettini per la tessitura della lana, ma la sua spinta spirituale lo condusse a Firenze come terziario francescano nella chiesa di Santa Croce, dove visse qualche tempo circondato dal rispetto e dalla venerazione di chi lo conobbe, come il mistico piemontese Ubertino da Casale che lo ricorda nel prologo del suo *Arbor vitae crucifixae Jesu*, dove lo descrive come «uomo pieno di Dio». Non per nulla, subito dopo la sua scomparsa (1289), la Repubblica senese stabilì una ricorrenza annuale per celebrarlo¹⁷. Era Sapia la sorella di Ildebrandino, padre di Provenzano, un altro dei Senesi a cui Dante dedica i suoi versi e la sua attenzione. Il poeta, infatti, evoca la figura del condottiero senese, che si fregiò del titolo

¹⁴ Ecco i versi di Dante dedicati a Lano da Siena, suicida: «Quel dinanzi: "Ora accorri, accorri, morte!" / E l'altro, cui pareva tardar troppo, / Gridava: "Lano, sì non furo accorte / Le gambe tue a le giostre dal Toppo!"». (*Inferno*, XIII, 118-121). Sulla battaglia di Pieve al Toppo, imboscata degli Aretini ai danni dei Senesi: G. Cherubini, s.v. *Pieve al Toppo*, in *Enciclopedia Dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, IV, Roma 1970, p. 189. Si veda pure: R. Piattoli, s.v. *Lano*, *ivi*, II, Roma 1970, pp. 115-118. Per i personaggi della «costuma ricca»: ed. G. Scartazzini, pp. 291-292, n. 128.

¹⁵ Ecco i versi: « Eran li cittadin miei presso a Colle / In campo giunti coi loro avversari, / Ed io pregava Dio di quel ch'ei volle. / Rotti fur quivi, e volti negli amari / Passi

di fuga; e veggendo la caccia, / Letiza presi a tutte altre dispari; / Tanto ch'io volsi in su l'ardita faccia, / Gridando a Dio: 'Omai più non ti temo!' / Come fa ol merlo per poca bonaccia.» (*Purgatorio*, XIII, 115-123). Si veda pure: M. Santagata, *Le donne di Dante*, il Mulino, Bologna 2021, pp. 60-72.

¹⁶ Ecco i versi di Dante: «...ed ancor non sarebbe / Lo mio dover per penitenza, scemo, / Se ciò non fosse, ch'a memoria m'ebbe / Pier Pettinagno in sue sante orazioni, / A cui di me per caritate increbbe.» (*Purgatorio*, XIII, 125-129).

¹⁷ R. Manselli, s.v. *Pier Pettinaio*, in *Enciclopedia Dantesca*, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, IV, Roma 1970, p. 178-182.

di *dominus* quando raggiunse l'apice del potere nella sua città, ben due volte sempre nell'ambito della Seconda Cantica. Ne parla per prima proprio Sapia nel passo che abbiamo ricordato e, poi, Oderisi da Gubbio miniaturista vissuto a Bologna, ma attivo anche a Roma per la Curia papale e la relativa Biblioteca Apostolica. È Dante che lo riconosce e il pittore ripercorre le vicende artistiche del suo tempo leggendole come esempi morali dell'inutilità della fama che passa di mano in mano come quando ricorda che il nome del grande Cimabue finì per essere offuscato da quello del suo umile ma geniale allievo che, come avrebbe scritto Cennino Cennini, "volse la pittura di greco in latino": Giotto di Bondone¹⁸. In quest'ottica, ma questa volta senza implicazioni di tipo artistico, Oderisio riporta la vicenda di Provenzano che riuscì per carità a purgare se stesso e la sua superbia. Ormai all'apice del potere, Provenzano (che, per un miracolo voluto dalla Vergine nella chiesa da lui dedicata, avrebbe dato il nome al Palio che ne avrebbe celebrato la ricorrenza) si ridusse a chiedere l'elemosina in Piazza del Campo. Il motivo era più che nobile: raccogliere i soldi per il riscatto di un amico (forse un certo Vinea o Vinca) ingiustamente imprigionato da re Carlo I d'Angiò che, per liberarlo, pretendeva diecimila fiorini¹⁹. Tutto questo per dire che Dante non faceva fatica a riconoscere la varia natura dei Senesi, con un senso di ammirazione e di repulsione che spesso s'intrecciavano insieme. Del resto, al di là dei fatti politici di cui si è detto, la città aveva espresso

personaggi di riconosciuta santità e, nel contemporaneo, briganti, falsari o figure anomale come Ghino di Tacco. Signore di Torrita, nato nei pressi di Sinalunga, di nobili origini, governava abusivamente il Monte Amiata dalla rocca di Radicofani e condizionava il passaggio, lungo la Francigena, delle merci, delle carovane e dei pellegrini verso Roma. A suo modo esercitava la giustizia e l'equanimità, combattendo i conti di Santa Fiora e le ingiustizie che potevano parargli dinanzi. Ne ricorda Boccaccio la generosità quando, catturato il ricco abate di Cluny, invece di ucciderlo e depredarlo, lo curò, gli impose una benefica dieta, e lo lasciò proseguire verso San Pietro dove l'attendeva Bonifacio VIII. Il che gli fruttò la protezione dell'abate e il riavvicinamento alla Chiesa di Roma che ne tollerò la presenza nominandolo Cavaliere di San Giovanni, con tanto di prioria. Anche nei versi di Dante che lo ricorda per aver ucciso il giureconsulto e podestà Benincasa da Laterina, che aveva condannato a morte il padre del brigante, si scorge un senso di ammirazione con quel «Ghin di Tacco» «dalle braccia fiere»²⁰. Infine, l'elenco dei Senesi evocati da Dante non sarebbe completo se non si ricordasse Pia de' Tolomei che 'abita' il quinto canto del *Purgatorio*, eternata nei celeberrimi versi che ci piace citare perché in due solo potenti frasi, il poeta riesce a segnare l'alfa e l'omega della parabola umana di questa donna sfortunata, vittima di un marito violento ed egoista, allora podestà di Volterra: «"Ricorditi di me che son la Pia! / Siena mi fe'; disfecemi Maremma: / Salsi colui

¹⁸ La frase completa di Cennino Cennini è: «Rimutò l'arte del dipingere di greco in latino, e ridusse al moderno; et ebbe l'arte più compiuta ch'avesse mai più nessuno.». C. Cennini, *Il libro dell'arte*, I, 25. Il testo è del 1398 circa. Un'edizione recente è: Cennino Cennini, *Il Libro dell'arte della pittura: il manoscritto della Biblioteca nazionale centrale di Firenze, con integrazioni dal Codice riccardiano*, a cura di A. P. Torresi; prefazione di F. Cardini; postfazione di G. Viganò, Ferrara 2004. Ecco i versi di Dante: «Credette Cimabue ne la pittura / Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido, / Si che la fama di colui è oscura.» (*Purgatorio*, XI, 94-96).

¹⁹ Sul grande senese: M. Puppo, *s.v. Salvani*, Provenzano, in *Enciclopedia Dantesca, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani*, IV, Roma 1970, pp. 350-354. Si veda pure: R. Mucciarelli, *s.v. Salvani*, Provenzano, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia

Italiana Treccani, LXXXIX, Roma 2017, pp. 112-118. Ecco i versi di Dante: «"Quando viveva più glorioso", disse, / "Liberamente nel Campo di Siena, / Ogni vergogna deposta, s'affisse; / E li, per trar l'amico suo di pena, / Che sostenea ne la prigion di Carlo, / Si condusse a tremar per ogne vena. / Più non dirò, e scuro so che parlo; / Ma poco tempo andrà, che ' tuoi vicini / Faranno sì che tu potrai chiosarlo. / Quest'opera li tolse quei confini"». (*Purgatorio*, XI, 133-142).

²⁰ Ecco i versi completi: «Qui vi era l'Aretin che da le braccia / fiere di Ghin di Tacco ebbe la morte.» (*Purgatorio*, VI, 13-14. Sulla figura del brigante, si veda: R. Piattolo, *s.v. Ghino di Tacco*, in *Enciclopedia Dantesca, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani*, III, Roma 1970, p. 118. Si veda pure il commento dell'edizione citata: ed. G. Scartazzini, p. 402.

che inanellata pria, / Disposando, m'avea con la sua gemma”». Di nobile lignaggio, la giovane sposa venne condotta nel castello avito di Pietra, proprietà del consorte Nello de' Pannocchieschi, e lì rinchiusa fino a morire. I versi del poeta, per bocca della donna, non fanno sconti al carnefice che sa bene quali siano state le sue responsabilità («Salsi colui che inanellata pria») e quanto grande sia stata la sua perfidia. La tradizione identifica la Pia dantesca con una nobildonna della famiglia Tolomei, ma uno studio recente, che è necessario citare qui, sulla base di una plausibile documentazione, la considera della schiatta dei Malavolti, la famiglia cui appartenne, nel XVII secolo, uno dei più grandi studiosi della storia di Siena. Dal nostro punto di vista poco cambia, però, perché il riferimento alla città della balzana rimane intatto. Vale, però, la pena precisare, seguendo lo studio di Serena Pagani, a sua volta basato sulle varie ricerche di Lisini e Bianchi Bandinelli, che Pia Malavolti andò prima in sposa a Tollo degli Alberti, Signore di Prata di Maremma, mercé la procura di Nello de' Pannocchieschi che poi avrebbe impalmato la dama alla morte del primo marito. Sarebbe questo il senso ulteriore del verso dantesco: «inanellata pria». Dopo essersi invaghito della bella Margherita degli Aldobrandeschi (che poi, infatti, sposò) Nello, come si è già detto, chiuse la consorte nel maniero di famiglia, di fatto, condannandola a morire di stenti²¹. Per questo, Dante la colloca nel Purgatorio fra i neghittosi, ossia fra coloro che non sono stati in grado di reagire alla loro sorte.

Senesi in Paradiso.

Non ci sono Senesi in Paradiso, ma – per paradosso – non è del tutto colpa di Dante, visto che figure imprescindibili come Santa Caterina da Siena e San Bernardino non si erano ancora affacciate sul crinale della Storia. La prima nasce nel 1347 e il secondo nel 1380, quando il poema era già stato scritto ormai, rispettiva-

mente, fra il quarto e il mezzo secolo prima. Certo, è implicito che Pier Pettinaio fosse in Paradiso, ma la sua figura viene ricordata nel *Purgatorio* per le note vicende di Sapia Salvani. In ogni caso, poco traspare la religiosità senese che pure era già ampiamente dimostrata da figure celebri come Sant'Ansano o San Savino, protettori della città che, sebbene non nati a Siena, a quella sono strettamente legati e quella bene rappresentavano nella cultura religiosa dell'epoca. Tuttavia, posto che Dante abbia voluto fare così sofisticati distingui sul luogo di nascita dei vari Santi, altrettanto non potrebbe



4. La spada di San Galgano a Montesiepi.

²¹ S. Pagani, «Ricorditi di me». *Pia de' Malavolti e Nello de' Pannocchieschi* (Purg. 5, 130-136), in *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, 44, 2 «Nel suo profondo». *Miscellanea di Studi Danteschi* (1265-2015), maggio-agosto 2015, pp. 131-148. Si veda pure: A. Lisini, G. Bianchi Bandinelli, *La Pia dantesca*, Accademia per le Arti e per le

lettere, Stabilimento Grafico Combattenti, Siena 1939, in particolare pp. 3-4. S. Saffiotti Bernardi, *s.v. Pannocchiechi, Nello*, in *Encyclopédia Dantesca*, Istituto della Encyclopédia Italiana Treccani, IV, Roma 1970, p. 154. Si veda infine il commento dell'edizione citata: G. Scartazzini, *cit.*, p. 400.



dirsi di San Galgano, che era nato a Chiusdino. La sua vita di cavaliere e la sua spada infissa nella roccia di Montesiepi avevano portato nel 1195, a quattordici anni dalla morte, al processo di canonizzazione. In quegli stessi anni, la sua vicenda aveva, di fatto, ispirato tanto il poeta francese Chrétien de Troyes, quanto quello tedesco Wolfram von Eschenbach che avevano esemplato i personaggi rispettivamente di Perceval e Parzifal sulla figura del cavaliere senese. Anche l'immagine del Santo appare ormai codificata, se in una tavoletta di Biccherna del 1320 (AS, Siena, n. 11), appare appoggiato alla spada infissa nella roccia mentre Don Stefano, monaco di San Galgano gli s'inginocchia davanti in segno di adorazione²². Di tutto questo, Dante non fa menzione. Il che sembrerebbe configurarsi più come una scelta che come un'innocente dimenticanza. Pare difficile, per esempio, che alle orecchie del sommo poeta non siano giunte notizie di quel capolavoro che è la *Maestà* di Duccio di Boninsegna, portata solennemente in Duomo sulle spalle dei fedeli nel 1311, ovverosia un anno prima che l'Aliighieri ultimasse di scrivere il *Purgatorio*. Abbiamo addirittura la dichiarazione di un testimone oculare che ci lascia questo resoconto: «Ed il giorno che [la Maestà] fu portata nella cattedrale, tutte le botteghe rimasero chiuse e il vescovo guidò una lunga fila di preti e monaci in solenne processione. Erano accompagnati dagli ufficiali del comune e da tutta la gente; tutti i cittadini importanti di Siena circondavano la pala con i ceri nelle mani, e donne e bambini li seguivano umilmente. Accompagnarono la pala tra i suoni delle campane attraverso la Piazza del Campo fino all'interno della cattedrale con

profondo rispetto per la preziosa pala. I poveri ricevettero molte elemosine e noi pregammo la Santa Madre di Dio, nostra patrona, affinché nella sua infinita misericordia preservassemmo la nostra città di Siena dalle sfortune, dai traditori e dai nemici.». Pertanto, il poeta avrebbe avuto modo d'inserire ben più di un riferimento a Siena nella terza cantica del suo straordinario poema²³. Cosa che puntualmente non avvenne. Si tratta, perciò, a mio avviso, di un silenzio voluto, se non addirittura colpevole. In un certo senso, parrebbe implicita la dichiarazione che la simpatia per i Senesi e la loro città non poteva andare oltre il limite di una contenuta ammirazione, che ponesse sullo stesso piano pregi e difetti. Infatti, segnalare esempi d'eccellenza morale come le figure dei Santi, avrebbe potuto far pendere la bilancia dalla parte di una definitiva 'assoluzione' dell'odiata Siena. Sicuramente Dante è attratto dalla città della balzana e dai suoi abitanti, dalla sua grandezza e dalla sua bellezza, anche se quella che si presentava ai suoi occhi non era certo quella che oggi conosciamo noi. Il Palazzo Pubblico, per esempio, non era ancora stato edificato nelle forme attuali e se la ricostruzione cronologica che abbiamo proposto per la sua visita fosse corretta, il cantiere che avrebbe portato a compimento l'attuale progetto, iniziato nel 1297, era stato appena cominciato o sull'orlo di principiare²⁴. Diverso il discorso per il Duomo che, nelle sue parti generale – inclusa la cupola e la sua sfera di rame, realizzata da Rosso Padellaio, e collocata nel 1263, sulla cima della costruzione – era di fatto completato²⁵. Anche se, della meravigliosa facciata in 'merletto' di marmo, solo la parte inferiore era stata ultimata verso il

²² Sulla tavoletta di Biccherna: AA.VV., *Le Biccherne. Tavole dipinte delle Magistrature senesi (secoli XIII-XVII)*, (Le Monnier, Firenze), Roma 1984, pp. 78-79. Su San Galgano: F. Cardini, *Leggenda di santo Galgano confessore*, Cantagalli, Siena 1982. Si veda pure: A. Conti, M. Ianaccone, *La spada e la roccia. San Galgano, la storia, le leggende*, Sugarco, Milano 2007.

²³ Per il testo della *Cronaca* di Tura del Grasso che riferisce di quest'episodio del 9 giugno 1311, si veda: G. Cattaeno, E. Baccheschi (a cura di), *L'opera completa di Duccio*, «Classici dell'Arte», 60», Rizzoli, Milano 1972, p. 84. Si veda pure: L. Bellosi, s.v. *Duccio di Buoninsegna*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Istituto della Enciclope-

dia Italiana Treccani, V, Roma 1994, pp. 746-748.

²⁴ Sul Palazzo Pubblico: A. Cairola, E. Carli, *Il Palazzo Pubblico di Siena*, Editalia, Roma 1963. Si veda pure: M. Civai, *Il palazzo pubblico e il museo civico di Siena*, Editore Betti, Siena 1999. Sull'affresco e le implicazioni politiche dei Nove: M. Ascheri, *La Siena del 'Buon Governo' (1287-1355)*, in M. Ascheri - S. Adorni Bracces (a cura di), *Politica e cultura nelle Repubbliche italiane dal Medioevo all'età moderna: Firenze - Genova - Lucca - Siena - Venezia*, Roma 2001, pp. 81-107.

²⁵ E. Carli, *Il Duomo di Siena*, Sagep Editrice, Genova 1979.



6. Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, 1308-1311, tavola centrale, particolare, Siena, Museo dell'Opera del Duomo.

1297, mentre del rimanente doveva essere ancora a vista l'apparecchio murario²⁶. Allo stesso modo, Fonte Gaia non poteva esserci. Non solo perché il rifacimento da parte di Tito Sarrocchi nel 1859 (poi sostituito da altre copie novecentesche) riprendeva le forme del capolavoro di Jacopo della Quercia (o addirittura “della Fonte”, proprio dal monumento) realizzato fra il 1409 e il 1419, i cui resti sono oggi conservati nel Museo di Santa Maria della Scala; ma perché all’epoca di Dante, nel Campo di Siena, non arrivava ancora la conduttrra di alimentazione. Spiega, infatti, Orlando Malavolti nel suo *Dell’Historia di Siena*: «Si condusse l’anno seguente, che fu il 1343, il primo di Giugno l’acqua tirata per acquidotti sotterranei di luoghi assai lontani alla Città, nella Fonte di Piazza di Siena, detta Fonte Gaia...». Dunque Dante non avrebbe potuto vederla²⁷. Al contrario, forse, nella *Commedia*, c’è un riferimento a Fonte Branda. Sebbene lo Scartazzini non consideri i versi che stiamo per citare come un preciso cenno alla sorgente senese, per la gran parte della critica, invece, il rimando s’inquadrà bene con la suggestione della vacuità della brigata di

spendaccioni senesi dei quali s’è già detto: «Ma s’io vedessi qui l’anima trista / di Guido o d’Alessandro o di lor frate, / per Fonte Branda non darei la vista.»²⁸ Del resto, la sorgente senese compare dall’XI secolo e assunse forme gotiche simili alle attuali dalla metà del XIII secolo che, quindi, Dante poté verosimilmente vedere²⁹. È importante riflettere su questi temi, anche legati all’aspetto che doveva avere Siena all’epoca delle visite di Dante, per tentare di comprendere quanto grande dovesse essere l’influenza della città sulla sensibilità del poeta e quale fosse la scelta dell’Alighieri nella costruzione dei suoi versi divenuti – oggi si direbbe con un neologismo pseudo-tecnologico –, ‘virali’. I contadini sapevano a memoria la *Divina Commedia*, ma non per averla letta, quanto per averla ascoltata. Il che significa che molto del mondo di allora, dopo Dante, finì per essere visto con gli occhi di Dante. Perciò anche l’idea di Siena, giusta o sbagliata che fosse, aderì a quello che il sommo poeta aveva evocato con la potenza della sua arte, tanto da condizionare perfino i Senesi che finirono per percepirci in qualche modo con gli stessi occhi del Fiorentino.

²⁶ Sulla storia della facciata: *Idem*, pp. 19-20. Si veda pure: M. Lorenzoni (a cura di), *La facciata del Duomo di Siena: iconografia, stile, indagini storiche e scientifiche*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007.

²⁷ O. Malavolti, *Dell’Historia di Siena*, Marchetti, Venezia 1599, rist. anast. Forni Editore, Bologna 1968, p. 102b. Su Fonte Gaia, si veda pure: F. Bargagli Petrucci,

Le Fonti di Siena e i loro acquedotti. Notizie storiche dalle origini al MDLV, I, Periccioli, Siena 1974, pp. 209-243.

²⁸ *Inferno*, XXX, 76-78. Per l’opinione contraria all’identificazione con la fonte senese: ed. G. Scartazzini, p. 299, n. 78.

²⁹ Su Fonte Branda: F. Bargagli Petrucci, *op. cit.*, I, pp. 179-209.

L'idea di Siena, Dante e i Lorenzetti.

Un esempio monumentale di questa nostra convinzione, ovvero del fatto che i Senesi stessi avessero inforcato ‘occhiali danteschi’ per guardare a se stessi, può essere individuato nel ciclo lorenzettiano del Palazzo Pubblico. L’immagine di Siena che emerge dalla lettura dei versi di Dante, infatti, è quella di una città ricca di luci ed ombre, popolata da uomini e donne capaci di essere vicini alla santità, al delirio o alla perfidia più profonda. Caratteri venati di malinconia e d’ironia, in un rincorrersi di contraddizioni che aumentano il fascino di un luogo che pare segnato dai colori del proprio blasone, dove si contrappongono il bianco e il nero. Manifesto di questo contrasto estremo è senz’altro costituito – come s’è detto – dagli splendidi affreschi di Ambrogio Lorenzetti, dove, già altri hanno individuato riferimenti danteschi. Non ci sono, naturalmente, i personaggi che popolano la *Divina Commedia* e che abbiamo sin qui incontrato. Tuttavia, al di là dell’indubbio monito morale cui volevano alludere i Signori Nove che commissionarono il ciclo realizzato

fra il 1338 e il 1339 (cioè diciotto anni dopo la scomparsa di Dante), nonché del messaggio di propaganda implicito (è scontato che i committenti Signori Nove, s’identificassero col *Buon Governo*), rimane evidente che le allegorie dantesche filtrassero fra le immagini degli affreschi. Prima di tutto, i vizi e le virtù che, sebbene pescassero nel comune sentire della società di allora, oltre che nella dimensione teologica e religiosa dell’epoca, riflettevano le convinzioni dantesche sul carattere dei Senesi. Non sembra, infatti, un caso che sulla destra, accanto della figura della «*Tyannides*» (la cui dentatura ferina sfoggia un esplicito *mesiodens*, ossia l’incisivo centrale che, come ho dimostrato altrove, rappresenta il male) aleggi l’allegoria della «*Vanagloria*» tutta intenta a guardarsi allo specchio, vestita a festa e con in mano una palma che, tuttavia, appare rinseccolita. La scoperta allusione pare proprio ai versi che abbiamo esaminato qualche pagina addietro: «Or fu giammai gente sì vana come la Sanese?». In basso, poi, sulla destra, seduta accanto alla terribile figura centrale, troviamo quella «*Fraus*» che forse allu-



7. Veduta di Fontebranda.

de alla falsificazione cantata, a proposito degli alchimisti senesi, nella *Divina Commedia*. Non basta, però, perché al di là di queste – a mio avviso – esplicite citazioni, c’è una figura che si mostra come vera e propria metafora visiva del carattere dei Senesi segnati dal contrasto che abbiamo fin qui evidenziato: la «*Divisio*». Si tratta, infatti, di una specifica aggiunta, voluta certo dai committenti, e costituita da una figura vestita di una tunica per metà bianca e per metà nera su cui si possono leggere le scritte «SI» (nero su bianco) e «NO» (bianco su nero), che, riunite in uno stesso personaggio, alludono anche alla “contraddizione”. La donna brandisce una sega da falegname e mima l’atto del dividere. L’immagine assume un carattere particolare in quanto i colori della veste richiamano la balzana senese che, tuttavia, essendo posti in verticale, sembrano segnare il carattere della città, vale a dire proprio quello che Dante ha magistralmente tratteggiato nel corso del suo viaggio ultraterreno. Vicino c’è la figura della Guerra, senza scritta accanto, che con la spada in mano si atteggia in un gesto divisorio che prelude a un fendente³⁰. In altre parole, vista la vicinanza delle tre allegorie, è come se si volesse dire che i ‘peccati’ dei Senesi sono quelli: vanagloria, aggressività e faziosità (vedi Sapia Salvani). Del resto, anche nell’allegoria del *Buon Governo* possiamo trovare qualche allusione a quanto Dante ha vissuto, più che scritto. Il riferimento è proprio al passo iniziale di Boccaccio che abbiamo citato in capo a questo breve contributo. Con l’intento di descrivere la capacità di concentrazione del poeta, l’autore del *Decameron* ci narra di una città viva, piena di allegria

e provvida confusione, nella quale si anima: «... alcuna general festa de’ Sanesi (...) e altre cose assai v’avvenissero da dover tirare altrui a veder-si, sì come balli di vaghe donne e giuochi molti di giovani...». Scene che non sono distanti da quelle che Lorenzetti rappresenta con il gruppo di fanciulle che danzano, di cui si è scritto anche recentemente. Infatti la danza muliebre giocosa e casta rientrava perfettamente nelle attività lecite di una città fiorente, tanto è vero che la ritroviamo anche nel celebre affresco di Andrea di Bonaiuto nel Cappellone degli Spagnoli, dove, però, la scena si tinge di un chiaro valore simbolico, giacché si svolge nel giardino d’amore³¹. Del resto, probabilmente, sia pure enfatizzando l’aspetto mistico, Dante s’ispira a tali scene quando descrive la danza delle anime o dei Santi in *Purgatorio* e in *Paradiso*.

Conclusione.

Al termine di questo breve e certamente incompleto percorso, si può, tuttavia, giungere alla documentata conclusione che l’immagine di Siena proposta da Dante è articolata nella caleidoscopica visione del suo poema, finì per costituire il parametro di riferimento utilizzato per descrivere la natura stessa della città. Lo dimostra, per esempio, il fatto che la convinzione comune, come racconta Orlando Malavolti, a proposito della costruzione della «Piazza pubblica, che poi si domandò Piazza della Signoria» che vide nel 1347 la posa in opera dei mattoni, fosse che «da Dante fu nominata il Campo di Siena». Cosa assolutamente non vera perché già dall’antichità si utilizzava quella denominazio-

³⁰ Sugli affreschi: A. Cairola, E. Carli, *op. cit.*, pp. 119-182. Sulla figura della *Divisio*: p. 129. Si veda pure: M. Bussagli, S. Bottai, *Le allegorie*, «I Grandi Temi della Pittura, 27», De Agostini, Novara 2006, pp. 18-19. Si noti che sullo scudo dell’allegoria della Guerra si può leggere la scritta BRAGUE il cui significato è incerto. Certamente La Brague è un fiume costiero francese, oggi nel dipartimento delle Alpi Marittime, nella regione Provenza-Alpi-Costa Azzurra, che sfocia nel Mar Mediterraneo. Potrebbe essere stato citato come rimando all’idea di confine e di contrasto con altri popoli e dunque, come motivo di guerra per la conquista di un territorio. Tuttavia,

la parola è utilizzata per indicare un indumento intimo e pertanto potrebbero esserci implicazioni di scherno. Il termine indica anche le corregge per reggere armi pesanti come le catapulte ed evitare spostamenti nel corso delle operazioni militari. Altri significati sono moderni. Per il tema del *mesiodens*: M. Bussagli, *I denti di Michelangelo. Un caso iconografico*, Medusa, Milano 2014.

³¹ Sul tema della danza in relazione ai temi danteschi: F. Ciabattoni, *Coreografie dantesche*, in AA. VV., *Dante e l’Arte. Dante e la danza*, Universitat Autònoma de Barcelona Institut d’Estudis Medievals, Bellaterra, Barcellona 2017, pp. 18-20.



8. Ambrogio Lorenzetti, *Effetti del Buon Governo in città: fanciulle che danzano*, 1338-1339, affresco del *Buon Governo*, particolare, Siena, Palazzo Pubblico.

ne, ossia *Campum Fori*, che poi si trasformò nella toponomastica medievale e moderna³². Quel che va sottolineato, però, non è l'imprecisione di Malavolti, quanto il radicarsi della tradizione che coinvolge il sommo poeta nella toponimia della città. Una città importante, viva, capace di essere artefice dei propri destini, che aveva condizionato non poco la storia di quell'epoca al punto di mettere nell'angolo la stessa Firenze e di porne in discussione il predominio. Al tempo stesso una città contraddittoria, con figure di spicco come Pier Pettinaio, eccelso in santità, e altre vacue, strette fra i piaceri e l'in-

dolenza, come i rampolli della “costuma ricca”, dediti pure alla gola e al consumo delle costose spezie. Infine, una città segnata da personaggi che assommavano in sé queste contraddizioni come Sapia Salvani, capace di sperare nella sconfitta dei concittadini e, nello stesso tempo, impegnare le proprie fortune a sostegno dei bisognosi, oppure Ghino di Tacco, brigante e maschilzone di nobile lignaggio, capace di generosa ospitalità e giustizia. Tutto questo e molto altro è Siena dalla quale, però, Dante non ha potuto distogliere i propri occhi.

³² O. Malavolti, *op. cit.*, p. 108b. Il riferimento al *Campum Fori* sta in F. Bargagli Petrucci, *op. cit.* I, p. 210.



1. A sinistra Via della Diana, a destra Via San Marco. In primo piano il pozzo fatto costruire dal card. Francesco Petrucci nel 1522 davanti alla casa del cavallo, già cappella della Ss.ma Vergine del Rosario. (Foto di Marco Donatti).

L'acqua degli sciocchi sognatori. Siena, la Diana e Dante Alighieri

di DUCCIO BALESTRACCI

Quanto deve averci davvero riso, Dante, di quei senesi che si arrabbiavano come talpe per cercare l'acqua. Deve essercisi talmente diverto da usare questo fatto per creare un supporto al blasone popolare che, ai suoi tempi, bollava i senesi: stupidi e vani sognatori. La carrellata degli scrittori che davano di scemi a questa gente, infatti, è lunga e va ben oltre Alighieri: lui potrebbe essere stato il “capostipite” (ma non è nemmeno detto che non abbia recepito una “communis opinio” già consolidata ai suoi tempi, quanto meno a Firenze), però sul suo solco si misero altri che usarono a man bassa il lemma “besso” (appunto: stupido) per definire i nostri antenati. Boccaccio e Filippo Villani si espressero in questa cifra adottata, dal primo, in funzione novellistica e, dal secondo, in quella storico-cronachistica; Giovanni Sercambi (e lui era lucchese) ci si adeguò e, nel Quattrocento, si profusero a dar di scemi ai senesi i relativamente meno noti Matteo Franco (1448-1494) e il pistoiese Antonio Cammelli (conosciuto in letteratura proprio con il soprannome di Il Pistoia, che vive fra il 1436 e il 1502) e i ben più celebri Burchiello e Pulci.

Non è questo il solo caso di blasone popolare recepito nel poema dell'Alighieri, sia ben chiaro: nelle sue pagine ce n'è per tutti. Per aretini, pisani, pistoiesi, bolognesi (e pensare che, nel complesso, loro gli erano anche abbastanza simpatici), casentinesi e, ovviamente, per gli stessi suoi concittadini fiorentini, vituperati quanto, e forse anche più, degli altri.

Un blasone popolare ha necessità di “pezze d'appoggio” giustificative, e queste, in genere, nascono dalla enfatizzazione di qualche evidente e conclamata caratteristica dell'oggetto dello

scherno, o di qualche particolare episodio sussumto a elemento identificatore di una comunità, e da qui si dipanano, poi, racconti, aneddoti, facezie. Per Dante, il rapporto fra i senesi e l'acqua e la tenace ricerca di essa in un suolo fra i più aridi della Toscana è la prova di una sfida all'impossibile. E chi sfida l'impossibile è un sognatore o/e uno sciocco.

Ma proviamo a entrare “dentro” l'oggetto mentale dello scherno dantesco. Quale è stata la dimensione reale e realistica della ricerca del fiume nascosto? Su quali elementi ragionevoli si basavano i senesi che, secoli fa, raspavano sottoterra alla ricerca di un fiume? La risposta è semplice: su nessun elemento che non fosse congetturale o addirittura fantasioso. E, tuttavia, è interessante notare che la formazione di questa storia non procede in maniera lineare, ma, al contrario, si snoda con un andamento che si riavvolge su se stesso.

Non si può dubitare che all'origine della postulata esistenza di un fiume sotterraneo (al netto delle permanenze antropologiche dell'acqua sotterranea come residuo del più vasto mito archetipico della Grande Madre che garantisce la vita tramite l'acqua) ci sia una tradizione di immaginario che traduce l'esistenza delle modeste vene che alimentano le antiche fonti etrusche e poi romane in un fiume che, “necessariamente”, deve esserci e che se non si vede è perché, “evidentemente”, scorre sotto terra. Non c'è da stupirsi del procedimento logico: all'epoca questo tipo di percorso cognitivo è perfettamente coerente, e ad esso si adeguano i senesi. Con risultati modesti e deludenti.

Si trova l'acqua quando si scava nell'area nella quale una via, da questo tentativo, prenderà

poi la designazione odonomastica di via della Diana, dietro l'attuale edificio che ospitava il convento del Carmine, anche se su questo tentativo si intrecciano fatti veri e superfetazioni fantasiose. Le cronache di Giovanni Bisdomini, di Sigismondo Tizio e di Curzio Patrizi (le notizie di tutte le quali sono sempre da sottoporre ad un rigorosissimo vaglio euristico) raccontano che i frati del Carmine avrebbero intrapreso un tentativo in questo senso nel 1176 con un parziale successo. "Li frati di S. Maria del Carmine – si legge, infatti, nella cronaca del Bisdomini riportata da Fabio Bargagli Petrucci nel suo "Le fonti di Siena e i loro acquedot-

bracci e trovaron un ramo piccolo del fiume, donde che lo sboccaron nel pozzo; era già tramonto il sole e partironsi. La mattina tornando all'opera trovaro l'acqua essere abbondante sopra il ponte et era buonissima".

Al di là del dettagliato racconto, non si saprebbe dire da dove desunto, ma quasi sicuramente frutto di narrazione fantasiosa o di tradizione orale, ci sono in tutta questa storia almeno un paio di elementi improbabili.

Il primo: l'ordine de Carmelitani nasce in Galilea dopo la prima Crociata, ma in Occidente questi religiosi ci arrivano solo nel XIII



2. Tratto di Via della Diana.

ti" – havendo disagio d'acqua et havendo notizia della vena di Diana sotto Castelvecchio, la quale rigava sotto terra pel loro orto et haveva uscita in Tressa, deliberarono farne un pozzo, donde si cavaron, a canto all'orto, più di ottanta braccia [*circa 40 metri*] e non trovaro mai la vena eccetto che alle 60 braccia trovaron la terra acquidosa in poco luogo verso la via di Maremma, donde che feronvi un ponte al pari della detta acquidosa terra et a traverso scavaron sei

secolo, in concomitanza con la perdita dei territori, riconquistati dai musulmani.

Il secondo: il convento del Carmine, nel luogo nel quale lo conosciamo ancor oggi, è un insediamento della metà del XIII secolo che ha inglobato la precedente chiesa di San Niccolò.

Che a fine XII secolo ci sia stata una comunità (improbabilmente carmelitana) attrice

dell'iniziativa è alquanto discutibile. E' molto più probabile, invece, che l'episodio narrato con dovizia di particolari dagli eruditi sia riferibile ad un episodio che vede, questo sì, protagonisti i frati del Carmine, ma nel 1328 e con una storia di contesto molto meno fantasiosa.

In quest' anno, infatti, i carmelitani che avevano cominciato l'opera di scavo di un pozzo almeno due anni prima, chiedono al Comune una sovvenzione per portare a termine l'opera. E il finanziamento viene concesso, come si evince dalle carte di Biccherna alla data del 13 aprile, ma della Diana non c'è alcun cenno: strano

già chominciato a scavare”.

Questo non vuol dire che la Diana non sia stata, nel frattempo, cercata.

Nell'agosto del 1295, in Consiglio Generale viene presentata la mozione per liquidare la somma di 70 lire all'Operaio (il soprintendente) di Santa Maria della Scala (l'ente cui vengono appaltati i lavori pubblici), il quale aveva sostenuto tale spesa per scavare e cercare l'acqua della Diana, così come già in passato si era fatto, per mandato dei signori Nove.

La delibera viene approvata con 169 voti a



3. Tratto di Via della Diana.

se almeno una vena di essa fosse stata captata. La motivazione di spesa (riportata in una notizia siglata "Al" nella "Miscellanea Storica Sene- se" del 1896, alle pp. 184-185), infatti, recita semplicemente che si concede la somma, non trascurabile, di cinquanta lire "al convento de' frati di Santa Maria del Charmelo del convento di Siena per convertire nel uopera, fazzione et spedizione [*completamento*] d'uno loro pozzo,

favore, ma i 38 scettici che votano "no", ancorché minoranza, sono eloquente indizio che non tutti sono convinti di questa caccia al tesoro.

Né hanno torto. In una di queste occasioni (questa stessa? Un'altra?) i risultati sono tragicomici. Gli emendamenti e le aggiunte agli statuti, redatti fra il 1291 e il 1329, riportano un episodio che potrebbe (potrebbe) essere quello che ha dato materia allo sberleffo di Dante il

quale avrebbe potuto (questa è una possibilità del tutto reale) aver avuto notizia della sfortunata ricerca del fiume misterioso. Si legge, infatti, in questo documento che il Comune si impegna a risarcire le monache del monastero del Poggio di Vico “prope Senas” per il danno da loro subito durante i lavori “pro inveniendo aquam que vocabatur Diana”, perché si era scavato sotto l’edificio, in corrispondenza dell’altare della chiesa, ad una profondità di circa 15 metri, tanto che la struttura aveva collassato e minacciava il crollo. Non basta: il materiale di scavo era stato immagazzinato nella chiesa stessa che era risultata così riempita di terra fino al tetto, tanto che una tavola dipinta della Madonna era caduta e si era spezzata a metà.

Effettivamente, Dante o non Dante, chi aveva diretto i lavori non si era dimostrato granché sagace e, più che di “vano”, ci sarebbe stato da dargli di incompetente.

Né il sarcasmo di Dante servì, comunque, da dissuasore nei confronti della fiducia nell’esistenza del fiume nascosto: nel 1305 si allagano le prigioni del Comune e i governanti non hanno dubbi e pagano 18 lire e 6 soldi a Giovanni di Guido “pro evacuanda Diana”. Non si vedeva, forse nemmeno esisteva, ma faceva danni quel fiume.

Col passare del tempo, comunque, la fiducia nell’acqua nascosta sembra decisamente scemare, via via che ci addentra nel Trecento. Si pensa a soluzioni meno “vane”, come quella, ancora duecentesca, dell’adduzione dell’acqua della Merse, un progetto difficilmente realizzabile, ma non perché fantasioso, bensì per le oggettive difficoltà orografiche del paesaggio alle quali non potevano sopperire le conoscenze tecnico-idrauliche dell’epoca. E soprattutto si comincia a pensare all’escavazione della rete dei bottini che non va a cercare nessun fiume misterioso, ma, più realisticamente (anche se l’impresa è comunque titanica), a intercettare le vene sotterranee in direzione nord dove la presenza di acqua è un po’ meno avara che altrove.

Non per questo, tuttavia, il mito della Diana muore: tutt’altro. Con un percorso circolare, ritorna, infatti, alla sua casella di partenza, quella del racconto orale, del sentito dire, del “si è sempre saputo che”, contigua a quella della favola.

Bartolomeo Benvoglienti (che vive nel XV secolo: muore nel 1486) non ha dubbi: la statua che sarebbe stata ritrovata a Siena nel 1345 (che avrebbe avuto la “firma” di Lisippo; poi collocata sulla fonte del Campo; quindi accusata di essere stata causa della peste e perciò condannata a essere fatta a pezzi e, in stato di detriti, seppellita in territorio fiorentino, che portasse male a loro; in realtà al suo posto ancora nel 1357 quando, davvero, questa volta, il Consiglio Generale decide di rimuoverla perché impudica, e che non si sa che fine abbia fatto; che questa storia, se l’avesse saputa Dante, altro che di “vani” avrebbe dato ai senesi: come minimo di stupidi da esposizione nazionale), la statua ritrovata, si diceva, per Benvoglienti era senz’altro una raffigurazione di Diana (quasi certamente, invece, si tratta di una Venere Anadiomene) e la tesi è recepita e fatta propria da quell’altro amabile arruffastorie che è Sigismondo Tizio (1458-1528) il quale riporta la vicenda commentando che gli antichi avevano evidentemente reso omaggio alla dea che aveva dato il nome al fiume sotterraneo, quello che avevano dovuto rinunciare a cercare non perché non ci fosse, ma perché l’acqua era troppo in profondità per farla salire in superficie (“aqua, nimium profunda, superne usquam evadere posset”). Del resto, il Benvoglienti aveva portato una prova “solida” dell’esistenza del fiume: io stesso – scrive – ho sentito dire che circa trent’anni fa è morto un uomo che asseriva di aver fatto opere di escavazione, insieme ad altri, per conto del Comune, e che aveva sentito molto vicino il rumore di acqua che scorreva. Non so perché – aggiunge – l’opera non sia stata portata a termine, e ignoro in quale posto sia stata fatta questa scoperta, ma sospetto che, co-

munque, il fiume scorra sotto la città e si getti nella Tressa.

Sentito dire, asserito, sospettato. L'immaginazione, nel vivace Quattrocento senese, bussa di nuovo alle porte della storia pretendendo attenzione.

I "vani" senesi non smettevano di sognare, ma, del resto, in questo XV secolo era ancor fresco un altro sogno in grande partorito dalle menti di questa gente: costruire la più grande cattedrale della Cristianità. Non c'erano ri-

usciti (e anche tale disegno, se avesse fatto in tempo a conoscerlo, sarebbe costato ai senesi danteschi sberleffi a non finire), ma, in questo caso, avevano potuto lasciare la firma della loro irrinunciabile attitudine a pensare in grande: un "facciatone" incompiuto, di rara suggestione e bellezza, ricordo perenne di una città che – sfottiture o meno – aveva sempre avuto lo sguardo "oltre".

Che fosse in alto verso il cielo sopra la cattedrale, o in basso, verso le viscere del suo sottoterra.



4. Targa della via.



1. Ambrogio Lorenzetti, *La Vanagloria*, particolare dell'*Allegoria del Cattivo Governo*, Siena, Palazzo del Comune.

Saperi segreti “per l’alchimia che nel mondo usai”. Griffolino, Capocchio e la vana gente sanese...

di VINICIO SERINO

Là dove la ministra de l’alto Sire punisce i falsator

Tra i passi della Commedia più significativi per la storia e le tradizioni di Siena vanno sicuramente annoverati quelli del canto XXIX dell’Inferno nel quale compaiono i peccatori della X Bolgia, gli alchimisti, ma di una tipologia particolare, come vedremo. In quel luogo di dolore Dante prova una terribile angoscia, udendo i lamenti dei dannati ivi rinchiusi: “*Quando noi fummo in su l’ultima chiostra/di Malebolge, sì che i suoi conversi /potean parere a la veduta nostra/lamenti saettaron me diversi/ che di pietà ferrati avean li strali;/ond’io li orecchi con le man copersi*” (Inf., XXXIX, 40-45). Dante e Virgilio scendono allora “*in su l’ultima rival del lungo scoglio ...*”: ed è là “giù ver lo fondo” che “*la ministra/de l’alto Sire infallibil giustizia / punisce i falsator che qui regista*” (Inf. XXXIX, 55-57).

Questi falsator, falsari, puniti dalla giustizia divina sono, appunto, gli alchimisti. “*Qual sovra l’ventre, e qual sovra le spalle/ l’un de l’altro giacea, e qual carpone/ si trasmutava per lo tristo calle*” (Inf., XXXIX, 67-69): uno addosso all’altro, sul ventre e sulle spalle, alcuni si muovono, stentatamente, a carponi. Due di loro sono appoggiati l’uno all’altro “*com’a scaldar si poggia tegghia a tegghia*” – ossia come quando “sul fornello della cucina s’accostano l’una all’altra due teglie, perché si sostengano col vicendevole appoggio”¹ - e sono letteralmente ricoperti di croste e di scabbia. Provano un tremendo prurito (*pizzicor*), tanto da grattarsi violentemente

con le unghie, usate come vere e proprie lame per liberarsi da quelle terribili croste.

Si tratta, ancora una volta, della (dura) legge del contrappasso. Quei peccatori hanno illuso, in vita, le proprie vittime, dando loro a credere di essere in grado di fabbricare, dal vile piombo, il prezioso oro. Ma quella fatica, quel desiderio spasmodico di liberarsi dall’insopportabile dolore è vano, perché sono condannati per l’eternità: così come sulla terra sfigurano la realtà con le loro falsificazioni, così ora, nell’altro mondo, sono orrendamente sfigurati nel proprio corpo, oltre che preda di indicibile dolore.

I due dannati sono ‘*latini*’ e, spinto dalla sua guida, Dante chiede loro di rivelarsi: “*di temi chi voi siete e di che genti/la vostra sconcia e fastidiosa pena/di palesarvi a me non vi spaventi*” (Inf., XXXIX; 106-108). Ed ecco, allora, manifestarsi il primo: “*Io fui d’Arezzo, e Albero da Siena,/ rispose l’un, mi fé mettere al foco/ ma quel per ch’io mori’ qui non mi mena*” (Inf. XXXIX, 109-111). Non dice il nome, solo la città, Arezzo, ma riferisce come morì: sul rogo, per volere di Albero da Siena.

Si tratta di Griffolino d’Arezzo, famoso alchimista che, come rivela lui stesso, non è qui per eresia, per aver promesso ad Albero da Siena, nobile e ricco senese, che gli avrebbe insegnato i segreti del volo, facendone un nuovo Dedalo ma, appunto, per le sue pratiche trasmutatorie. Griffolino, “*parlando a gioco*”, aveva fatto credere al suo ingenuo interlocutore, “*ch’aveva vaghezza e senno poco*”, di sapere

¹ Dante, *La Divina Commedia*, a cura di Tommaso

Casini, Firenze 1957, p. 207.



2. Priamo della Quercia, *Inferno*, Canto XXIX, I falsari, Manoscritto Yates Thompson, British Library.

come farlo “*levar per l'aere a volo*” (Inf. XXIX, 112-113). Aveva quindi dato ad intendere, a quell'ingenuo credulone, di essere in possesso degli stessi poteri di un personaggio, legato al mondo oscuro della magia, molto più noto (e potente) di lui, Simone il Samaritano: il mago che, secondo alcuni testi apocrifi, avrebbe sfidato San Pietro e San Paolo in una prova di levitazione. Prova che, nonostante l'aiuto di potenze diaboliche, si sarebbe conclusa con la caduta e la morte di Simone, dopo che gli Apostoli avevano rivolto la propria invocazione all'Altissimo. Dante lo colloca nella terza bolgia dell'ottavo cerchio dell'Inferno, dove sono puniti, col corpo capovolto infisso in piccole buche, coloro che acquistarono o cedettero beni di ordine spirituale: si tratta dei Simoniaci che proprio dal mago di Samaria, colui “che tentò di comperare dai santi Pietro e Giovanni il dono dello Spirito Santo”², prendono il nome. “*O Simon mago, o miseri seguaci/che le cose di Dio, che di bontate/deon essere sposate, voi rapaci/ per oro e per argento adulterate,/or convien che per voi suoni la tromba, però che ne la terza bolgia state*” (Inf., XIX, 1-6).

Benvenuto da Imola, uno dei primi commentatori della Commedia, sottolinea la stu-

pidità di Albero a proposito del quale, nota argutamente, “*erat per naturam levissimus ad volandum cum sua mente vanissima*”³, per questo suo insistere affinchè Griffolino gli insegnasse i segreti del volo. Ma ”lo maestro”, racconta Iacopo della Lana, il primo chiosatore dell'intera Commedia, “pur li dicea di no, come persona che non sapea fare niente. Costui li prese tanto odio addosso, che 'l padre predetto, cioè il vescovo, li informò una inquisizione addosso e fello ardere per patarino”⁴. Dante è più criptico sul rapporto che correva tra Albero ed il Vescovo, limitandosi a dire che “*l'avea per figliuolo*” (Inf. XXIX, 117), potendosi intendere in questo modo non una discendenza carnale ma una relazione, per così dire, devota.

Il riferimento all'eresia patarina che fa Iacopo va chiarito. Come è noto la Pataria – da cui, appunto, il nome patarino – fu un movimento, al tempo stesso politico e religioso, che si sviluppò a Milano intorno alla metà del secolo XI. E' incerta l'etimologia della parola: qualcuno, come Arnolfo, presbitero e cronista delle vicende milanesi dell'epoca, ha chiamato in causa il termine greco *pathos*⁵ qui non nel suo primo significato di esperienza, prova, ma come passione, perturbazione dell'animo⁶. Sembra

² G. Devoto, *Avviamento alla etimologia italiana*, Milano 1979, p. 394.

³ Benevenuti de Rambaldis de Imola, *Commentum super Dantis Aldigherii Comoediam*, a cura di G. F. Lacaita, Vol. II, Barbera, Firenze 1887, p. 407.

⁴ Dante degli Allagheri, *Comedia col commento di Iacopo della Lana bolognese*, a cura di Luciano Scarabelli,

Tipografia Regia, Bologna 1866, p. 460.

⁵ Arnolfo di Milano, *Liber Gestorum Recentium*, edizione criticamente riveduta e traduzione di I. Scaravelli, Bologna 2000.

⁶ L. Rocci, *voce pathos*, sta in Vocabolario Greco-Italiano, Città di Castello 1962.

comunque molto più probabile la spiegazione offerta da Ludovico A. Muratori che evoca il milanese “*patée*”, ossia stracci: il che rappresenta efficacemente il senso di quel movimento - probabilmente compostosi nel mercato degli stracci di Milano – che, in contrasto con la diffusa corruzione dell’alto clero, mirava ad un ritorno ai valori della spiritualità cristiana e, al tempo stesso, ad affrancare il popolo e la nascente borghesia dal potere delle grandi gerarchie ecclesiastiche. Per altro, a partire almeno dalla seconda metà del XIII secolo – appunto il tempo di Griffolino – il termine servirà per designare, in maniera generica, tutte le diverse forme di eresia.

La mancata ‘magia’ costò dunque molto cara a Griffolino, perché Albero, evidentemente molto introdotto negli ambienti del potere senese – quell’“*avea per figliuolo*” all’epoca veniva inteso in senso letterale, ossia che fosse proprio il figlio segreto del Vescovo – chiese ed ottenne la ‘giusta’ punizione per il crimine di pratiche magiche e, quindi, di intelligenza col demonio: il rogo.

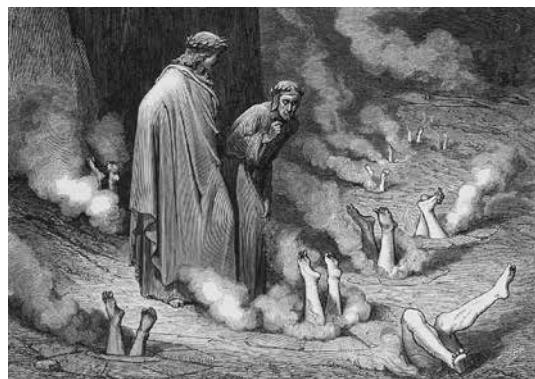
Alchimia, che Griffolino usò nel mondo

E’ appunto questa la causa della morte di quell’anima dannata, ossia la pena estrema comminata, in vita, a carico suo, la (presunta) eresia. Quello (scomodo) posto nella X bolgia dell’VIII cerchio dell’Inferno che ora occupa è però dovuto a ben altra ‘turpitudo’: “*Ma nell’ultima bolgia de le diece*” – racconta ancora Griffolino – “*me per alchimia che nel mondo usai dannò Minos, a cui fallar non lece*” (Inf.XXIX, 118-120).

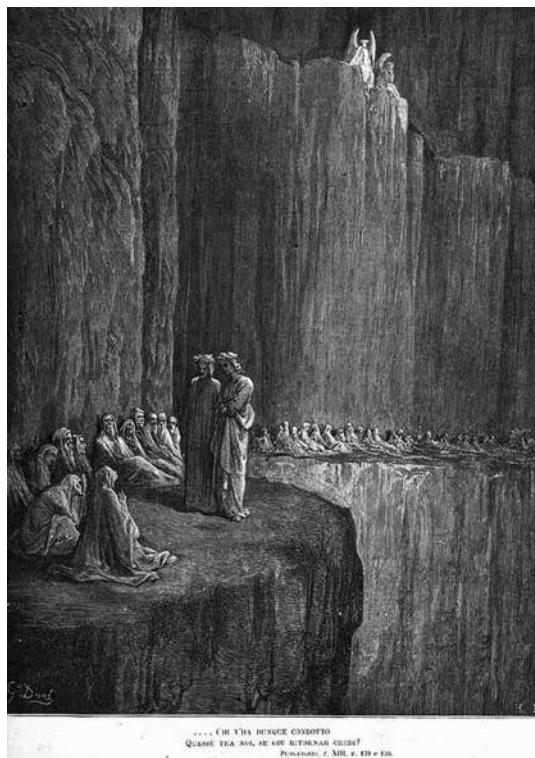
Come Omero, che nel canto XI dell’Odissea pone nell’Ade “*Minosse, lo splendido figlio di Zeus, / con scettro d’oro fare ai morti giustizia*” (Canto XI, 568- 569), così anche Dante colloca nell’Inferno quell’antico legislatore, signore di Creta. Che però non è più “*lo splendido figlio di Zeus*”, ma un demonio che risiede all’ingresso del secondo cerchio dell’Inferno – quello dei lussuriosi – e che “*orribilmente ... ringhia*”.

Dante non ne descrive l’aspetto, anche se viene rappresentato solitamente con le fattezze umane, concentrando invece l’attenzione del lettore sulla coda di quel terribile giudice che “*esamina le colpe nell’entrata/ giudica e man-*

da, secondo che avvinghia” (Inf., V, 5-6). E “... quando l’anima mal nata/li vien dinanzi, tutta si confessa;/ e quel conoscitor delle peccata/vede qual loco d’inferno è da essa:/cignesi colla coda tante volte/quantunque gradi vuol che giù sia messa” (Inf., V, 7-12). Minosse, per così dire, comunica col linguaggio del corpo: la coda di cui è dotato, avvolgendo il suo corpo, stabilisce, attraverso il numero delle “attorsioni”, quale cerchio attende l’anima dannata. Anche nel canto XXVII Dante descrive il giudizio, o meglio la quantificazione della pena stabilita da Minosse, attraverso le spire della sua (micidiale) coda: “*A*



3. Gustave Doré, *I simoniaci Benevenuti de Rambaldis*, ed. Hachette, Parigi 1861.



4. Gustave Doré, Dante e Virgilio incontrano Sapia Salvani, ed. Hachette, Parigi 1861.



5. La brigata spendereccia, Codex Altonensis, ex-bibliotheca Gymnasii Altonani.

Minòs mi portò; e quelli attorse/otto volte la coda al dosso duro;/e poi che per gran rabbia la si morse,/disse: "Questi è d'i rei del fuoco furo";/per ch'io là dove vedi son perduto/e sì vestito, andando, mi rancuro» (Inf. XXVII, 124-129). Ancora una volta Minosse è inflessibile e per Buonconte di Montefeltro, consigliere fraudolento, stabilisce la pena del fuoco eterno che sottrae l'anima dannata allo sguardo altrui. Ma fa di più, per la gran rabbia, si morde la coda, la componente più significante del suo corpo.

La coda, nella iconografia medievale, è perfettamente congeniale al demonio ed alle sue fattezze, come si può constatare, tra l'altro, da un'opera che Dante ebbe senz'altro modo di vedere, l'*Inferno* del Giudizio Universale di Coppo di Marcovaldo realizzato, tra il 1260 ed il 1270, per il "bel San Giovanni". Si tratta infatti, dai vari testi di demonologia giunti fino a noi, di un tipico attributo demoniaco tratto dalle fattezze del Dio Pan, dio dei pastori e delle greggi, metà uomo e metà animale: dalla sua testa spuntano corna caprine; ha il corpo villoso; le membra inferiori sono simili a quelle del caprone, come pure la coda... L'iconografia cristiana del diavolo discende da questo antico dio dell'Arcadia⁷. E proprio il riferimento alla coda si ritrova nel celebre adagio popolare, "purchè il diavolo non ci metta la coda", espressione usata per auspicare che una 'impresa' pensata vada a buon fine al momento della sua attuazione, ossia che non trovi ostacoli imprevisti o, magari, appositamente suscitati da qualche ostile 'forza negativa'.

A questo (tremendo) giudizio è stato sottoposto anche Griffolino condannato certo per

alchimia, ma Dante aggiunge una espressione (sibillina?) che ci fa comprendere molto sulla sua mancanza terrena, ossia quella che nel mondo 'uso', cioè effettivamente praticò. Questa alchimia non è però quella 'vera' perché, come dirà secoli dopo Dom Giuseppe Pernety, Benedettino e cappellano alla corte di Federico II di Prussia, nel suo "Dizionario mito-ermetico", straordinario condensato di conoscenze ermetiche, tale "Scienza" è quella che "insegna" sì "a fare i metalli sulla terra", ma solo "imitando quasi per tutto il possibile le operazioni che la natura compie sotto terra". La vera alchimia, dice ancora Pernety, "è la scienza e l'arte di fare una polvere fermentativa" che "trasmuta in oro i metalli imperfetti e serve di rimedio universale a tutte le malattie dell'uomo, degli animali, delle piante". All'opposto la falsa alchimia distrugge i metalli che impiega e la salute, giacchè "lavora su principi erronei e adopera per agente il tiranno e il distruttore della natura". È quella trattata da 'operatori' "che lavorano seguendo i principi della chimica volgare, a cui attingono le innumerevoli sofisticazioni di tutti quegli impostori che, una volta rovinati, intendono rovinare gli altri"⁸. Sofisticazioni è la parola chiave per intendere ciò che vuole trasmettere Pernety: è la pratica di chi non ha alcun rispetto per quella antica e venerabile arte (o scienza?), ma che cerca solo di impossessarsi di qualche segreto con un unico scopo, quello di produrre oro, ovvero di dare ad intendere di conoscere il segreto della sua produzione, da vili metalli... E' il caso di Griffolino, pagato con la permanenza, per l'eternità, nell'ultima chiostra di Malebolge.

⁷ Cfr. J. Hillman, *Saggio su Pan*, Milano 1977.

⁸ A.G. Pernety, *Dizionario mito ermetico*, vol. I, Genova 1979, p.12.

Gente vana, vana scienza

Una volta apprese le ‘disavventure’ di Griffolino, Dante sbotta con quella celebre ‘battuta’ con cui spesso i toscani di altre contrade appellano i senesi, “*gente sì vana*” che neppure “*la francesca*” – all’epoca considerata ‘vanissima’ – riesce ad eguagliare (Inf. XXIX, 122-123). Il tema della vanità senese ricorre in un altro celebre passo del Purgatorio, il Canto XIII – quello che tratta degli invidiosi - nella parte dedicata a Sapia Salvani la nobildonna, sposa di Ghinibaldo Saracini, che godeva mentre, nella battaglia di Colle di Val d’Elsa (A.D. 1269), l’esercito dei suoi concittadini, guidato dal nipote Provenzano, soccombeva alle milizie fiorentine. Rivolgendosi a Dante, Sapia, pentitasi “*in su lo stremo de la vita*”, riconosce la gravità del proprio peccato, l’invidia appunto: “*Savia non fui, avvegna che Sapia/fossi chiamata, e fui de li altri danni/ più lieta assai che di ventura mia*” (Purg., XIII, 109-111).

E, dopo aver appreso che Dante è mortale, e che è disposto “*di là*”, a muovere per lei “*mortal piedi*”, ossia a ricordarla nel mondo dei vivi, ecco l’altro richiamo alla *vanitas* senese: “*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 gli ammiragli*” (Purg. XIII, 152-155). Il porto di Talamone, lo sbocco sul mar Mediterraneo, tanto ricercato dalla Repubblica della Balzana, è una pia illusione come, d’altra parte, quella di trovare la Diana, il fiume sotterraneo che, secondo, la credenza popolare, doveva scorrere sotto le strade ed i palazzi di Siena, ma che nessuno può, ragionevolmente, sperare di scoprire. Anzi, chi intenderà provarci, dice appunto Sapia, farà la fine degli “*ammiragli*”, destinati a morire sulle coste della Maremma perché colpiti dal morbo che, all’epoca, l’affliggeva, la malaria. Ma Benvenuto da Imola, facendo sua l’interpretazione di un senese ‘assai studioso’ di Dante, riferisce che quegli ‘*ammiragli*’ non erano comandanti di flotte quanto, più prosaicamente, appaltatori che convenivano, col Comune di Siena, con-

tro compenso, di effettuare scavi – misurati in pertiche o canne – per ritrovare, appunto, il corso della mitica Diana: e, proprio conducendo questa inutile (vana) opera, avrebbero perso tutti i propri averi, cadendo in rovina...⁹

Se la frase di Sapia può essere suscettibile di molteplici interpretazioni, è comunque certo che anche i *boni cives senenses* fossero, all’epoca, ben consapevoli della nomea loro assegnata, tanto che, meno di vent’anni dopo la morte del poeta, Ambrogio Lorenzetti rappresentava, nella Sala della Pace del Palazzo Pubblico, tra i vari vizi a cui soggiacevano i suoi concittadini, la vanagloria: femmina, con lo sguardo perduto in uno specchio – evocazione *ante litteram* di quel ‘disturbo’ ben noto ai moderni psicanalisti come narcisismo - mentre, con la sinistra, impugna una canna - simbolo della umana fragilità – perché, piegandosi ad ogni stormire di vento, rappresenta efficacemente la naturale inclinazione umana a soggiacere alle sirene delle tentazioni.

Al duro giudizio di Dante sulla vanità dei senesi, risponde “l’altro lebbroso”, il compagno di Griffolino che, con ironia, rievoca le imprese della Brigata spendereccia, una allegra ‘confraternita’ composta da dodici rampolli della buona società: i quali, sul finire del XIII secolo, compirono una scelta di vita di segno opposto a quello di penitenti contriti che, all’epoca, rifiuggivano dalle passioni e dalla corruzione del mondo. Quei giovani, componenti della così detta Società della Consuma, misero allora in comune i rispettivi patrimoni; affittarono un palazzo che arredarono nel modo più lussuoso ed appagante; presero a condurre una vita di godimenti di ogni genere, in primo luogo alimentari. Giuseppe Rondoni riferisce come gli ‘spenderecci’ consumassero pasti leggendari, spesso a base di arrosti di fagiani e di capponi, cotti su di una base di chiodi di garofano¹⁰, una spezia all’epoca molto preziosa, alla quale, oltre a proprietà antisettiche, venivano anche attribuiti poteri magici¹¹. Dilapidando in breve i rispettivi patrimoni...

⁹ Benevenuti de Rambaldis de Imola, *op. cit.* p. 371; cfr. anche T. Casini, *Commento a La Divina Commedia*, p.353.

¹⁰ G. Rondoni, *Tradizioni popolari e leggende di un comune medievale e del suo contado*, Firenze 1886, p.45.

¹¹ R.M. Suozzi, *Dizionario delle erbe medicinali*, Roma 1995, pp.145-146.



6. Abu Musa Gabir Ibn Hayyan noto anche come Geber (721-815), medico ed alchimista.



7. Tavola smeraldina da *Amphitheatreum sapientiae aeternae* di Heinrich Khunrath (1606).

Colui che “*seconda*” Dante “*contra i sanesi*” (Inf. XXIX, 133-134) è l’ombra di Capocchio che, dice, “*falsai li metalli con alchimia/e ti dei ricordar, se ben t’adocchio, / com’io fui di natura buona scimia*” (Inf. XXIX, 136 -139). Interessante quanto osserva, al riguardo, l’Anonimo Fiorentino, ignoto autore di un commento in volgare alla Commedia, databile al primo decennio del secolo XV e del quale “è sicurissima ... la fiorentinità”¹², che sottolinea le capacità

imitatorie di Capocchio. Il quale era in grado di “*contrafare ogni uomo che volea e ogni cosa*” tanto efficacemente che “*parea propriamente la cosa o l’uomo ch’egli contrafacea in ciascun atto*”. Dopo di che, riferisce ancora l’Anonimo, “*diessi nell’ultimo a contrafare i metalli, come egli facea gli uomini*”. Una vera e propria scimmia, dunque anche se, come vedremo, questo termine, scimmia, appunto nell’universo degli alchimisti ha un significato specifico molto diverso da quello corrente della imitazione goffa e maldestra. Proprio in forza dell’accusa di alchimia, Capocchio venne condannato al rogo, a Siena, il 15 agosto del 1293. Interessante quel “*ti dei ricordar*” che sembra alludere ad una conoscenza terrena con Dante, forse per comuni interessi nell’ambito dello studio della *philosophia naturalis*.

Sofisticazioni e sofisticatori

È probabile che non a caso Dante abbia denunciato la vanità dei senesi nel cerchio degli alchimisti falsificatori. L’oro che questi ultimi hanno prodotto è ... vano ossia, caratteristico “*di ciò che è ... privo di fondamento, inefficace, inutile, senza effetto...*”¹³ perché, appunto, realizzato attraverso l’alchimia ‘sofistica’. Ben diversa da quella nobile arte che era la vera pratica trasmutatoria, l’alchimia ‘sofistica’ aveva lo scopo, tutto materiale, di cambiare il piombo in oro, per goderne i frutti di una vita fatta – come quella dei giovani della Consuma – solo di appagamento degli appetiti più bassi ed ignobili.

La vera alchimia era invece una autentica “*disciplina spirituale*”¹⁴ alla quale potevano essere ammessi, come raccomandava Geber, l’alchimista arabo Ġābir ibn Ḥayyān, un misterioso ‘operatore’ vissuto intorno al IX secolo e ritenuto autore della *Summa perfectionis magisterii*, solo coloro che si fossero dimostrati degni di tanto onore. Geber – dietro il quale, forse, si celava il frate francescano Paolo di Taranto, vissuto nel XIII secolo e probabilmente non solo traduttore dell’opera – così si rivolge a questi indegni che intendono (illecitamente) accostarsi ai segreti di quella scienza: “*E voi, figli della*

¹² F. Mazzoni, *Anonimo fiorentino*, sta in Enciclopedia Dantesca, Roma 1970.

italiano, Firenze 1999.

¹³ C. Gilchrist, *L’alchimia. Una scienza segreta*, Milano 1993, p. 82.

iniquità, che avete cattive intenzioni, fuggite ben lontano da questa scienza, perché essa è vostra nemica e sarà certamente causa della vostra rovina... la provvidenza divina non permetterà mai che voi godiate di questo dono di Dio, che per voi è nascosto e che vi è vietato”¹⁵.

Dice Furio Jesi che dall’opera di Geber – chiunque esso fosse – si manifestano in tutta la loro evidenza “le due soglie che l’alchimista deve superare secondo la tradizione”. Ossia *in primis* “la soglia spirituale della intensa meditazione sui paradossi espressi dal maestro” – alla quale l’allievo-apprendista era, rigorosamente, sottoposto – concernente le modalità con cui la natura genera i metalli, fino a “spezzare i limiti del puro pensiero”, perché la pratica è operativa e non contemplativa. *In secundis* va rigorosamente scansata “la soglia etica della tentazione a strumentalizzare per scopi profani il frutto della ricerca”. Ovverosia è indispensabile non farsi travolgere dallo sciagurato *auri desiderium*, rovina dell’Uomo...¹⁶

Questa alchimia, quella vera, quella tradizionale, sarebbe allora “una Sapienza divina mirante al fine dei procurare ai suoi eletti la gloriosa possibilità di accedere a una rivelazione diretta del gioco delle leggi fondamentali della Creazione, che governano i diversi piani di realtà...”¹⁷ L’alchimia è dunque, da questo punto di vista,



8. Ritratto di Frate Elia da Cortona, copia del XVIII secolo di una più antica.

¹⁵ Citato da S. Hulin, *La vita quotidiana degli alchimisti nel Medioevo*, Milano 1998, p. 100.

¹⁶ F. Jesi, voce *Geber*, sta in Enciclopedia UTET, vol. IX, Torino 1987.

¹⁷ Hulin, *op. cit.*, p.101.

concepibile come una “sacra filosofia”, ben diversa da quella che hanno praticato, mossi dal desiderio, iniquo - per ricorrere alla espressione di Geber - di vantaggi materiali, e comunque sempre a scapito di vittime ignare, Griffolino e Capocchio, giustamente ‘ricompensati’ dalla Superiore Giustizia Divina con l’eterna dannazione. Proprio perché la ‘scienza’ di cui si sono avvalsi, e che doveva servire a fabbricare l’oro, si è rivelata del tutto fallace, inconsistente, appunto vana, sorta di ‘tombale categoria’.

Chi tendeva alla Grande Opera

Se questa interpretazione è plausibile, è allora ipotizzabile che Dante non intendesse condannare l’alchimia tout court, ma solo quella pseudoscienza deviante (malamente) utilizzata da malfattori imbrogliani ed incantatori. Chi era allora che, all’epoca in cui fu composta la Commedia, può essere legittimamente considerato un fedele seguace di questa virtuosa scienza nel tempo in cui erano (infelicemente) vissuti Griffolino e Capocchio? L’elenco è (abbastanza) nutrito e passa, sostanzialmente, attraverso le austere mura di Abbazie e di Conventi: cosa abbastanza logica, d’altra parte, perché, ancora nel XIII secolo il sapere era, in larga misura, in mano ecclesiastica anche se, con la nascita delle *Universitates studiorum*, comincerà a comporsi, grosso modo a partire dall’ultimo quarto del XII secolo, una cultura, se non laica nel modo in cui la intendiamo noi, quanto meno fortemente connotata per lo stretto rapporto con le (rinate) città e per la graduale liberazione dalla “influenza religiosa”¹⁸.

Dal mondo ecclesiastico medievale provengono dunque alcune dei maestri di alchimia più importanti nella storia delle pratiche trasmutaratorie, maestri che sicuramente avevano attinto alle diverse traduzioni di testi arabi – largamente tributari, questi ultimi, dalla tradizione greco-egizia e bizantina – tra i quali si segnala il *Libro dei segreti della creazione*: “il presunto autore, Balinus, è stato identificato con Apollonio di Tyana”¹⁹, celebre filosofo pitagorico

¹⁸ J. Le Goff, *La civiltà dell’Occidente medievale*, Torino 1981, p.94.

¹⁹ M. Pereira (a cura di), *Alchimia. I testi della tradizione occidentale*, Milano 2006, p. 131.

co, considerato mago ed alchimista, vissuto nel I secolo. La traduzione in latino, col titolo ‘*De secretis naturae*’, è di Ugo di Santalla, forse un prete, certamente vissuto nella prima metà del XII secolo in Spagna (nella regione dell’Aragona). In quest’opera, “*la prima per evidenza ed importanza*”, viene ricostruita “*l’intera cosmologia sulla base di un dinamismo di tipo alchemico operato dal calore che, separando le parti pure e sottili della materia da quelle dense e pesanti, dà vita alle sfere dei pianeti, ai pianeti e alla dimensione spazio-temporale*”²⁰. Si tratta di una sorta di enciclopedia cosmologica, in cui è contenuta la prima (o una delle prime) versioni in latino della celebre Tavola Smeraldina, misterioso testo sapienziale attribuito ad Ermete Mercurio Trismegisto, dio degli oroscopi, delle scienze alchemiche e di ogni sapere raffigurato, nella seconda metà del ‘400, in una delle tarsie della Cattedrale di Siena, forse da Giovanni di Stefano. La Tavola è stata definita definita “la più ingegnosa e completa allegoria della Grande Opera”. Notissimo il suo incipit, autentico testo sacro delle discipline esoteriche occidentali: “*E’ vero senza menzogna, certo e verissimo, che ciò che è in basso è come ciò che è in alto e ciò che è in alto è come ciò che è in basso per fare il miracolo della cosa unica*”.

E’ presumibile che, dalla fine del XII secolo in poi, la maggior parte del patrimonio di sapienza alchemica del mondo arabo fosse stata trasmessa all’occidente, tradotta in latino e, quindi, resa disponibile ad uso e consumo degli operatori della *Res Publica Christiana*. Su queste basi si compone, nella prima metà del XIII secolo, alla corte di Federico II di Svevia – lo *stupor mundi* – una sorta di ‘accademia’ di dotti operatori come Michele Scoto, sicuramente quello più celebre, autore, tra l’altro, di un *Liber introductorius* - dove si ritrovano, insieme a temi di carattere alchemico, altri che hanno a che fare con magia ed astrologia - ed un prezioso *Ars alkimie* dedicato proprio alle diverse operazioni trasmutatorie. Dante non lo tratta bene, perché lo confina nella IV Bolgia dell’VIII Cerchio, il luogo dove scontano la pena eterna gli

indovini: “*Quell’altro che ne’ fianchi è così poco, / Michele Scoto fu, che veramente de le magiche frode seppe il gioco*” (Inferno, XX, 115-117). Virgilio indica a Dante quel dotto che arricchì la corte federiciana, evidenziandone l’esilità del corpo che contrasta con la grandezza del suo sapere intorno alle scienze proibite. Ne riconosce per altro il valore Giovanni Villani nella sua *Cronica*: “*E bene difini il grande filosofo maestro Michele Scoto quando fu domandato anticamente della disposizione di Firenze chessi confa alla presente materia: disse in breve motto in latino: “Non diu stabit stolida Florenzia florum; decidet in fetidum, disimulando vivet”*. Ciò è in volgare: “*Non lungo tempo la sciocca Firenze fiorirà; cadrà in luogo brutto, e disimulando vive*”. Ben disse questa profezia alquanto dinanzi alla sconfitta di Monte Aperti”²¹. Un annuncio criptico dell’Arbia colorata in rosso...

Un fedele dell’Imperatore anche alchimista

Alla corte di Federico c’è per altro un altro grande uomo di pensiero, un dotto francescano originario di Assisi ma successivamente trapiantato in Toscana, in quel di Cortona, amico e sodale dell’Imperatore: tanto amico da tentare, invano la riconciliazione tra Papato ed Impero, operazione che gli sarebbe costata la scomunica. Quell’uomo era frate Elia da Cortona, al secolo Elias Bonusbaro, uno dei più vicini a Frate Francesco, tanto da essere elevato, nel 1232, al rango di Ministro dei Frati Minori, per essere poi deposto, sette anni dopo, dai suoi stessi confratelli che, dice il Kantorowicz, lo odiavano “*come despota e tiranno*”²². Si sa infatti che, per la conduzione dell’Ordine, impostò una politica accentratrice, scegliendo di persona i ministri provinciali e, soprattutto, favorendo l’ingresso di laici, scontrandosi così con le ‘gerarchie’ interne all’Ordine stesso, “*in gran parte chierici che – in accordo con la politica papale – miravano ad imprimere una netta accelerazione al processo di ‘clericalizzazione’ del francescanesimo*”²³. Questa defenestrazione lo avrebbe indotto a passare nel campo di Federico II, col

²⁰ Pereira, *op.cit.*, p.131.

²¹ G. Villani, *Nuova Cronica*, a cura di G. Porta, Libro tredecimo, Parma 1991.

²² E. Kantorowicz, *Federico II Imperatore*, Milano 2000, p. 502.

²³ G. Barone, *voce Elia di Assisi (da Cortona)*, in Federico II. Enciclopedia Fridericiana, Roma 2006, p. 508.

quale avrebbe condiviso la scomunica lanciata, seppure non contestualmente, da Gregorio IX. D'altra parte, come nota Abulafia, l'accusa di eresia mossa a Federico II e respinta al mittente da Pier delle Vigne, spinse il partito imperiale a sostenere “quella corrente di pensiero secondo la quale la diocesi di san Pietro avrebbe dovuto tornare alla povertà originaria, lasciando gli affanni del campo di battaglia al principe della pace in terra, l'imperatore romano”. Tesi questa, aggiunge Abulafia, alla quale “non fu probabilmente estraneo... il controverso ministro dell'ordine dei francescani, Elia da Cortona”²⁴. Alcuni decenni dopo Dante avrebbe composto il suo *De Monarchia* dove, nel terzo libro, affronta, sposando posizioni non lontane da quelle di frate Elia, la spinosa questione dei due poteri: “Onde è fu di bisogno all'uomo”, dice appunto Dante, “di due direzioni, secondo i due fini; cioè del sommo Pontefice, il quale secondo le rivelazioni drizzasse la umana generazione alla felicità spirituale; e dello Imperadore, il quale secondo gli ammaestramenti filosofici alla temporale felicità drizzasse gli uomini”. E compito dell'Imperatore è quello di assicurare che “in questa abitazione mortale liberamente in pace si viva”. “E perché la disposizione di questo mondo seguirà la disposizione delle celesti sfere; è necessario a questo, affinché gli universali ammaestramenti della pacifica libertà comodamente a' luoghi ed a' tempi si adattino, che questo terreno Imperadore sia da Colui spirato, il quale presenzialmente vede tutta la disposizione de' cieli... Così adunque apparisce, che l'autorità del temporale Monarca senza mezzo alcuno in esso discende dal Fonte della universale autorità”²⁵. Diego Quaglioni, storico del diritto medievale, ha definito quello di Dante un esercizio raffinato di «utopia politica».

Elia, oltre che per la sua abilità di diplomatico, è anche noto come Operaio della Basilica di Assisi: le stesse competenze le dimostrò a Cortona, dove si ritirò dopo che il suo progetto di riconciliazione tra i “due soli” venne meno e dove contribuirà alla costruzione della Chiesa - oltre che del Convento - di S. Francesco arricchendola di un frammento della Vera Cro-

²⁴ D. Abulafia, *Federico II. Un imperatore medievale*, Torino 1993, pp. 264-265.

²⁵ Dante, *De Monarchia*, in *Opere*, a cura di F. Chiappelli, Milano, 1965.

²⁶ M. Mazzoni, *Sonetti alchemici di Frate Elia e Cecco*

ce che aveva riportato da Bisanzio, quando si era recato alla corte dell'Imperatore d'Oriente in veste di ambasciatore per conto di Federico II. E proprio a Cortona morirà, nell'anno del Signore 1253, dopo essere stato riaccolto, quasi *in articulo mortis*, tra le braccia materne della Chiesa Romana.

Ed infine, Elia è anche noto come autore di opere alchemiche: a lui è attribuito il *Lumen luminum*, in sei libri, in cui si tratta di sostanze come allumi, sali e boraci; della trasmutazione; e persino della produzione di pietre preziose. Di lui o attribuiti a lui, ci sono pervenuti anche delle interessanti composizioni raccolte, in piena epoca fascista, nel 1930, dal senese Mario Mazzoni, insegnante e Direttore Didattico²⁶. In questo piccolo, ma tutt'altro che banale lavoro, Mario Mazzoni presentava tra l'altro un sonetto attribuito ad Elia raccolto alla fine del '600 da Ippolito Magnani, medico di tre papi, Filosofo e maestro di chirurgia, e che si ritrova, con qualche variante, in un manoscritto (L.X.29 a foglio 142) conservato nella Biblioteca Comunale di Siena. Si tratta di un vero proprio inno all'alchimia:

“Solvete i corpi in acqua e tutti dico
 Voi che cercate di fare Sole e Luna
 Delle due acque ne prenderete una
 Quel che più vi piace e fate quel ch'io dico:
 Datela a bere a quel vostro nemico
 Senza darli a mangiare di cos'alcuna
 Morto lo troverete in veste bruna
 Dentro del corpo del Leone antico
 Poi gli farete la sua sepoltura
 Per intervallo tal, che si disfaccia
 La polpa e l'ossa e ogni sua giuntura
 Questo poi tanto fate che si faccia
 Della terra acqua senza far dimora.
 La pietra havrete e questo non vi spiaccia.
 In un fornello si fa tutta l'arte
 Con lento fuoco si dissolve e stilla
 In cera, putrefa, calcina e fissa,
 Quivi s'uccider suscita te ipsum
 Questa è la vera pietra, questa è essa”²⁷.

d'Ascoli, San Gimignano 1930.

²⁷ Cfr. anche A.M. Partini, *Uno studio su Frate Elia e l'alchimia*, in Savatore Attal (Soter), *Fratre Eliae compagno di San Francesco*, Roma 2016.

La scimmia di Capocchio

Con riferimento, infine, alle (male) operazioni alchemiche di Griffolino, è possibile che costui, aretino, anche per la notorietà acquisita, abbia saputo di frate Elia, assisiate e cortonese, e dei suoi “esercizi alchemici”, magari male interpretandoli secondo i (cattivi) principi della alchimia sofistica? Difficile dirlo, anche se non del tutto improbabile.

Come abbiamo già visto, il ‘sodale’ di Griffolino, Capocchio, che falsò “*i metalli con l’alchimia*” dice a Dante, di essere stato “*di natura buona scimia*”. Questo riferimento alla scimmia è molto significativo dal punto di vista dell’immaginario alchemico. Infatti, in un famoso trattato alchemico, l’*Aurora consurgens* - un’opera che interessò molto C.G. Jung e che viene attribuita a Tommaso d’Aquino, per altro senza alcuna prova specifica - è rappresentata una scimmia che suona un ‘violino’ dalla forma di aragosta (?). Sul ‘violino’ è posata un’quila e l’archetto è un serpente. Si tratta di una simbologia, connessa appunto con le operazioni trasmutatorie, di problematica interpretazione. La scimmia ha tre gambe, una di cavallo, una di pesce, una, che sembrerebbe umana, infilata in un covone di grano ardente. Forse è una citazione dei quattro elementi secondo Empedocle, della terra (il serpente), dell’acqua (l’aragosta), dell’aria (l’quila), del fuoco (il covone che brucia tra le ossa di uno scheletro umano) da ‘trattare’ durante le diverse fasi dell’opus? Il piede destro della scimmia poggia su un cranio. Accanto a lei un gufo (o una civetta?) suona uno strumento a fiato: è un messaggio di morte? Chi può dirlo?

L’immagine della scimmia suonatrice sembra una citazione dell’alchimia ‘sofistica’, propria del cattivo ‘operatore’: una brutta ‘melodia’. Il più noto – e misterioso - ‘operatore’ del XX secolo, Fulcanelli raccomanda che “... l’alchimista, nel suo paziente lavoro” sia “*un fedele imitatore della natura, la scimmia della creazione, secondo la genuina espressione di parecchi maestri. Guidato dall’analogia, egli realizza in piccolo, con i suoi deboli mezzi ed in un ambito ristretto, ciò che Dio fece in grande nell’universo*



9. Aurora consurgens, La scimmia ‘suonatrice’.

*cosmico. Qui, l’immenso; là il minuscolo. In ambedue queste estremità, lo stesso pensiero, lo stesso sforzo, una volontà simile nella sua relatività. Dio fa tutto dal nulla: crea. L’uomo prende una particella di questo tutto e la moltiplica: prolunga e continua. Così il microcosmo amplifica il macrocosmo... In alto Dio; in basso, l’uomo*²⁸.

Capocchio, il falsator, è una scimmia, goffa e stonata: tutt’altro che ‘buona’, diversamente da come si presenta a Dante. La sua imitazione è fallace, indegna del vero alchimista che, come scrisse Heinrich Nolle, medico tedesco del Seicento, seguace di Paracelso, è “*uomo savio e pio;/ che ancora adora e ama il suo Creatore e implora il suo amore...*” Capocchio non lo fu.

Concludendo

“*O voi che avete gl’intelletti sani /mirate la dottrina che s’asconde / dietro il velame delli versi strani!*” (Inf. IX, 61-63).

²⁸ Fulcanelli, *Le dimore filosofali*, vol. I, Roma 1973, pp.145-146.



10. Siena, Casa detta "Consuma" della "Brigata Spendereccia".



11 e 12. Targhe sulla facciata della casa della Consuma che riportano i versi della Commedia (Inferno, XXIX 130-132).



1. Stemma del podestà Guido III del Monte Santa Maria (Archivio di Stato di Siena, *Biccherna*, n. 12, 1321).

Dante, gli Angioini e un podestà a Siena nel 1321 e nel 1331 Tra araldica e Biccherne

di SANDRO TIBERINI

L'araldica e la storia dell'arte sono un tema ricco di suggestioni¹, confermate ad esempio dal ciclo di affreschi nella cosiddetta 'Sala di Dante' nel palazzo pubblico di San Gimignano². Tra gli stemmi che vi appaiono la mia attenzione è stata attratta da quello di *dominus Carolus Martellus*, il quale portava d'azzurro seminato di fiordalisi d'oro al lambello di rosso di quattro pendenti in capo, che è d'Angiò antico³ e come tale appartenente ai sovrani del regno di Napoli discendenti da Carlo, primo di questo nome. E però questo blasone presenta una brisura⁴ particolare che in qualche modo lo personalizza e lo lega indissolubilmente a colui che se ne fregiava: si tratta di una banda, in questo caso ristretta ad una cotissa, d'argento, caricata di tre martelli di nero posti nel senso della banda, chiara allusione al nome del primogenito di Carlo II, vale a dire Carlo Martello, così chiamato in modo da riallacciarsi alla tradizione onomastica carolingia tanto cara ai Capetingi, ma anche agli ambiziosi piani di conquista nutriti dall'avo Carlo I⁵. Lì per lì questo nome ha evocato in



2. Stemma di Carlo Martello d'Angiò, San Gimignano (SI), Palazzo del Popolo, Sala di Dante, affreschi di Azzo di Masetto (1288-1290).

me vaghi ricordi relativi al personaggio che Dante celebra nel canto VIII del *Paradiso*, ma più in là non mi sono spinto.

Senonché, un saggio che tratta degli stemmi dei podestà di Firenze⁶ rinvia a un'arme gentilizia che conosco molto bene, perché di Giovanni dei marchesi di Monte Santa Maria, che

¹ Ci si può concentrare sui saggi in *L'arme segreta. Araldica e storia dell'arte nel Medioevo (secoli XIII-XV)*, a cura di M. Ferrari, introduzione di A. Savorelli, Firenze, Le Lettere, 2015 (Le vie della storia, 86).

² A. Savorelli, *Contesti imprevedibili. Cavalieri di Francia a San Gimignano*, ivi, pp. 47-62.

³ Cfr. M. Semeraro, *Araldica dei principi angioini di Taranto: l'arma di Filippo I d'Angiò*, in "Nobiltà. Rivista di Araldica, Genealogia, Ordini Cavallereschi", 154, a. XXVII (2020), pp. 48-50. In realtà nell'affresco in questione, che è poi quello riprodotto nell'immagine qui allegata, i fiordalisi appaiono bianchi, cioè d'argento nel linguaggio araldico, mentre il lambello si intravvede appena e il suo colore non è leggibile. Tuttavia si sa che tali dipinti furono oggetto nel corso dei secoli di vari rimaneggiamenti e restauri, che spesso compromisero in modo sostanziale la conservazione dei disegni e dei colori, già danneggiati dal naturale trascorrere del tempo.

⁴ Si intende per 'brisare' la modifica dello stemma di

un individuo che, non essendo il capofamiglia o il figlio maggiore, non ha diritto di fregiarsi dell'insegna familiare 'pura' (cfr. M. Pastoureau, *Traité d'héraldique*, Paris, Picard, 2008, 5^a edizione, p. 360).

⁵ Cfr. *Carlo Martello d'Angiò, re d'Ungheria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 20 (1977), a cura di I. Walter, ma soprattutto M. Schipa *Carlo Martello Angioino*, in "Archivio storico per le province napoletane", XIV (1889), pp. 17-33, 204-264, 432-458; XV (1890), pp. 5-125, e Id., *Un principe napoletano amico di Dante: Carlonmartello d'Angiò*, Napoli, I.T.E.A. Editrice, 1926. Pare che tale brisura, risalente al periodo in cui Carlo non aveva ancora assunto il titolo di re nominale di Ungheria, sia sconosciuta a coloro che si sono occupati di araldica angioina (cfr. Semeraro, *Araldica dei principi angioini*, p. 52 nota 11).

⁶ R. Wolff, *Visualizzazioni giuridiche su pergamena e in pietra. Gli stemmi dei podestà di Firenze*, in *L'arme segreta*, pp. 207-220.

dominavano un vasto territorio a cavallo tra il comitato tifernate e quello cortonese/aretino; a lui è stato dedicato ampio spazio, trattandosi del più antico tra i podestà fiorentini di cui ci siano rimasti gli atti, risalenti al 1343-1344⁷. Qui si ritrova, partita con un leone d'azzurro armato e linguato di rosso in campo d'argento, l'insegna di Carlo Martello, con l'unica differenza che il lambello non viene posto solo in capo allo stemma angioino ma è “attraversante sul tutto”, cioè disteso orizzontalmente sull'intera superficie dello scudo; essa è miniata nella coperta pergamacea di tutti i 60 registri che ci sono rimasti del governo del montesco marchese Giovanni.

Ma tale testimonianza araldica non è la più risalente: già infatti Guido III, padre di Giovanni e podestà di Siena nel 1321 e nel 1331⁸, aveva lasciato questa stessa ‘impronta blasonica’ in due tavole della Biccherna⁹; dopodiché nella seconda metà del Trecento si sarebbero moltiplicate le attestazioni di tale stemma, sia nelle carte sia (come pare) nella pietra¹⁰.

Tutto ciò pone il problema su che cosa ci stia a fare l'insegna di questo giovane sovrano, prematuramente rapito insieme alla consorte e poi innalzato al terzo cielo dalla poesia di Dante, a fianco di quello che sembra essere stata l'o-

riginale insegna familiare dei marchesi. Escludendo che tra costoro e gli Angiò sussistessero legami di alleanza matrimoniale, di sudditanza politica o di altra natura, non resta a tale scopo che far ricorso ad una chiave interpretativa ben nota agli studiosi della materia¹¹ e che collega determinate modifiche blasoniche alla volontà di esplicitare pubblicamente l'appartenenza a questo o quello schieramento politico. E in effetti i nostri marchesi del Monte, a differenza di altri loro consanguinei, erano decisamente orientati in direzione del guelfismo¹², come del resto è dimostrato dalle numerose pesterie ricoperte presso città di provata fede antiperiale, come Firenze e Siena: ciò dunque giustificherebbe in qualche misura la scelta di assumere l'insegna del fiordaliso. E però molte altre casate, volendo manifestare in tale forma la propria adesione al guelfismo, si avvalevano di simbologie meno ‘invasive’, sul genere del cosiddetto ‘capo di Angiò’, vale a dire un lambello di rosso con quattro pendenti alternati a tre fiordalisi d'oro, in un capo d'azzurro. Qui invece si andava decisamente oltre, in quanto non solo l'originaria arme lionata si vedeva sottrarre metà del suo spazio, ma soprattutto ciò avveniva a vantaggio di uno stemma che non si riferiva genericamente al partito angioino, ma in modo specifico ad un singolo membro

⁷ Ivi, pp. 215-216 e tav. 20 in appendice. Sui marchesi di Monte Santa Maria, il ramo di maggior successo tra quelli germogliati dal tronco dei cosiddetti *marchiones* discendenti da Raniero, marchese di Tuscia e forse rettore del ducato di Spoleto nella prima metà del secolo XI, si vedano S. Tiberini, *Origini e radicamento territoriale di un lignaggio umbro-toscano nei secoli X-XI: i ‘marchesi di Colle’ (poi ‘del Monte S. Maria)’, in “Archivio Storico Italiano”, CLII, 1994, III, pp. 481-559; Id., *I ‘marchesi di Colle’ dall'inizio del secolo XII alla metà del XIII: la costruzione del dominato territoriale*, ivi, CLV (1997), pp. 199-264; Id., *I marchesi del Monte, i conti di Marsciano e i conti di Montemarte: le dinamiche politiche nei rapporti con le città (secoli XII-XV)*, in *Terre di confine tra Toscana, Romagna e Umbria. Dinamiche politiche, assetti amministrativi, società locali (secoli XII-XVI)*, a cura di P. Pirillo e L. Tanzini, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2020 (Biblioteca storica toscana, a cura della Deputazione di storia patria per la Toscana, LXXX), pp. 369-392; J. - P. Delumeau, *Arezzo espace et sociétés, 715-1230. Recherches sur Arezzo et son contado du VIIIe au début du XIIIe siècle*, Roma, École Française de Rome, 1996 (Collection de l'École Française de Rome, n. 219), ove ci si occupa dei *marchiones* alle pp. 307-364; A. Ascani, *Monte Santa Maria e i suoi marchesi, Città di Castello, s.e.*, 1978.*

⁸ Cfr. Wolff, *Visualizzazioni giuridiche*, p. 215 nota 44; sull'albero genealogico dei marchesi di Monte Santa Maria, si veda U. Barberi, *I marchesi Bourbon del Monte S. Maria di Petrella e di Sorbello. Notizie storico-genealogiche sulla Casa fino ai nostri giorni*, Città di Castello, Tipografia Unione Arti Grafiche, 1943, tav. genealogica VII in appendice.

⁹ Cfr. *Le Biccherne: tavole dipinte delle magistrature senesi (secoli XIII-XVII)*, a cura di L. Borgia, E. Carli, M. A. Ceppari *et alii*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 1984 (Firenze, Le Monnier), pp. 80-81, 86-87.

¹⁰ Si veda L. Borgia, *Il concordato familiare relativo allo stemma dei Bourbon del Monte*, in “Archivio Storico Italiano”, a. CXLIV (1986), IV, in particolare alle pp. 482-488.

¹¹ Cfr. H. Zug Tucci, *Un linguaggio feudale: l'araldica*, in *Storia d'Italia. Annali*, 1. *Dal feudalesimo al capitalismo*, Torino, Einaudi, 1978, particolarmente alle pp. 858-860.

¹² Già nel 1324 Giovanni XXII aveva indirizzato al *delectus filius nobilis vir Guido [III] marchio de Monte Sancte Marie Ecclesie romane fidelis* un breve in cui lo si esortava a perseverare nella sua fedeltà alla Chiesa stessa (L. Bandini, *Storia de' Bourbon del Monte*, III, p. 269, ms. presso l'Archivio di Stato di Perugia, *Archivio Bourbon del Monte di Sorbello, Libri*).



3. Stemma del marchese Guido III del Monte Santa Maria (*Biccherna*, a. 1331, Bibliothèque Nationale de France, Paris, Ms. italien, 1668).

di questa stirpe, per di più scomparso in età giovanile e il cui effettivo ruolo nella storia del Regno di Napoli sotto la dinastia francese era stato tutto sommato secondario¹³.

Per spiegare dunque tale apparente anomalia propongo di focalizzare l'attenzione sul clima culturale che si respirava nell'Italia dei primi decenni del Trecento, quando si andava diffondendo a tutti i livelli della società l'influsso del patrimonio di immagini, suggestioni, concetti, narrazioni, esempi morali costituito dall'insieme dell'opera poetica dantesca e in particolare dalla *Commedia*¹⁴. Su tale terreno ritengo debba essere cercata la chiave per comprendere la

scelta di apportare questa sostanziale modifica al proprio stemma da parte dei *marchiones*. In quest'ottica appare infatti evidente come costoro, avendo compreso molto presto (e dando così prova di notevole acume politico) da che parte tirasse il vento della pubblica opinione, fossero giunti ad elaborare una sorta di ‘agiorografia araldica’ avente come oggetto proprio l'affascinante figura dantesca di Carlo Martello che, “se più fosse stato/molto sarà di mal che non sarebbe” (Pd, VIII 50-51).

E ciò al concreto scopo di farne uno strumento di promozione della propria immagine nel contesto sociale delle città guelfe toscane

¹³ Cfr. Schipa, *Carlo Martello*, XIV (1889), p. 434.

¹⁴ Essendo una nozione comunemente accettata che l'intera opera poetica di Dante circolava ampiamente in tutti gli strati sociali, prima ancora della morte di lui, mi limiterò qui a menzionare una recentissima tesi di laurea, disponibile anche in rete, che fa il punto su tale problematica, avvalendosi di un'ampia e aggiornata bibliografia:

mi riferisco a M. Caretto, *Fortuna e ricezione di Dante nel Trecento*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari Venezia, Corso di Laurea magistrale in Filologia e Letteratura Italiana, relatore prof. Saverio Bellomo, a.a. 2012/2013 (devo la segnalazione di quest'opera alla prof. Annalisa Persichetti, che ringrazio).



4 e 5. Stemma del marchese Giovanni di Guido del Monte Santa Maria, (Archivio di Stato di Firenze, *Podestà*, 11 e 41, coperta anteriore, 1343-1344).

nei primi decenni del Trecento. Si sa infatti quanto fosse capillarmente diffuso e profondamente radicato nell'immaginario collettivo l'*Idealtypus* del principe angioino come modello del 'buon sovrano', la liberalità del quale Dante contrapponeva all'avarizia del fratello Roberto, re di Napoli, la cui natura "che di larga parca discese, avria mestier di tal milizia/che non curasse di mettere in arca" (Pd, VIII 82-84). E questo non solo grazie all'influsso del poema dantesco, ma anche perché molti dovevano aver conservato il grato ricordo del soggiorno di Carlo a Firenze nel marzo del 1294, quando egli ebbe certamente occasione di conoscere l'Alighieri e di condividere con lui l'interesse per la sua produzione poetica, come è testimoniato dalla citazione del sonetto "Voi che intendendo il terzo ciel movete" (Pd, VIII, 37)¹⁵. In quella occasione l'ospite regale ebbe sicuramente modo di manifestare ad una vasta platea di cittadini quelle qualità che conservarono a lungo nella memoria pubblica la loro freschezza in quanto



non offuscate, a causa della morte precoce di lui, dall'impatto con i compromessi inevitabili della pratica del governo.

Per cui, se pure rimangono ignote le concrete circostanze che determinarono la scelta dei marchesi di unire alle loro, in una sorta di 'connubio simbolico', le ben note insegne del giovane colto e magnanimo, cui una morte prematura si riteneva avesse impedito di mettere in atto un programma di governo improntato a giustizia e liberalità, credo che ora ben si comprenda quale fu l'atmosfera culturale in cui maturò la scelta di addivenire a un tale cambiamento. Esso dovette originarsi dalla volontà di 'vivificare' il loro originario ideogramma araldico, tanto diffuso e usuale da rasentare l'insignificanza ("qui n'a pas d'armes porte un lion", recita un famoso adagio francese¹⁶) innestandovi un simbolo di natura tale da trasfigurarlo in una specie di manifesto che accreditasse coloro che se ne fregiavano come promotori di un programma di azione politica improntato ai valori

¹⁵ Schipa, *Carlo Martello*, XV (1890), pp. 75-82. Sul rapporto tra Dante e l'Angioino si veda anche la voce *Carlo Martello d'Angiò, re titolare di Ungheria*, di R. Manselli,

in *Enciclopedia dantesca* (1970).

¹⁶ Pastoureau, *Traité d'héraldique*, p. 136.

legati alla figura assurta a mito del principe angioino. In tal modo esso diveniva, tra l'altro, concretamente spendibile come accattivante 'carta da visita' che i membri del lignaggio che assumevano la podesteria nelle città toscane di parte guelfa potevano orgogliosamente esibire di fronte ad una opinione pubblica indotta in tal modo a vedere in loro i continuatori di un nobile progetto politico, che altri avevano lasciato cadere o peggio tradito. Ancora una volta dunque si ripropone in tutta la sua rilevanza il fondamentale ruolo comunicativo esercitato dal 'codice' araldico nella società medievale, e in generale di *ancien régime*, come tramite immediato e di universale diffusione per ogni sorta di contenuti di carattere politico, religioso, socio-economico, culturale, contribuendo in modo sostanziale a orientare la *communis opinio* nel senso verso cui la si voleva indirizzare. Come

infatti ebbe a dire il Savonarola quando in una sua predica stigmatizzava l'uso, straripante e blasfemo a suo parere, di fregiare quadri, statue ed oggetti sacri in generale presenti negli edifici conventuali con gli stemmi dei donatori, "io alzo el capo sopra quello uscio: io credo che vi sia un crucifisso, ed el v'è una arme; va più in là, alza el capo: el v'è un'altra arme. Ogni cosa è pieno d'arme"¹⁷. E tale debordante diffusione della simbologia blasonica ritengo caratterizzasse in modo pervasivo non solo le comunità conventuali e i luoghi di culto ma anche tutti gli altri ambiti della società bassomedievale¹⁸. Per cui la presente indagine dimostra e conferma, se ancora ce ne fosse bisogno, come lo studio dei simboli araldici costituisca uno strumento insostituibile ed efficacissimo per acquisire una conoscenza a tutto tondo e senza pregiudizi di tale realtà.



6. Stemma dei Bourbon marchesi del Monte Santa Maria, partito con l'arme Parli (Archivio di Stato di Perugia, *Comune di Perugia, Catasti*, III, n. 48, c. 264r, 1605).



7. Stemma dei Bourbon marchesi di Sorbello (Archivio di Stato di Perugia, *Comune di Perugia, Catasti*, III, n. 10, c. 120r, 1605).

¹⁷ Cit. in M. M. Donato, «Ogni cosa è pieno d'arme». *Uno sguardo dall'esterno*, in *L'arme segreta*, p. 27.

¹⁸ Cfr. M. Meer, *Cities, Citizens, and their Signs: Heraldic Communication and Urban Visual Culture in Late*

Medieval England and Germany, Thesis accepted for the degree of Doctor of Philosophy in the Department of History, Durham University, 2019, in riferimento all'Inghilterra e alla Germania.



1. Boccale di maiolica arcaica senese con stemma della famiglia Tolomei databile alla prima metà del XIV secolo.

Castel di Pietra al tempo di Dante. Qualche riflessione su una vecchia ricerca

di CARLO CITTER

Il castello

Il noto passo dantesco su una Pia di famiglia senese morta in Maremma è da sempre identificato con la famiglia dei Tolomei e con Castel di Pietra nel Comune di Gavorrano. In realtà non vi sono prove certe a riguardo. Tuttavia è innegabile che localmente questo mito ha una forte connotazione identitaria, tanto che ogni anno si svolge una manifestazione che culmina con il cosiddetto salto della contessa¹. Lo scavo del castello di Pietra ebbe inizio nel 1997² ed ebbe anche la fortuna, piuttosto rara invero, di restituire quasi subito un boccale di maiolica arcaica senese con il simbolo della famiglia dei Tolomei (fig. 1). Questo fatto è rimasto tuttavia isolato e dobbiamo contestualizzarlo nel momento in cui vogliamo dare un'idea del castello e del territorio circostante fra la fine del XIII e i primi del XIV secolo.

Il boccale di maiolica arcaica fa parte di una tipologia che si data abbastanza bene alla prima metà del XIV secolo, è una produzione cittadina e fu rinvenuto in un butto all'interno del palazzo signorile. Il butto ha una datazione compresa fra i primi decenni del XIV secolo e il 1380 circa. Dunque questo ritrovamento non consente di far luce sulla presenza di una gio-

vane donna di alto rango nel castello, perché la sua datazione non può essere ulteriormente ristretta. Tuttavia esso getta luce su una serie di rapporti che i Pannocchieschi, che controllavano il castello fra fine XIII e primi del XIV, dovevano avere con le famiglie magnatizie senesi. Si è discusso sul valore di questi vasi e sulla possibilità che siano stati realizzati su committenza o che vengano in possesso per effetto di doni³, ma ricordiamo che la maiolica arcaica già agli inizi del XIV secolo non è più una ceramica esotica, di particolare pregio. Al contrario, è un prodotto seriale. Ciò detto, la maiolica arcaica ed altri vasi del butto del palazzo signorile di Castel di Pietra databili entro la metà del XIV secolo non sono pochi e mostrano decorazioni anche originali e di qualche pregio, quindi in una certa misura singolari. Furono acquistati sul mercato? Da chi? Arrivarono come bagaglio al seguito di un personaggio di rango? O giunsero a più riprese per confluire nel grande butto solo all'ultimo? Non possiamo dare risposta a queste domande. Peraltro un pieno controllo dei Pannocchieschi sul castello compatibile con la datazione del boccale di maiolica arcaica con stemma dei Tolomei restringerebbe l'arco cronologico fra 1300 e 1328, anno della

¹ Un fantoccio viene gettato da un edificio del castello che però è una casa contadina quindi non avrebbe mai potuto ospitare una nobile. L'associazione è dovuta al fatto che esso sorge ai margini della rupe scoscesa e quindi si presterebbe ad una scena del delitto.

² Gli scavi continuarono in forma più o meno regolare fino al 2009, anno di edizione del volume (C. Citter a cura di *Dieci anni di scavi a Castel di Pietra*, Firenze, 2009) per poi interrompersi.

³ Si veda il testo di Arianna Luna in G. Bianchi et

al., *Prime indagini a Castel di Pietra (Gavorrano – GR): le campagne 1997-1998*, in "Archeologia Medievale", XXVI, 1999, pp. 151-170. Il boccale si data però genericamente alla prima metà del XIV secolo ed è sicuramente di produzione urbana, data la qualità del prodotto. Una differenza notevole anche con una città come Grosseto dove invece arrivano prodotti forse di altri centri minori del territorio oltre ad una modesta produzione locale attestata da qualche scarto di fornace.



2. Vista del recinto del cassero dal versante che si affaccia sul pianoro sommitale.

sottomissione del castello al comune di Massa Marittima⁴. Ma al tempo stesso sappiamo che Nello Pannocchiechi sposò Margherita Aldobandeschi nel 1303. Per questi motivi non vi è possibilità che il boccale ritrovato a Castel di Pietra appartenga al corredo di una donna della famiglia Tolomei che sarebbe lì giunta negli ultimi anni del XIII. Rimane quindi aperto il motivo della sua presenza.

Questo tipo di riflessioni tuttavia porta l'archeologo lontano dal suo compito precipuo e genera pericolose tendenze a valutare la risorsa culturale sulla base di parametri che esulano dalla cultura materiale. Detto in modo più diretto: l'associazione di un sito con figure storiche, se produce localmente un certo fermento, ma solo per i primi anni della ricerca, mette in secondo piano il vero valore culturale che è assai più complesso, di lunga durata, frutto di

una profonda interazione con il contesto territoriale⁵.

Quello che possiamo ragionevolmente proporre è pertanto un quadro del castello di Pietra fra la fine del XIII e i primi del XIV secolo. Lo scavo partiva dall'esigenza di individuare fasi precedenti la menzione come castello, pertanto si era concentrato sul pianoro sommitale, lasciando del tutto privo di indagini quello inferiore. Questo ha influito non poco sulla nostra capacità di comprendere l'abitato nella sua lunga diacronia. Un primo quesito è infatti quanti abitanti poteva contenere. La cifra di circa 200 riportata dalle fonti scritte alla fine del XIII sembra difficile da pensare tutta concentrata nel pianoro superiore, dal momento che c'era poco spazio per case. Dobbiamo quindi immaginare che gli abitanti risiedessero prevalentemente nel pianoro inferiore. L'area

⁴ Per tutte le informazioni storiche rimando a R. Farnelli, *I castelli nella Toscana delle 'città deboli'. Dinamiche del popolamento e del potere rurale nella Toscana meridionale (secoli VII-XIV)*, Biblioteca del dipartimento di Archeologia e Storia delle Arti – Sezione Archeologia - Università

di Siena, 14, Firenze, 2007 e in particolare al cd allegato con catalogo dei castelli.

⁵ Lo stesso vale ovviamente per le migliaia di chiese che Carlo Magno avrebbe fondato in tutta Europa, per le strade su cui avrebbe camminato Cesare etc.

sommittale era in buona parte occupata dal cassero a sudest e dalla chiesa a nordovest (fig. 2). All'interno del cassero quell'edificio a due piani realizzato nell'angolo sudest dell'area sommitale è l'unico luogo possibile dove avrebbero potuto alloggiare i Pannocchieschi (fig. 3). Non era un palazzo di particolare pregio, ma faceva parte di una serie di edifici posti all'interno di un recinto che possiamo in senso lato chiamare palatium e che nelle fonti viene definito cassero. Racchiuso da mura realizzate circa un secolo prima (fig. 4) su una piattaforma protostorica, questo angolo aveva visto la presenza di un sito etrusco di una certa importanza e una rioccupazione con un primo castello nell'XI secolo⁶. Il grosso investimento che possiamo ascrivere agli Aldobrandeschi, o comunque a persone a loro legate, aveva definito una struttura fortificata. Questo complesso subì modifiche minori all'esterno durante il periodo in cui i Pannoc-

cheschi esercitarono un maggiore controllo sul sito⁷. Ma all'interno possiamo cogliere diverse fasi che videro la definizione proprio dell'edificio di pregio la cui forma originaria ci è ignota a causa della pesante attività di ricostruzione agli inizi del XIV secolo. Questo palazzo venne edificato insieme ad altri ambienti funzionali tanto da far pensare ad una volontà forte di presenza sul sito che proprio in quegli anni era conteso con il comune di Massa Marittima o negli anni immediatamente successivi. Le datazioni di questi interventi purtroppo non possono scendere ad un livello di dettaglio ulteriore, quindi dobbiamo mantenere una certa elasticità nell'interpretazione complessiva. Anche in relazione alla permanenza presunta della Pia dantesca, i risultati degli scavi non consentono di affermare che avrebbe alloggiato nel primo palazzo o nel nuovo edificio completamente ristrutturato. È certo però che l'intervento dei



3. Ricostruzione del piano terra del palazzo nella fase pannocchiesca.

⁶ Le fasi tardoantiche e altomedievali rimangono piuttosto incerte e di difficile collocazione.

⁷ La ricostruzione dei perimetrali del recinto del pa-

latium nello stesso luogo a seguito forse di cedimenti strutturali ovviamente non rientra in un quadro di nuovi progetti architettonici.

Pannocchieschi andò a definire un complesso funzionale dotato di vari ambienti fra cui stalla e magazzino (fig. 5) che definivano meglio l'area signorile rispetto al passato⁸. E sembra di poter affermare che siano tutti collocabili dopo la fine del XIII. Quindi potrebbero essere relativi al periodo posteriore al matrimonio fra Nello Pannocchieschi e Margherita Aldobrandeschi. Potremmo anche azzardare che siano stati realizzati per ospitare quest'ultima.

Il contesto territoriale

Un personaggio di rango che fosse giunto a Castel di Pietra alla fine del XIII secolo o ai primi del successivo provenendo da Siena avrebbe visto un paesaggio diverso da quello attuale. Rispetto al castello le ricerche sono state meno intense, ma abbiamo tuttavia una serie di indizi che ci permettono di darne un quadro generale⁹.

In realtà non sappiamo neppure con precisione quale fosse il territorio sotto la giurisdizione del castello di Pietra, né se abbia subito cambiamenti nelle complicate vicende di passaggi di proprietà dagli Aldobrandeschi ai Pannocchieschi e dal Comune di Massa Marittima a quello di Siena. La scarsa popolazio-

ne documentata quindi poteva risiedere tutta entro le mura, mentre per altri casi indagati abbiamo ipotizzato che le fonti si riferiscano agli abitanti del distretto¹⁰. La cognizione di superficie intorno al castello ha mostrato che non vi sono tracce di abitato posteriori al VI secolo d.C. Inoltre le due aree minerarie sono a breve distanza dal castello e questo depone a favore di una funzione centrale di controllo e sfruttamento della risorsa mineraria oltre che della valle del fiume Bruna. Ma c'è forse un'altro dato che può spiegare un paesaggio così accentuato: la presenza di altri centri incastellati a pochi chilometri. Nel raggio di 10 km contiamo infatti 11 castelli che erano attivi nel pieno medioevo¹¹. Quindi il paesaggio che si sarebbe posto di fronte agli occhi del viaggiatore medievale sarebbe stato di piccoli centri sulle alture con sistemi misti di aree coltivate, boschi e pascoli¹². Ciascuno aveva un distretto di cui non abbiamo i contorni definiti. Abbiamo fatto alcune supposizioni per quello di Castel di Pietra e risulta ampiamente in grado di soddisfare le esigenze di una popolazione così ristretta, anche non portando la produzione al massimo possibile per le caratteristiche del terreno.

NB: le ricostruzioni sono state effettuate dallo studio INKLINK di Firenze.

⁸ Questo fatto è noto ormai anche in altri castelli maremmani nello stesso periodo. Si tratta delle fasi finali del potere signorile che si esprimono mediante la realizzazioni di palazzi, cinte murarie, tentativi non sempre riusciti di popolare i borghi adiacenti alle aree signorili. Cfr. C. Citter, H. Salvadori, C. Valdambrini, *La città in campagna (secoli X-XIII): il caso di Siena e la Maremma*, in "Archeologia Medievale", XXXVII, 2010, pp. 105-111.

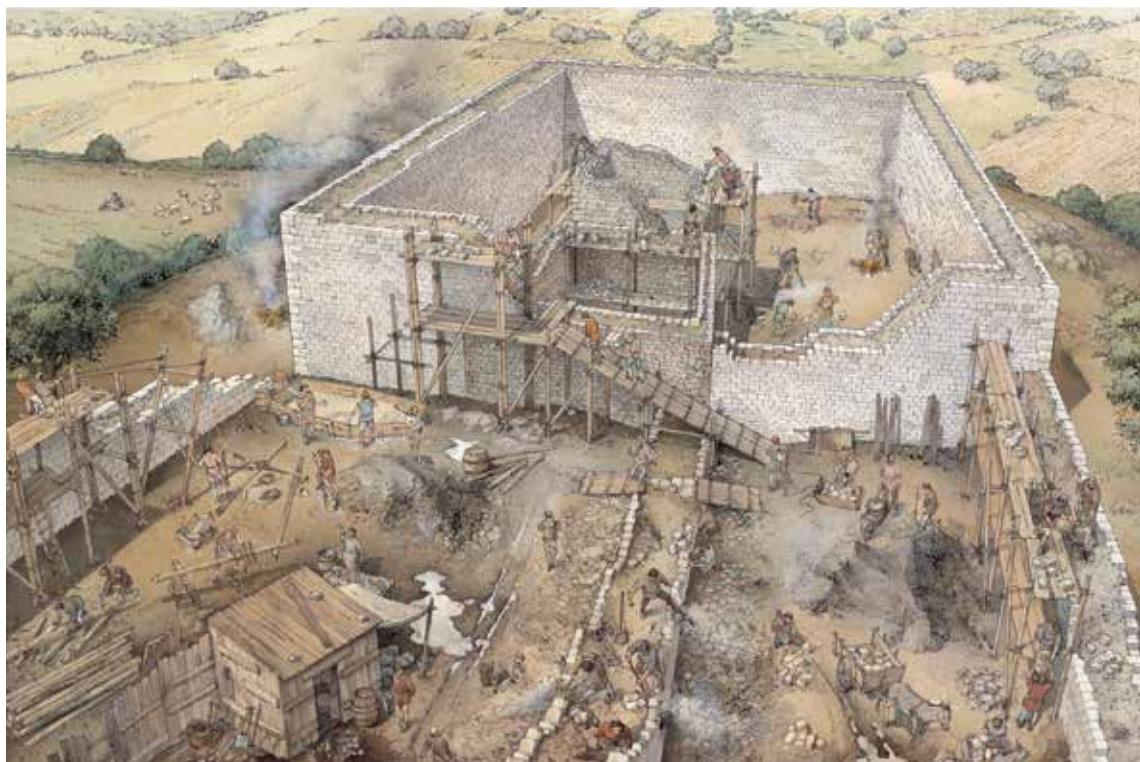
⁹ A. Arnoldus-Huyzendveld, E. P. Pozzuto, *Una lettura storica del paesaggio attuale: il territorio di Castel di Pietra tra Antichità e Medioevo*, in C. Citter a cura di 2009,

pp. 17-42 e L. Dallai, *L'indagine territoriale nell'alta val di Bruna*, in C. Citter a cura di, 2009, pp. 42-56.

¹⁰ C. Citter, *Archeologia delle città toscane nel medioevo: frammenti di una complessità*, Mantova, 2012, pp. 66-68.

¹¹ E. Salvadori, *Dal decastellamento alla formazione del paesaggio di età moderna: il caso di Castel di Pietra*, in C. Citter a cura di 2009, pp. 62-66.

¹² Boschi che non necessariamente dovevano ricoprire le alture. Anzi: anche solo osservando le foto aeree del volo del 1954 si nota come sulle sommità dove sorgono i castelli la prevalenza sia del pascolo e non del bosco.



4. Cantiere della costruzione del recinto del cassero fra la fine del XII e i primi del XIII.



5. Ambienti di servizio dentro il recinto del cassero nella fase pannocchiesca.



1. Fulvio Corsini, *Sapia*. Siena, Palazzo Chigi Saracini (da "Vita d'arte", 1910, p. 141).



2. Fulvio Corsini, *Sapia*, bozzetto. Collezione privata. (Foto Bruno Bruchi, Siena).

“Rinfamar Sapìa”: il conte Guido Chigi Saracini, mecenate della figura dantesca

di MARILENA CACIORGNA

Sapìa, gentildonna senese nata Salvani, è anima protagonista del canto XIII del *Purgatorio* di Dante, caratterizzato dai toni plumbei a partire dal luogo, privo di candidi marmi scolpiti e con il pavimento che è una livida “petraia”. La figura muliebre emerge per la forte caratterizzazione, con tratti sofferti e risentiti quale interprete dell’invidia, «superba non poco come Siena, aristocratica città sempre in gara con Firenze, nelle armi, nelle lettere, nelle arti figurative, nella gloria della lingua»¹. Peccò sì tanto d’invidia da giungere all’insania². Nonostante il nome, infatti, la zia paterna di Provenzan Salvani, capo della parte ghibellina, già incontrato da Dante fra i superbi piegato sotto il peso di un macigno, non fu “savia” nell’augurarsi la sconfitta dei propri concittadini e del nipote nella battaglia di Colle di Val d’Elsa (vv. 109-111):

*Savia non fui, avvegna che Sapìa
fossi chiamata, e fui dell’altrui danni
più lieta assai che di ventura mia.*

I connotati illustrativi che la caratterizzano sono in generale quelli degli invidiosi costretti a vestire panni ispidi e pungenti di cilicio dal colore spento, sostenendosi fiacchi l’un l’altro con un atteggiamento di affetto reciproco, contrario al sentimento provato in vita e, tutti, a loro volta, si appoggiano alla parete del monte (vv. 58-60):

*Di vil ciliccio mi parean coperti,
e l’un sofferia l’altro con la spalla,
e tutti dalla ripa eran sofferti.*

Ma il dettaglio iconografico più forte della figura dantesca è il mento alzato, come sogliono fare i ciechi bramando l’interlocutore; Sapìa infatti, al pari degli altri invidiosi, ha le palpebre cucite da un fil di ferro ed è dunque costretta ad alzar la testa per vedere delle ombre dalle strette fessure degli occhi. Allo stesso modo i “cigli” degli sparvieri selvaggi sono saldati al fine di renderli più mansueti:

*E come alli orbi non approda il sole,
così all’ombre quivi, ond’io parlo ora,
luce del ciel di sé largir non vole;*

*ch’ha tutti un fil di ferro i cigli fora
e cuce sì, come a sparvier selvaggio
si fa però che queto non dimora.*

Sapìa non si illude di essere amata dopo la morte, ma chiede a Dante di “ben rinfamarla” presso i suoi concittadini (vv. 148-150). Quale anima purgante il suo desiderio più grande è la preghiera dei vivi:

*E cheggioti, per quel che tu più brami,
se mai calchi la terra di Toscana,
che d’miei propinqui tu ben mi rinfami.*

¹ E. Santini, *Il canto di Sapìa (Purg. XIII)*, con riproduzione degli affreschi di E. Ambron nella Biblioteca dell’Accademia Chigiana in Siena, Palermo, presso

l’Accademia di Scienze, Lettere e Arti (estratto dagli Atti dell’Accademia, vol. XIV), 1955, p. 22.

² Ibidem.

Alcuni artisti la “rinfamarono”, la riabilitarono con il loro tratto, ma pochi. Sapìa, in effetti, rispetto ad altri personaggi muliebri danteschi, come la Pia, cui fra l’altro fu dedicata una mostra nel 1999³, non ha avuto la stessa “fama” iconografica, nonostante il carattere di umana fragilità con cui è delineata. D’altra parte, il suo cupo profilo di invidiosa al punto che, come lei dice, fu “delli altri danni più lieta assai che di ventura mia”, deve aver limitato, secondo Giuseppe Fatini, l’interesse da parte di artisti e committenti⁴. Al di là delle miniature, xilografie, incisioni di corredo alla *Commedia*, in effetti, questo personaggio, una sorta di antieroina, non sembra riscontrare una tradizione figurativa di rilievo, neanche dopo la fine del Settecento quando numerosi pittori avevano individuato nel poema dantesco una delle fonti letterarie principali di ispirazione⁵.

“Dinegar saviezza”. Il rilievo di Fulvio Corsini

L’episodio di mecenatismo più significativo che si leggi alla figura dantesca lo dobbiamo al conte Guido Chigi Saracini, non solo cultore di studi musicali, ma anche della letteratura e delle arti. Il suo palazzo di via di Città, grazie alla sua anima creativa, è divenuto non solo un Tempio dedicato alla musica, ma anche all’esaltazione della famiglia e delle glorie patrie. Nell’atrio della nobile dimora è possibile ammirare un elegante bassorilievo in marmo del versatile scultore Fulvio Corsini (Siena, 1874-1938), in cui la giovane donna è ritratta con le palpebre chiuse e mento “a guisa d’orbo” (vv. 100-102):

*Tra l’altre vidi un’ombra ch’aspettava
in vista; e se volesse alcun dir “Come?”,
lo mento a guisa d’orbo in su levava.*

Il rilievo è stato realizzato probabilmente prima del 1909 come dimostra una cartolina “Pro laboratorio dei ciechi”. D’altra parte, nel 1910, il rilievo era già stato realizzato se Francesco Saporì ne scrive a quella data in “Vita d’Arte”⁶. Arturo Viligiardi (Siena, 1869 – Alessandria, 1936), durante i suoi molteplici lavori al palazzo per il conte, inserì, negli anni Venti, il rilievo del Corsini all’interno della cornice in travertino con gli stemmi Chigi della Rovere e Saracini: “nel centro della parete stessa mise in opera e incorniciò elegantemente il bassorilievo di Sapìa, la fortissima donna di Ghinibaldo Saracini che Fulvio Corsini – il simpatico scultore nostro le cui figure hanno un sentimento così squisito d’idealità – ha scolpito, trasfondendo in quel marmo un senso di gentile pietà, che spiritualizza la donna invidiosa che Egli deve aver immaginato, non già dopo la battaglia di Colle, quando gridava a Dio: *ormai più non ti temo, ma quando pace volle con Dio in sullo stremo della sua vita, e la preghiera di Pier Pettinago fece lo suo dover per penitenzia scemo*”⁷. Sotto il busto di Sapìa sono state incise due terzine dantesche, mentre in basso a destra il luogo “Dante Purg. XIII”. Allo stato attuale delle ricerche non sappiamo dove fosse collocato all’interno di Palazzo Chigi il rilievo prima della messa in opera nell’atrio. Nella rivista “Vita d’Arte” la *Sapìa* di Corsini è pubblicata senza la cornice che realizzerà più tardi Viligiardi⁸. Francesco Saporì osserva come “la Bibbia e la Commedia” siano state “le letture preferite” del Corsini: “da la prima ha tratto le ragioni essenziali

³ *Pia de’ Tolomei. Una leggenda romantica*, catalogo della mostra (Siena, 1999), Torino 1999.

⁴ Lo studioso di letteratura, il quale a Sapìa dedicò vari saggi, osserva che l’episodio suscita nel lettore scarso interesse “a causa forse anche della fredda natura dell’invidia, che sembra prosperi vigorosa solo nell’inaridirsi di ogni sentimento nobile e buono, e per l’incoerenza della penitente che si lascia avvincere ancora dalle lusinghe del suo indegno passato e soprattutto per l’arida e fors’anco scarsamente sincera umanità con la quale è raffigurata” (G. Fatini, *La Sapìa dantesca in un recente affresco*, in “Bullettino dell’Accademia musicale chigiana”, VIII, aprile 1955, n. 1, p. 11).

⁵ Al tema, nel 2018, è stata dedicata una mostra, allestita nei suggestivi spazi del Museo San Pietro di Colle di Val d’Elsa che ha raccolto le rare testimonianze di miniatori, incisori, scultori e pittori: *Savia non fui. Dante e Sapìa fra letteratura e arte*, catalogo della mostra (Colle di Val d’Elsa, Museo San Pietro, 7 aprile – 28 ottobre 2018), a cura di M. Caciorgna, M. Ciccuto, Livorno 2018..

⁶ F. Saporì, *Un plastico solitario: Fulvio Corsini*, in “Vita d’arte”, 1910, p. 141.

⁷ P. Rossi, *Il palazzo Chigi-Saracini e l’opera di Arturo Viligiardi*, Siena 1929, pp. 21-22.

⁸ Saporì, *Un plastico solitario*, p. 138.

del vivere, da la seconda ha succhiato la linfa dell'italianità più schietta e vivente. Nella 'Testa di Cristo' e in 'Sapia' ha condensato, a tocchi di gentile spasimo, la somma de' sentimenti emersi da codesti libri fatidici e scesi a fecondare i solchi più riposti del suo cuore. Il Galileo profetizza con divino rammarico la distruzione di Gerusalemme; la senese confessa le peccata e solleva la mano a dinegar quella saviezza che a torto adombra il proprio nome⁹. Del rilievo, in collezione privata, abbiamo rinvenuto il bozzetto preparatorio firmato in basso a destra «F. Corsini», mentre uno scudo al centro con un punto interrogativo dimostra che l'artista non sapeva ancora quale blasone fosse da inserire.

Il conte Guido mecenate di artisti e di compositori di 'tituli'

Nei primi decenni del Novecento una serie di studi documentari e letterari da parte di eruditi appassionati di storia patria furono incentrati sull'identità della Sapia dantesca andata in sposa a Ghinibaldo Saracini. Tali ricerche, in particolare, furono promosse proprio dal conte Guido il quale aveva chiesto a Ugo Frittelli insegnante nel R. Ginnasio di Siena di condurre un'indagine sul personaggio: "Da lei, professore, aspetto la riabilitazione di Sapia. Quella donna non può essere stata così cattiva, come il grande Alighieri ci ha ritratto. Oh! Se potesse Ella 'rinfamare' la donna senese, che mi è lontana parente"¹⁰. D'altra parte, il conte d'abitudine rivolgeva il suo mecenatismo non solo agli artisti, ma anche agli "umanisti", come dimostra il caso della scultura in bronzo raffigurante la *Riconoscenza*¹¹ di Arturo Viligiardi, eseguita nel 1926 e collocata nel 1927 nella Cappella del Voto in Duomo, per la quale si rivolse a Giambattista Bellissima, professore di

lingua latina al Ginnasio Guicciardini di Siena, ma anche all'Università di Pisa, cui fu chiesta anche la collaborazione per le iscrizioni di Palazzo Chigi Saracini¹². Secondo le disposizioni del committente, la scultura votiva doveva consistere in "una lampada, sorretta con bel gesto di offerta piena e devota, da una gentile figura che esprimesse il sentimento della riconoscenza e della fede cristiana"¹³. Si trattava di un adempimento al voto formulato nell'agosto 1917 nei confronti della *Advocata Senensium*, a seguito della polmonite che colpì gravemente il nobile senese in guerra presso Udine, dove si era recato volontario. La fanciulla rappresentata dall'artista poggia sulle punte dei piedi, indossa un abito classicheggiante di stoffa leggera increspata. Si protende verso la divina immagine di Maria, offrendo con le braccia levate in alto, una lampada votiva, sul retro della quale si iscrive l'emblema chigiano «MICAT IN VERTICE»¹⁴. A proposito di questa commissione il conte Guido pretese da Viligiardi la massima dedizione: "Lei che conosce la mia anima, traduca in realtà quel voto: sa come io l'ho fatto, e Lei lo deve concretare... lascio alla sua pietà ed alla sua coscienza, il decidere... lavorando all'opera, tanto grande quanto pia, cui s'è impegnato, alla quale dò importanza stessa dei lavori di palazzo Saracini: anzi questi ed il loro finale trionfo, fo dipendere da quella. Col cielo caro amico, non si scherza..."¹⁵! La bronzea scultura poggia su di un piedistallo in cui è incisa appunto un'iscrizione dettata dal latinista Giambattista Bellissima, che soleva adempire al ruolo di suggeritore di 'tituli latini': «VIRGO SERVATRIX / MORTIS GRADU ELAPSU / PERENNIS ARDEBO TIBI / GUIDO CHISIUS SARACINIUS / AN. MCMXVIII» (O Vergine Salvatrice / sottratto alla soglia della morte / sempre arderò d'amore per Te / Guido Chigi Saracini 1918)¹⁶. Non fu questa l'unica opera

⁹ Saporì, *Un plastico solitario*, p. 141.

¹⁰ U. Frittelli, *Si può "rinfamar" Sapia? (chiosa dantesca)*, Siena 1920. Nel frontespizio è un'incisione "dall'opera di Cesare Zocchi in Trento".

¹¹ G. Mazzoni, *La Riconoscenza, scultura di Arturo Viligiardi ex voto del conte Guido Chigi Saracini*, in *Le sculture del Duomo di Siena*, a cura di M. Lorenzoni, coordinamento di M. Caciorgna, Cinisello Balsamo (Milano) 2009, pp. 80-83.

¹² G. Bellissima, *Iscrizioni latine dettate per la solenne inaugurazione del Palazzo Chigi-Saracini in Siena nel*

1921, Siena 1921.

¹³ P. Rossi, *Il palazzo Chigi-Saracini*, p. 65. Cfr. anche P. Rossi, *La Statua de "La Riconoscenza" di Arturo Viligiardi*, in *"La Diana"*, 2, 1927, pp. 216-219.

¹⁴ Il celebre motto chigiano sembra ideato da Giambattista Bellissima, *Iscrizioni latine*, p. 16.

¹⁵ Rossi, *Il palazzo Chigi-Saracini*, p. 64.

¹⁶ G. Bellissima, *Iscrizioni latine*, p. 16; G. Bellissima, *Iscrizioni latine e italiane dettate nel 1928*, Napoli 1928; G. Bellissima, *Nuove iscrizioni latine e italiane dettate negli anni 1931-33*, Siena 1934.

che il conte Guido commissionò per la cattedrale giacché il 16 agosto 1946 fu inaugurata la porta bronzea della Riconoscenza di Vico Consorti nel transetto destro della Cattedrale come adempimento del voto per la salvezza della città durante la seconda guerra mondiale¹⁷. Nei pannelli sono raffigurati quattro fatti storici in cui la città ha chiesto l'intervento di Maria. Nel primo, ad esempio, si prospetta l'episodio che, più di ogni altro, si lega all'identità municipale senese: alla presenza del vescovo, prima della battaglia di Montaperti, il podestà Bonaguida Lucari affida le chiavi della città alla Vergine.

“Un ardito volo di poesia” nel ciclo di Emilio Ambron

Tornando alla figura di Sapìa, al di là della fondatezza storica, giacché Ghinibaldo di Sa-

racino non sembra aver “rapporto di parentela con l'omonima famiglia senese”¹⁸, il conte Guido dedito al restauro del palazzo in via di Città, riuscì a “rinfamare” Sapìa attraverso una serie di commissioni come il rilievo del Corsini, ma anche con la figura di Pier Pettinaio dipinta nella sala, ora sede della Biblioteca della Chigiana, prima detta di Sapìa “poiché al di sotto del fregio sui muri tra le mensole, sono trascritti in caratteri gotici i celebri versi dell'episodio dantesco”¹⁹. I versi dunque precedono il ciclo di Emilio Ambron di cui parleremo tra breve, facendo parte del primo intento celebrativo del conte Guido interrotto dalla morte del Viligiardi. Probabilmente furono iscritti al tempo dei restauri del poliedrico artista senese quando la sala fu rifatta e decorata “in stile trecentesco, con soffitto e travi che sostengono i travicelli e poggiano su mensoloni di legno



3. Arturo Viligiardi nella fonderia mentre modella la cera della *Riconoscenza*.

¹⁷ P. Bacci, *La porta di bronzo che mena alla cappella detta del Voto fondata da papa Alessandro VII Chigi*, Siena 1946. La foto che pubblichiamo della porta (Archivio Gianni Mazzoni) presenta una dedica: “Al carissimo dott. Rio Mattei valentissimo ed intelligente cancelliere del Magistrato delle Contrade in segno di sincera stima, ammirazione e riconoscenza, Siena ottobre 1947, Guido Chigi Saracini”; vi sono inoltre apposte la firma di Vico Consorti e la data “16 agosto 1946”.

¹⁸ D. Balestracci, R. Cresti, M. Martellucci, *Terzo di città*, in *La memoria sui muri. Iscrizioni ed epigrafi nei cortili, negli entroni e negli atrii dei palazzi pubblici di Siena*, Siena 2005, p. 40. Cfr. P. Cammarosano, *Monteriggioni. Storia, Architettura, Paesaggio*, introduzione di R. Barzanti, con un saggio di G. Barsacchi, Milano 1983, pp. 50-54: “Ghinibaldo era figlio di un tale Saracini da Strove, che era stato colono dell'Abbadia a Isola” (p. 50).

¹⁹ Rossi, *Il palazzo Chigi-Saracini*, p. 57.



4. Vico Consorti, *Porta della Riconoscenza*. Siena, Cattedrale.

scolpiti”²⁰. Il beato Pietro da Campi, frate laico del Terz’Ordine Francescano, detto Pettinaio, *pectenarius*, per aver esercitato il commercio dei pettini per la tessitura, dipinto a figura intera stante, compare secondo la sua iconografia tradizionale, con un dito a chiudere le labbra²¹. La presenza del “beato del silenzio” è giustificata dai versi danteschi, giacché Pier Pettinaio pregò per Sapìa affinché salisse al *Purgatorio* (vv. 124-129):

*Pace volli con Dio in su lo stremo
della mia vita; ed ancor non sarebbe
lo mio dover per penitenza scemo,

se ciò non fosse, ch'a memoria m'ebbe
Pier Pettinaio in sue sante orazioni,
a cui di me per caritate increbbe.*

Dopo le iniziali prove del Viligiardi e del Corsini, il conte Guido tornò sul tema di Sapìa, affidando un intero ciclo con l’episodio dantesco al pittore Emilio Ambron (Roma,

1905- Firenze, 1996), fra i maggiori interpreti dell’Orientalismo nel XX secolo e, allo stesso modo, del ritorno alla classicità nella definizione della figura femminile. Figlio di Aldo, ingegnere che partecipò alla costruzione del porto di Alessandria d’Egitto e della pittrice Amelia Almagà Ambron, formatasi alla scuola di Antonio Mancini, vive sin dalla giovinezza in un ambiente culturale stimolante. La madre era legata da un rapporto profondo al futurista Giacomo Balla, a lungo ospite di famiglia a Roma e nella tenuta di Cotorniano nel Comune di Casole d’Elsa.

Il conte Guido Chigi Saracini, nel 1951, affidò ad Ambron la decorazione di un’ampia sala del Palazzo di via di Città dedicata al tema dantesco di Sapìa da svolgersi su tre pareti: “A trent’anni e più dalla inaugurazione del restaurato Palazzo il conte Chigi Saracini ha ripreso



5. Arturo Viligiardi, *Pier Pettinaio*. Siena, Palazzo Chigi Saracini, Biblioteca. (Foto Bruno Bruchi, Siena).

²⁰ Rossi, *Il palazzo Chigi-Saracini*, p. 57.

²¹ S. Ginanneschi, *La scena di Sapìa, gentildonna sene-*

se nella Divina Commedia con altre scene nelle quali risplende Pier Pettinaio, Roma 1936.

il disegno di una glorificazione di Sapìa, non limitata, questa volta, come nel 1920, alla riproduzione della sua figura in bassorilievo e all'affresco del suo salvatore Pier Pettinao, né rivolta ad un nuovo tentativo di riabilitazione, che poteva attuarsi con la rievocazione pittorica della generosa protettrice dello spedale di Castelghinibaldo; egli è ritornato a Dante per celebrare Sapìa alla luce e nello spirito del poema, affidandone l'incarico al pittore Emilio Ambron”²². Nel fregio dedicato al *Purgatorio* l'artista romano mette a frutto le esperienze artistiche maturate fra Siena, nella bottega di Umberto Giunti che insegnava la tecnica dell'affresco alla Scuola di Pittura del Reale Istituto di Belle Arti, e Firenze con Baccio Maria Bacci, anch'egli impegnato nella riscoperta di questa antica pratica²³.

La decorazione, che si protrasse fino all'autunno del 1954, fu una “dura e impegnativa composizione lunga ventidue metri”. In questo ciclo “l'artista sembra poeticamente evocare il purismo nella linea francese di Puvis de Chavannes... e al maestro francese sembrano riferite la chiara e bionda armonia dei toni spenti e velati impastati nella pittura magra, le ampie e rigorose pause compositive e la solenne gestualità alla quale già alludono alcuni bellissimi disegni preparatori, o la penitente ammantata che incerta procede appoggiata alla parete pietrosa”²⁴.

Il 12 gennaio del 1952 il conte scrive al pittore una lettera molto ispirata in cui trapelano le precise volontà del committente in merito alla composizione e al messaggio iconografico: “quella stanza, dedicata al *Purgatorio* di Sapìa, non è, nella significazione pittorica, cosa umana; ma ultra terrena ed anzi deve dare l'impressione di una vastità non soltanto lineare e murale, ma anche di vastità, di lontanane di orizzonte, di montagne, di abissi, di distanze impressionanti e commoventi tali da colpire l'osservatore non

soltanto con le figurazioni di primo presso; ma anche con quelle imponenti della grandiosità circostante e lontana”. Come osserva ancora il conte, “io nell'esaltare la Senese moglie di Ghinibaldo Saracini in casa mia, desidero esaltare non solo l'Opera poetica e il Personaggio; ma anche quella pittorica, dando al Pittore modo di sbizzarrire la propria fantasia creando, o meglio arricchendo l'ambiente dantesco anche in vastità, perché è da presumere [...] che l'*Inferno*, il *Purgatorio* ed il *Paradiso* della *Commedia* dantesca non possano, né debbano intendersi e rimpiccolirsi quali ambienti, scenari ristretti ai vari modesti Gironi; ma appartenenti all'Al Di Là perciò all'immensità e nell'immensità [...] terrò insomma di creare in queste mie mura un ardito volo di poesia nel quale Lei ed io siamo appassionati creando, sulla base dantesca, un'impressionante e (mi perdoni l'ardire...) quasi novella Cappella Sistina! Ma il mio caro Viligiardi soleva ripetermi che per far ben capire le cose servivano ottimamente l'iperbole e la caricatura...”²⁵. Il Conte Guido è anche risoluto nell'affidamento dell'opera al solo Ambron senza il coinvolgimento di eventuali aiuti: “P.S: Tengo RipeterLe che per l'Opera Sua pittorica suddetta io terrò avere e riconoscere Lei Soltanto”. Invero un carteggio tra Emilio Ambron e Umberto Giunti, con particolare riferimento a una lettera del 17 marzo del 1953, dimostra il coinvolgimento dell'artista senese all'impresa. Ambron scrive a Umberto Giunti per chiedergli “delle lezioni di tecnica” per affrontare il grande affresco: “prima che affronti l'affresco, che secondo le intenzioni del conte deve essere interamente compiuto da me, devo prevedere un periodo di preparazione non indifferente, mi rivolgerò nuovamente a lei per chiederle delle lezioni di tecnica... Lei potrà impartirmi i Suoi insegnamenti con la perizia e l'alto valore artistico che sono il primo a riconoscerLe e stimare”²⁶. D'altra parte Ambron, allievo di Giunti insieme ai fratelli Bruno ed Aldo Marzi, con-

²² Fatini, *La Sapìa dantesca*, p. 19.

²³ C. Frulli, *Il viaggio di Emilio Ambron nella decorazione pittorica*, in *Emilio Ambron 1905-1996*, Firenze 1998, pp. 21-23.

²⁴ Frulli, *Il viaggio di Emilio Ambron*, p. 26.

²⁵ Siena, Archivio Accademia Musicale Chigiana, B XXVIII 27. Ringrazio Cesare Mancini e Anna Nocentini che mi hanno permesso la ricerca.

²⁶ Archivio di Gianni Mazzoni, lettera di Emilio Ambron a Umberto Giunti datata 17 marzo 1953.



6 e 7. Emilio Ambron, *Episodi di Sapìa*. Siena, Palazzo Chigi Saracini, Biblioteca. (Foto Bruno Bruchi, Siena).

sidera il maestro un “disegnatore nato”²⁷. Per Ambron “Giunti è stato l’ultimo pittore senese che sia rimasto fedele ad un’antica tradizione e possedeva conoscenze tecniche ormai dimenticate”²⁸. L’aiuto del Giunti sembra riscontrarsi in almeno uno di tre bozzetti, quello di mag-

giori dimensioni, che si conservano in collezione privata, fino a oggi sconosciuti²⁹. All’idea e alla mano del solo Emilio Ambron appartiene invece un bel cartone che abbiamo rinvenuto in occasione della mostra di Colle Val d’Elsa dedicata a Sapìa. Si tratta, come si può vedere da

²⁷ Dal carteggio tra Emilio Ambron e Gianni Mazzoni lettera datata gennaio 1989 (Archivio Gianni Mazzoni). Cfr. G. Mazzoni, *Umberto Giunti. Da Sassetta a Fattori*, in *Conferenze d’arte. Pienza, Montepulciano, Val d’Orcia, a cura di G. Mazzoni*, Montepulciano 1994, p. 125.

²⁸ Lettera di Emilio Ambron a Gianni Mazzoni datata 25 dicembre 1988.

²⁹ Tempera su masonite, cm 23,5x89,5; tempera su tavola, cm 24,5x88; tempera e olio su tavola, cm 37,5x147.



8 e 9. Emilio Ambron, *Episodi di Sapia*, bozzetto. Siena, Collezione privata.



10. Emilio Ambron e Umberto Giunti, *Episodi di Sapia*, bozzetto. Siena, Collezione privata.

una foto d'epoca, del disegno preparatorio per una parte della parete sopra la porta d'ingresso alla Sala. Notevoli altri studi preparatori come quello per la testa di Sapia, inverno ritratto della moglie Carla Polacco Ambron³⁰. La più parte dei disegni per il fregio chigiano sono stati donati dall'artista nel 1985 ai Frati Minori Conventuali di San Marino, restaurati in occasione della mostra *Foco mettesti. Letture, frammenti, disegni e cimeli danteschi a San Marino* nel Museo Pinacoteca San Francesco³¹.

Sapia “rinfamata”

Concludiamo le riflessioni su Sapia con l'immagine più commovente, il richiamo di Arturo Viligiardi al *Monumento a Dante* dello scultore fiorentino Cesare Zocchi in Trento, che meritò alcune terzine di Giosuè Carducci in occasione dello scoprimento dell'11 ottobre 1896. Per l'iconografia del monumento, che si suddivide in tre settori corrispondenti alle cantiche della *Commedia*, l'artista si affidò a Guglielmo Ranzi, irredentista italiano, che promosse l'opera dedicata a Dante come reazione alla statua del poeta Walther von der Vogelwende a Bolzano. Il disegno a penna del Viligiardi, siglato A. V. in basso a destra, fu tratteggiato dal pittore senese per il frontespizio del libro sopra ricordato di Ugo Frittelli, dal titolo *Si può rinfamar Sapia*, con epistola dedicatoria al Conte Guido Chigi Saracini³². Nel monumento di Zocchi, in cui sono raffigurati anche gli invidiosi, il nudo di donna rappresenta un'anima del Purgatorio che ha già espiato e sta per raggiungere il Paradiso. D'altra parte, già in vita, Sapia sembra essere stata non solo invidiosa, ma anche caritatevole, giacché con il marito Ghinibaldo Saracini fondarono un Ospedale nei pressi di Castiglion Ghinibaldi ancora in mano della donna e delle sue cinque figlie alla morte del marito³³. In ogni

caso, con questa citazione d'autore, Viligiardi intendeva per sempre “rinfamar” Sapia agli occhi dei suoi “propinqui”.



11. Emilio Ambron, *Episodi di Sapia*, particolare del cartone. Collezione privata.



12. Arturo Viligiardi da Cesare Zocchi, *Anima del Purgatorio ha già espiato e sta per raggiungere il Paradiso*. Ugo Frittelli, *Si può “rinfamar” Sapia?* Siena 1920.

³⁰ Pubblicato nel catalogo *Emilio Ambron 1905-1996*, Firenze 1998.

³¹ Si veda anche *La donazione Emilio Ambron al Museo Pinacoteca San Francesco della Repubblica di San Marino*, Firenze 1985. Aldo Capobianco (p. 7) rileva nei disegni per il fregio della Chigiana lo stile toscano rispetto all'orientalismo delle altre opere in collezione dell'artista: “il filo conduttore dell'arte di Ambron è proprio da trovarsi in un desiderio di bellezza e semplicità che unisca gli ideali della nostra cultura europea a quelli della raffinata figu-

razione orientale. Questo suo modello estetico talvolta si avvicina maggiormente all'arte indiana, come nell'*Apsara*, mentre in altre occasioni, per esempio nel grande cartone per l'affresco dell'Incontro di Dante e Sapia, eseguito nel 1955 nel Palazzo Chigi Saracini di Siena, lo stile è chiaramente influenzato dall'ambiente toscano”.

³² Frittelli, *Si può “rinfamar” Sapia?*, Siena 1920.

³³ C. De Santi, *L'Alta Val d'Elsa nella Commedia*, in “Miscellanea Storica della Val d'Elsa”, CXIII, 2007, p. 73.



1. 'Maestro di Tressa', *Madonna in trono col Bambino*, secondo quarto del XIII sec. Siena, Museo dell'Opera del Duomo (Opera della Metropolitana, inv. 4333, aut. n. 691/2021). È la più antica immagine della Vergine nell'arte senese.

Siena: con Dante in visita alla Cattedrale al tempo del Giubileo

di ALBERTO CORNICE

Il Giubileo fu proclamato da Bonifacio VIII con la bolla *Antiquorun habet fida relatio* del 22 febbraio 1300, da celebrare ogni cento anni. Fu, da parte sua, una geniale ispirazione, o meglio geniale invenzione¹.

Nel 1300 Dante, giunto nel mezzo del cammino terreno, ebbe la visione del cammino ultraterreno dell'uomo, la *Commedia*².

Dante fu a Roma più volte, almeno nel 1302 allorché fu raggiunto dalla condanna all'esilio. Forse vi era andato anche nell'anno del Giubileo; lo fa supporre la vivace descrizione del 'senso unico alternato' sul ponte Sant'Angelo³.

Altro elemento di logica evidenza sono i suoi affacci a Siena, attraverso il percorso della via Francigena. *Argumentum e silentio*, è vero, ma appoggiato alla logica del vero.

Del pari logica è la sua presenza nella cattedrale dell'Assunta, come fedele e come devoto. Come pellegrino giubilare, penso sia entrato dalla porta destra in facciata. Per me è questa la vera Porta del Perdono⁴.

Introibo ad altare dei

Ad deum qui laetificat juventutem meam. Il salmo 42 introduce la liturgia della Messa, e

¹ La Sede apostolica ne ebbe un tale arricchimento – non solo spirituale – che nel 1342 Clemente VI, da Avignone, ridusse i 100 anni a 50, adducendo a motivo una coerenza con l'originario giubileo ebraico. Nel 1389 Urbano VI ridusse gli anni a 33 come la vita terrena di Gesù. Nel 1470, Paolo II fissò la cadenza ogni 25 anni, a causa della brevità della vita umana e dell'umana debolezza verso il peccato. Non sono soggetti a cadenza fissa i Giubilei straordinari (ad esempio, san Paolo VI, 1966, a conclusione del Concilio Vaticano II; e poi san Giovanni Paolo II, 1984, per il 1950° anno dalla Redenzione).

² il 25 marzo, *Angelis Domini nuntiavit Mariae*: il primo giorno dell'anno ab *incarnatione* che in Toscana sarebbe stato in vigore fino a metà Settecento. Per altri, la visione avvenne '8 aprile, venerdì santo.

³ *Inf.* 18, 25-33.

⁴ Ricordo con affettuoso rimpianto le discussioni con Monika Butzek che optava per la piccola porta sul fian-

anche Dante pellegrino. Prima di entrare alza lo sguardo ed è accolto dalle voci, energiche e benevoli, di molte persone come in attesa, voci che sono messaggi degli 'antiveduti', coloro che hanno previsto e proclamato il prossimo avvento della Salvazione per *partum Virginis*.

Sono le figure di Giovanni Pisano, 1284-1306: mosse, agitate dallo stesso messaggio interiore, in movimento: potenziale beninteso, ma non meno intenso. Sono molto lontane dalle ormai vetuste *statues-colonnes* di Saint-Denis o di Chartres.

Dopo Nicola, morto nel 1284, Giovanni fu il capo maestro del duomo. A questo incarico si aggiunse la cittadinanza senese, con esenzione dagli obblighi sia militari sia soprattutto fiscali d'ogni genere. Risale al 1319 la revoca di questa esenzione: può intendersi come l'anno della morte. Quasi certamente si riferisce a lui l'epigrafe marmorea che dopo non so quanti spostamenti è ora sul fianco sinistro⁵.

Giovanni, almeno entro il 1297, si dedicò alla facciata. Prima ancora di entrare, Dante poteva alzare gli occhi e trovarsi avvolto, quasi un non-muto discorrere, in un intreccio di parole e messaggi. Sono le immagini marmoree

co destro: io replicavo che – in quel luogo – l'ingombro del palazzo vescovile male avrebbe sopportato le folle dei pellegrini giubilari. Inoltre sulla porta destra in facciata, sull'architrave del varco d'ingresso, l'epigrafe – diffusa in più luoghi penitenziali - con i tre esametri 'leonini' (con assonanza sull'emistichio) è, a mio avviso, attestazione e conferma. ANNUS CENTENUS ROME SEMPER EST IUBILENUS – CRIMINA LAXANTUR CUI PENITET ISTA DONANTUR – HEC DECLARAVIT BONIFATIUS ET ROBORAVIT.

⁵ HIC EST SEPULCRUM MAGISTRI IOHANNIS QUONDAM MAGISTRI NICOLE ET DE EIUS EREDIBUS. Marilena Caciogna, *Virginis Templum*, Opera Laboratori Fiorentini - Civita Group, Sillabe, Livorno 2013, p. 26. Si veda anche la scheda dettagliata in Silvia Colucci, *Sepolcri...*, cit. più avanti a nota 67 p. 259-260.

che stanno a simbolo della Redenzione annunciata ma non ancora avvenuta. A loro si deve l'inquieto e inquietante rincorrersi dei messaggeri che precedono la Salvezza e ne sono fondamento, patriarchi e profeti. Accanto al contesto biblico è coinvolta la cultura pagana, Platone, Aristotele e la Sibilla. Due donne: questa, volto serenamente 'classico', mentre Maria sorella di Mosè è tesa nell'emozione del vaticinio.

Ingreditur

Nella Cattedrale, sono – o erano – cose che possono avere attratto la sua attenzione, stimolato la sua riflessione.

Dante è entrato a capo chino, penitente, in umiltà e raccoglimento. La prima cosa su cui posare gli occhi è una sepoltura. Non di un vescovo o canonico o religioso, ma di un laico, Andrea Beccarini, il primo ad avere un tale

onore: *hic situs est primus*. Il motivo è espresso: combattente a Montaperti⁶. Se Dante fosse entrato dalla porta mediana, sempre beninteso a capo chino, avrebbe notato un'altra sepoltura, pure di un laico: Giovanni Ugurgieri caduto in battaglia⁷. La sepoltura nella Cattedrale avvenne per *decreto publico*, del Comune. La Cattedrale è il luogo delle memorie, tutte le memorie. "La Cattedrale come spazio dei tempi", la mai dimenticata lezione di Friedrich Ohly⁸.

Montaperti è detto, qui, *certamen* e poi *clades*, strage. Forse anche a Dante il ricordo bruciava ancora. Non tanto come fiorentino sconfitto ma per lo strazio e lo scempio che hanno straziato migliaia di vite; nella *Comedia* lo dirà, in versi anche troppo noti.

La tradizione vuole che *ante eventum* i Sienesi abbiano fatto atto di votazione, affidamento alla Madonna, celebrato all'altare maggiore su cui era l'immagine - verosimilmente al centro



2. Epigrafe del Giubileo del 1300, facciata del Duomo, porta destra 'del perdono' (Opera della Metropolitana, inv. 2257 aut. n. 691/2021).

⁶ D.O.M. ANDREAS EX NOBILI BECCARINORUM FAMILIA QUIA IN MONTIS APERTI CERTAMINE STRENUE CECIDIT DECRETO PUBLICO HIC SITUS EST PRIMUS. VIII. KAL(ELLE) END. MAIAS MCCLX.I: ossia il 24 aprile. La data del 1261 si riferisce al *decreto publico*, il provvedimento con cui il Comune concesse al Beccarini il privilegio di avere la tomba – *primus* – nella Cattedrale.

⁷ IOANNES UGURGERIUS DECRETO PUBLICO HIC SITUS EST. DECESSIT MONTIS APERTI CLADE AN. SAL. MCC LX. Le due epigrafi furono

rifatte (questa meno della prima) riproducendo il testo. Le iscrizioni sono trascritte e commentate nel prezioso, vastissimo repertorio di Silvia Colucci, *Sepolcri a Siena tra medioevo e rinascimento*, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2003, pp. 26, 122.

⁸ Friedrich Ohly, *Die Katedrale als Zeitesraum* (Münster, 1972), Darmstadt, 1977. Ed. it *La cattedrale come spazio dei tempi. Il Duomo di Siena*, con prefazione di Enzo Carli, in "Bullettino senese di storia patria" (1977-1978), 1979, pp. 7-92, in vol., Siena, Accademia senese degli Intronati, 1979.



3. Epigrafe sepolcrale di Andrea Beccarini (Opera della Metropolitana, aut. n. 691/2021).

di un dossale - ora nel museo dell'Opera. Immagine quasi totemica, regalità più che maternità, il volto della Regina è tra mansueto e severo, mentre il Bambino, meno severo, guarda gli oranti e porge la benedizione di buon auspicio.

Post eventum, post victoriam, addossate ai pilastri della cupola, furono collocate le 'Antenne di Montaperti', abitualmente ritenute dei due Carrocci presenti alla battaglia. La cosa non mi ha mai convinto. Penso che un carro trainato da bovi, per quanto massiccio e robusto, non potesse procedere sopportando un palo di tale dimensione e peso, quanto meno si sarebbe ribaltato anche prima di muoversi. Oltre tutto a Montaperti il Carroccio fiorentino non c'era: a viaggio intrapreso era stato saggiamente lasciato perché ingombrante e pesante. Portarono solo la Martinella, destinata a essere abbandonata sul campo e raccolta dai Senesi. Non preda di guerra, sia ben chiaro, ma *res derelicta, res nullius*.

È del tutto convincente l'opinione che le aste fossero in realtà antenne fisse installate nel terreno presso il Carroccio, a segnalare con i vessilli i punti di comando: segnacoli di orientamento per i combattenti immersi nella polvere e nello smarrimento⁹. È pur vero che negli inventari questi "arbori" sono indicati come pertinenti al carroccio: ma sono solo registrazioni inventariali, a volte accanto a quella (1446) di "Uno caro con ruote, chiamasi el Carroccio Anticho, che si portò alla sconfitta di Monte Aperto"¹⁰. Si dice lo abbia eliminato Pandolfo Petrucci quando nel primo Cinquecento era Operaio del duomo, in un fugace momento filo-fiorentino del suo altalenante

⁹ Alessandro Leoncini, *Le antenne del Carroccio*, in "Il Carroccio di Siena", 106, 2000, pp. 38-40; Marilena Caciorgna, *Virginis Templum*, Livorno, Le Sillabe, 2013, p. 110; Maria Assunta Ceppari Ridolfi, Patrizia Turrini, *Montaperti. Storia Iconografia Memoria*, Monteriggioni, Il Leccio, 2013; Turrini, pp. 65-66. Questo'ultimo libro – di piccola mole e di grande importanza – è essenziale per avere attinto in primo luogo ai documenti: quindi con una lettura corretta, rigorosa e efficace dell'evento. Si deve a Duccio Balestracci il recente lavoro, ampio e ramificato: *La battaglia di Montaperti*, Bari-Roma, Laterza, 2017.

Resta importante il miscellaneo *Alla ricerca di Montaperti. Mito, fonti documentarie e storiografia*, a cura di Ettore Pellegrini, Atti del convegno (Siena, 30 novembre 2007), Siena, Betti Editrice, 2009.

¹⁰ "Due arbori de li stendardi del carroccio di legname longhissimi, e quali vengano a capo le xii more attaccati". *Gli inventari dalla sagrestia della Cattedrale senese e degli altri beni sottoposti alla tutela dell'operaio del Duomo (1389-1545)*, a cura di Monika Butzek, Firenze, Esdizioni Polistampa, 2012, p.109, n.335.

percorso politico. Chissà se è vero: forse invece volle soltanto eliminare una ‘anticaglia’, come anche la *Maestà* di Duccio che ebbe la stessa sorte.

Non deve in ogni modo sorprendere la collocazione, nel più eminente luogo sacro, di tali segnacoli di discordia, odio fraticida, morte violenta. La presenza nella Cattedrale trascende i valori strettamente religiosi e liturgici: è la sede delle memorie civiche, il forziere prezioso che le conserva sotto gli occhi dei cittadini, come icone laiche.

Nel nuovo palazzo del Comune fu poi conservato – con solenne risalto – il ‘Libro di Montaperti’, i documenti che i fiorentini in rotta avevano abbandonato nella fuga per salvazione: anche questo è *res derelicta*, cosa *res nullius*. Oggi è nell’Archivio di Stato di Firenze¹¹.



4. ‘Antenne di Montaperti’, a un pilastro della cupola (Opera della Metropolitana, aut. n. 691/2021).

La Madonna di san Bonifacio

Se le Antenne sono cimelio laico onorato in luogo sacro, è un vero *ex voto* la Madonna che dopo il 1262 fu collocata sul terzo altare destro, quello di san Bonifacio festeggiato il 4 settembre: il vero *ex voto* alla Madonna che “*dedit senensibus victoriam de inimicis*”. L’immagine (si deve a Luciano Bellosi l’attribuzione a Dietisalvi di Speme) divenne la più venerata icona in Siena: come è sua doverosa funzione faceva molte grazie, *unde nomen* Madonna delle Grazie. Gli *ex voto* erano in lamina d’argento, a forma non di cuore come oggi, ma di un paio di grandi occhi sorretto da una asticciola, una specie di occhialino; *unde nomen* ‘Madonna dagli occhi grossi’. Erano applicati tutto intorno alla tavola¹².

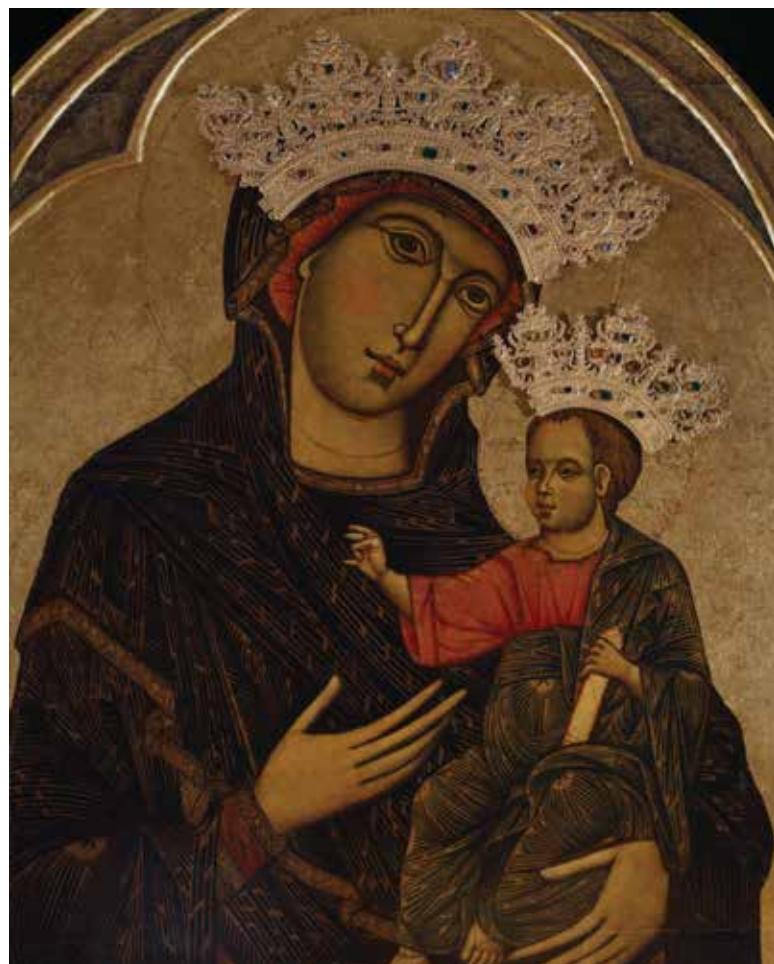
Nel 1631, per le ceremonie *ex voto* dei senesi risparmiati dalla pestilenzia, ebbe nome ‘Madonna del Voto’, che è rimasto definitivo. Poco più tardi, 1655, Fabio Chigi fu eletto come Alessandro VII. Nel suo pontificato, concluso nel 1667, non venne mai a Siena: ma ne mantenne costante il pensiero anche attraverso iniziative di committenza artistica. Era molto devoto alla Madonna, cosa ovvia per un senese. Ma al suo tempo le Madonne senesi erano due. Una, ‘repubblicana’ e di lontana matrice ghibellina, è nel Duomo; l’altra è in Santa Maria in Provenzano, di culto recente e di patrocinio granducale a partire da Ferdinando I al quale si deve la prima pietra, 1594. A questa Madonna il papa offrì doni sontuosi: ma la devozione privilegiata andò alla vetusta *icona princeps*, la repubblicana Madonna sull’altare di san Bonifacio. Volle toglierla dall’altare nella navata e ideare una nuova cappella, simmetrica a quella del Battista. Senza muoversi da Roma, ideò ed espresse tipologia e iconografia, poi realizzate da Gian Lorenzo Bernini e dal senese Benedetto Giovannelli Orlandi. Otto colonne monolitiche di età imperiale, di marmo ‘verde antico’ prezioso come una gemma, stavano nel palazzo papale nel Laterano. Un ‘sacro furto’ se si vuole, ma benemerito.

¹¹ Se Dante – in via di ipotesi o di fantasia – fosse entrato non dal Piano di Santa Maria ma da Vallepiatta avrebbe percorso lo spazio che impropriamente si dice ‘cripta’. Se ciò fosse, ogni commento dovrebbe essere altra cosa.

¹² Un inventario quattrocentesco registra 34 paia di occhi.



5. *Gabella 1483*, con l'altare di San Bonifacio, Archivio di Stato di Siena n. 41.



6. Attr. a Dietisalvi di Speme, *Madonna del Voto*, Duomo, Cappella del Voto (Opera della Metropolitana, inv. 2257 aut. n. 691/2021).



7. Nicola Pisano, *Giudizio finale: gli eletti*, nel pulpito. (Opera della Metropolitana, inv. 2641 aut. n. 691/2021).



8. Nicola Pisano, *Giudizio finale: I reprobati*, nel pulpito. (Opera della Metropolitana, inv. 2643 aut. n. 691/2021).

Sono quindi due le Madonne 'ghibelline' che Dante poté vedere nel duomo: ghibelline anche se, nell'anno 1300, il governo senese dei Nove era di parte guelfa.

Il pulpito di Nicola

Nella navata si affaccia (ora a sinistra, allora a destra) il Pulpito di Nicola Pisano, commissionato nel 1265 e terminato nel 1268.

Pochi anni prima, 1260 o 1259 stile pisano, in quel Battistero Nicola aveva realizzato un prisma esagonale staccato dalla parete: il valore della Parola come messaggio autonomo, non dipendente da alcuna struttura, ove il fedele può vedere e ascoltare. Può essere che Dante lo abbia veduto: cinque rilievi, tra cui il *Giudizio finale*. A Siena Nicola (il figlio Giovanni è stipendiato come aiuto) instaura un respiro più ampio. Da esagono a ottagono, il numero Otto, il giorno dopo i Sette della Creazione, il giorno che non c'è, il *Dies Irae* o, al contrario, *Dies Redemptionis*, che si ottiene attraverso l'acqua lustrale. Il primo Battistero è quello lateranense, nella basilica dedicata al Salvatore e ai due santi Giovanni: *Omnium Urbis et orbis ecclesiarum mater et caput*. La pianta del Battistero è ottagonale¹³.

Dei sette rilievi cinque illustrano l'*Infanzia*, due il *Giudizio*, *Reprobi* e *Eletti*, *Inferno* e *Paradiso*. Nella prima e terza Cantica è inevitabile il riferimento a questi rilievi. In uno il groviglio dei dannati, il non-Ordine che degenera in Caos. Per contro, i Beati sono disposti in armonia, in ordine: Dio non solo creò, ma *omnia in mensura et numero et pondere disposti*, parole del *Liber Sapientiae* (11, 20) che si voleva composto da Salomone. Sembra echeggiare la massima *Ordnung inn macht Gewinn*.

Nel poema come nei rilievi si avverte una consonanza, il *Dies irae*, la *sequentia* cantata o recitata prima del Vangelo¹⁴. Tra i due specchi, Cristo con la mano aperta conferma il ruolo di

iustus judex ultioris al quale chiedere: *donum fac remissionis ante diem rationis*. Contrapposti ai *confuratis maledictis*, la supplica *voca me cum benedictis* è intensa: *Inter oves me sequestra, statuens in parte dextra*. Anche nel pulpito i Beati stanno alla destra del giudice.



9. Nicola Pisano, *Le Arti liberali*, nel pulpito, part. (Opera della Metropolitana, inv. 2658 aut. n. 691/2021).

L'intera struttura si regge, al centro, sulla colonna portante. Quella nel Battistero pisano è su telamoni dolenti, piegati e aggravati da un peso non sostenibile. A Siena, invece, sulla base stanno assise, composte e serene, le Arti Liberali, Trivio e Quadrivio, integrate dalla Filosofia. Questo segno, esibito e insistito, fa del pulpito una *sedes sapientiae*, ove anche la Cultura laica è sostegno di quella religiosa. Del resto in quel tempo anche Siena aveva lo *Studium*.

¹³ L'ottagono battezzimale non è obbligo ma significante. Per dire solo quelli che conosco, Firenze, Parma, Albenga, Lomello, Grado, i due di Ravenna, Cremona. Quello di Pisa è a pianta circolare: elevato a Dio, che come il cerchio non ha né inizio né fine.

¹⁴ Il suo probabile autore, il francescano Tommaso da Celano, era morto intorno alla nascita di Dante. Il testo, tetrametri trocaici a rima baciata, è tuttora uno di quelli essenziali nella liturgia.



10. Duccio di Buoninsegna, *San Bartolomeo, Sant'Ansano*, vetrata absidale (Opera della Metropolitana, aut. n. 691/2021).



11. Duccio di Buoninsegna, *Incoronazione della Vergine*, vetrata absidale (Opera della Metropolitana, aut. n. 691/2021).

La vetrata nell'abside

Come aveva sollevato lo sguardo prima di entrare, così fa Dante, al termine della navata, conclusione del percorso. Sul rettilineo muro absidale si apre un grande cerchio policromo trasparente di luce: la *fenestra rotunda magna*, 1288-190, per la quale Duccio aveva fornito i cartoni e anche il pennello. La struttura e l'apparato iconografico indirizzano alla Croce, il simbolo primo, inscritto nel cerchio dell'orbe della creazione. A ben vedere, offre ed esige una triplice lettura: evangelica, politica, mariana.

Tra i bracci, entro i triangoli curvilinei, sono gli Evangelisti, i punti cardinali per il giusto orientamento del fedele che riconosce agevolmente gli attributi vetero o neotestamentali, figurazione corrente¹⁵.

Sul braccio orizzontale della Croce è l'indicazione di 'dove siamo': Siena presenta i santi patroni. Tre leggendari, e un Apostolo, Bartolomeo: protettore e taumaturgo importante e in grande devozione – si sa – per ogni malattia visibile sulla pelle¹⁶.

La parte verticale è quasi lo stolone di una grande, policroma pianeta. Tre pannelli sovrapposti celebrano la gloria della Divina Madre, la *Mater Dei*, la regina di *Sena Vetus Civitas Virginis*. Dante è entrato in un tempio e in una città dedicati al culto femminile, forse fin dalle origini avvolte nei simboli remoti e inconsci: la *Magna mater matuta* degli etruschi¹⁷, la fonte Gaia come G-hea' la Madre Terra, Diana la dea vergine, Rea Silvia destinata alla verginità ma che fu madre, Acca Larentia nutrice ossia la Lupa, e anche la statua di Venere che fu distrutta.

Nei tre pannelli, in moto ascensionale, sono i trionfali episodi del percorso di Maria. Nella *Dormitio* Gesù è sceso per assistere e ha in mano un rōtolo: non la consueta *animula* perché la madre non è morta ma addormentata. Sopra, Maria – titolare del duomo – racchiusa nella mandorla angelica, è *in coelum assumpta*, con il corpo fisico, privilegio unico¹⁸. Il tema della *Coronatio*, al sommo, restò tenace nella *imagerie* senese, al punto di risplendere sul fastigio della facciata ottocentesca¹⁹. Pensando al XXXIII del Paradiso, il testo figurativo a tessere vitree e il testo letterario in terza rima incantata sono il canto e il controcanto di una *laude* sublime.

Nel 1300, poco distante dal duomo, nel "Campo di Siena" (Purg. XI, 134), era in costruzione il nuovo palazzo del Comune. Poco dopo, 1315, nella sala maggiore, *ubi fiunt consilia*, sarebbe apparsa la protagonista Maria, signora e regina, coronata. Siena, tenacemente repubblica fino alla fine, è anche monarchia, con la Vergine regina della città e dello Stato, secondo l'acuta definizione di Mario Ascheri²⁰. Più tardi, 1419, Maria sarebbe stata al centro della fontana civica, *aquae haustus*, con il nome ancora misterioso. Peccato che nella ricostruzione ottocentesca²¹ non siamo state comprese – sembra per mancanza di denaro – le statue di Rea Silvia e Acca Larentia: accanto alla *Mater dei*, la madre e la nutrice di Romolo e Remo. Poco dopo, 1430, accanto alla porta del Palazzo, sarà collocata l'immagine ufficiale dello Stato, il bronzo di Giovanni e Lorenzo di Turino, la Lupa. La *Civitas Virginis* ha palesato qui il mito fondante, pagano e femminile.

¹⁵ Visione di Ezechiele : Ez, 1, 2-12; poi l'Apocalisse: Ap. 4, 6-7. Superfluo ma non inutile ricordare la piccola, eloquente tavola di Raffaello nella Galleria Palatina.

¹⁶ L'apostolo – qui in posto d'onore accanto a Ansano proto patrono – poco dopo fu poi defenestrato: ridotto a mezzo busto, uno dei dodici affacciati al piano di sopra, si riconosce a fatica (il terzo da destra) solo per il nome e un poco della veste preziosa quasi nascosta dal mantello. Il suo posto è stato usurpato da Vittore, leggendario e presente un po' dappertutto. Un Apostolo tra i più popolari è stato scacciato da un martire improbabile. Non sono mai riuscito a chiarire. La domanda è proposta – ma senza risposta – anche nel fondamentale saggio di Fabio Bisogni e Raffaele Argenziano, *L'iconografia dei santi patroni Ansano, Crescenzio, Savino e Vittore a Siena*, in "Bullettino senese

di storia patria", 1990, pp. 84-115: Argenziano, p. 86.

¹⁷ Nel gruppo fittile etrusco della necropoli della Pedata a Chianciano, - ora nel Museo archeologico di Firenze. - la *Mater* tiene il bimbo disteso sulle ginocchia: non può non richiamare le iconografie mariane.

¹⁸ Anche Maometto, io dissì una volta. Ma il cardinale tedesco mi rimproverò: "Quello non conta".

¹⁹ Il mosaico è su cartone di Luigi Mussini, 1877.

²⁰ *Costituzionalismo medievale a Siena. La Madonna "regina" e "avvocata" della repubblica*, in "Initium", rivista catalana d'història del dret, 24, 2019, pp. 455-486: pp. 465-467. Ancora oggi - a Siena - l'Inno che conclude ogni liturgia ordinaria ha inizio con "Volgi il guardo, celeste regina, alla nostra città a te diletta".

²¹ Tito Sarrocchi, 1869.



12. Simone Martini, *Maestà*, part. della *Madonna incoronata*.

Sul percorso senese di Dante: una Madonna ghibellina, un pittore guelfo.

Si può essere certi che Dante, a Siena, appena fuori della porta di san Maurizio (oggi è il Ponte di Romana), sia entrato nella chiesa dei Servi in omaggio alla Madonna del Bordone, protettrice dei viandanti.

Oggi è sul primo altare destro, una *Maestà*, Madonna in trono con il Bambino. Si posso-

no leggere, ancorché mutile, data e firma: A.D. MCCLXI COPPUS DE FLORENTIA ME PINXIT. Coppo di Marcovaldo era stato arruolato come 'pavesario' armato di picca e con un grande scudo a protezione dei balestrieri²². Fu il maestro più importante in quel tempo a Firenze e altrove, vedi San Gimignano e Orvieto. Una immagine dello stesso impianto è ai Servi di Orvieto, di Coppo con aiuti, e si direbbe successiva.

²² Patrizia Turrini, *Tre Madonne ghibelline*, in *Montaperti* cit. a nota 9, p. 76.



13. Coppo di Marcovaldo, *Madonna del Bordone*, Siena, Santa Maria dei Servi.

Il velo della Vergine è impresso in tondi ove campeggia l'Aquila imperiale, ossia ghibellina. Se così fosse, sarebbe iconografia a dir poco inconsueta, una Madonna che ostenta sul suo capo una insegna politica, e di parte²³.

La tradizione senese vuole che Coppo sia stato fatto prigioniero a Montaperti e che la tavola sia il pegno del riscatto. Oppure che abbia ottenuto il riscatto su intercessione dei Servi, Ordine di recente fondazione fiorentina. Non importa. Importa che il pittore, guelfo sconfitto, abbia posto in evidenza la patria. Del resto risulta che il 25 novembre 1260 ci fu un accord-

do di pacificazione tra Siena e Firenze, non ne so di più²⁴.

Il nome tradizionale di questa immagine è “Madonna del Bordone”, ossia il bastone che il pellegrino lasciava, per rispetto, fuori della chiesa.

La tradizione senese vuole che san Francesco, uscendo da Siena dalla parte di Ovile, si sia fermato a pregare in una cappellina dedicata alla Vergine: naturalmente, posando fuori il bordone. All’uscita il bastone non era più tale, per miracolo era germogliato, un alberello, un ‘alberino’. Diventò un grande leccio e come tale – reliquia secondaria – fece molti miracoli. Poi fu colpito dal fulmine, seccato e tagliato in pezzetti. È sopravvissuto il nome della chiesa, San Francesco all’Alberino.

*Per l’amichevole vicinanza e i consigli preziosi
sono grato a Mario Ascheri,
Alessandro Bagnoli, Maria Assunta Ceppari
Ridolfi, Edoardo Chianese, Laura Martini,
Ilaria Muzii, Felicia Rotundo, Patrizia Turrini.*



14. Coppo di Marcovaldo, *Madonna del Bordone*, part. della firma.

²³ Patrizia Turrini, *ibidem* Le aquile sul velo erano state noteate (ma senza commento) da Cesare Brandi, *Il restauro della Madonna di Coppo di Marcovaldo nella chiesa dei Servi di Siena*, “Bollettino d’arte”, 1950, pp. 160.170: p. 160.

²⁴ Maria Assunta Ceppari, *Battaglia di Montaperti. Repertorio delle fonti più antiche e meno note. I documenti del Duecento*, in *Alla ricerca di Montaperti*, cit. alla nota 7, p. 81.



Sempre dinanzi a lui ne stanno molte
Davanti a lui molte s'aspetta al giudizio
Davanti a lui s'aspetta per non più vederlo P. Ademollo

Ind. C. v. 0.13

1. L. Ademollo, *Sempre dinanzi a lui ne stanno molte*, tav. IX, disegno 8 (BNCF, Palat. 2.B.4.1, serie Inferno n. 43 disegni), disegno preparatorio a grafite con tracce di matita rossa, ripasso ad inchiostro nero

La Divina Commedia nei disegni originali del professor Luigi Ademollo

di EGLE RADOGNA

Un ritrovamento

L'emozione nella riscoperta di quest'opera è stata pari all'ammirazione nell'indagarla¹.

L'album dantesco qui presentato è un inedito dell'artista e si configura come uno dei più importanti ed integri ritrovamenti di disegni autografi dell'Ademollo, elaborati fra il 1817 ed il 1819 per la loro traduzione in acquaforte pittrica ed illustrazione della *Divina Commedia con tavole in rame* edita in quattro volumi in quegli stessi anni per la Tipografia all'Insegna dell'An-

cora di Firenze e di cui vi sono rare copie².

L'eccezionalità di questo ritrovamento si può accostare, per integrità e qualità, a quello dei disegni eseguiti fra il 1812 ed il 1813 per il programma iconografico napoleonico mai realizzato nella Reggia di Pitti³. Chi scrive ha rintracciato l'album in base ad una critica segnalazione dello studioso Gian Lorenzo Mellini, che individuò per primo l'opera, presumibilmente tra la fine degli anni Ottanta e i primi Novanta del secolo scorso, dandone notizia nel suo zibaldone *Petra Mala* del 1991. Mellini-

¹ Il saggio qui presente offre gli esiti ed i contenuti di ricerca inediti relativi all'album dantesco presentati all'interno della mia tesi di dottorato discussa presso l'Università degli Studi di Genova: *Da Milano a Firenze: la carriera di un artista. Luigi Ademollo 1764 – 1849*, 3 voll., tutor prof.ssa M. G. Montaldo, Anno Accademico 2015/16.

² BNCF, Palat. 2.B.4.1 catalogo Palatino online: [https://palatino.bnfc.firenze.sbn.it/cerca_ava_scorsi.php?par=\[Ademollo\\$,\\$Luigi\]&radioric=Tutto&offset=1](https://palatino.bnfc.firenze.sbn.it/cerca_ava_scorsi.php?par=[Ademollo$,$Luigi]&radioric=Tutto&offset=1)

L'esemplare della Biblioteca Nazionale di Firenze è stato da me classificato e rintracciato durante i miei studi dottorali nel 2014 con la collocazione binaria: MAGL.2.19.1-4 e NENC.D.P.1-4 che però ad oggi non rispondono ad identificare i volumi. La nuova collocazione dall'Opac identifica una copia del volume posseduta dalla Biblioteca Nazionale fiorentina, dalla Biblioteca Medicea Laurenziana (collocazione LETT 17.B.1.23) e dalla Biblioteca di Santa Croce a Firenze, di cui però non si conosce la catalogazione. Due ulteriori volumi rilegati separatamente delle tavole della cantica dell'*Inferno* e del *Purgatorio* sono segnalati nella Biblioteca Marucelliana di Firenze nel catalogo delle incisioni, Volume 9 della sala dei manoscritti: BMF, Sala Manoscritti, Vol. CXCII, *La Divina Commedia*, INFERN, 44 illustrazioni a stampa di Ademollo; La Divina Commedia, PURGATORIO, 38 illustrazioni a stampa di Ademollo. Per quanto riguarda invece gli esemplari sciolti: GDSU, Firenze, Stampe sciolte da 20914 a 20919; BCI, Siena, Miscellanea Porri, tavv. XXVI.4227, XXVI.4231, XXVI.4226, XXVI.4235, XXVI.4230, XXVI.4234, XXVI.4228, XXVI.4232, XXVI.4229, C.XIII, c.0003 a. Presso Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia: BPRE, Gabinetto delle Stampe Ange-

lo Davoli, Inventario 80; Inventario 80, 24592. Oltre ad Ademollo vi lavorarono come incisori Francesco Nenci e Giovanni Paolo Lasinio, figlio del più noto Carlo, ed anche i meno conosciuti Giovanni Masselli, Emilio Lapi e Vincenzo Benucci, che collaborarono alla traduzione delle tavole del Paradiso. Il volume messo a confronto con i disegni dell'album è quello ad oggi conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. La qualità delle stampe è elevata ed il volume è probabilmente tra le prime edizioni, come evidenziano i segni in rilievo delle barbe, i contorni netti senza sbavature e la dicitura di inventario del catalogo Palatino “Bellissimo esemplare intonso e di freschissime prove”.

³ G. L. Mellini, *Notti romane e altre congiunture pittriche tra Sette e Ottocento*, Vallecchi Editore, Firenze 1992, pp. 341 - 343. Il ritrovamento di questo corpus di disegni è stato segnalato in primis dal primo indagatore sulla figura di Ademollo, Gian Lorenzo Mellini, che presso la Libreria Antiquaria Leo S. Olschki di Firenze rintraccia e pubblica il foglio con Napoleone al passaggio del Gran S. Bernardo e la descrizione di un album di disegni a penna sui Fasti napoleonici e di cui già identifica la destinazione per le sale di Palazzo Pitti. Lo studioso denunciava la dispersione dei fogli andati all'asta all'Isola d'Elba in anni passati. Soltanto nel 2010 i fogli sono ricomparsi sul mercato antiquario e pubblicati a cura della Galleria romana W. Apolloni Antichità a cura di Francesco Leone, *Napoleone a Pitti. Nei disegni di Luigi Ademollo*, Apolloni, Roma 2010. Si tratta di un numero ben più ridotto di fogli rispetto a quelli danteschi ma assimilabili specialmente sul piano disegnativo.

ni ricorda il suo appello al bibliofilo marchese Ridolfi *“prospettandogli per una sua rivista una nota sul mio rinvenimento del volume degli originali per le illustrazioni dantesche dell’Ademollo”*⁴. Lo studioso sperava che, nonostante lo scarso interesse del Ridolfi per cose di epoca neoclassica, il collegamento filologico a Dante o al contesto fiorentino convincessero il marchese a dar spazio alla pubblicazione ma non fu così. A distanza di diversi anni e ulteriori preziosi studi sull’Ademollo, arriva quindi in questa sede la possibilità di presentare il suo album, ritrovato nei fondi del materiale di pregio fra le opere delle “Nuove Accessioni”, e riconoscerne il valore storico artistico ricordando il settecentenario dalla morte di Dante Alighieri⁵.

Una serie di disegni in contorno per una Edizione del Dante

Il volume dantesco con le incisioni inventate e disegnate da Ademollo fu pubblicato dagli editori Antonio Renzi, Luigi Gaetano Marini e Gaetano Muzzi e promosso dall’allora Direttore dell’Accademia di Belle Arti di Firenze, il Senatore Giovanni Degli Alessandri, che fu per l’artista sempre amico e sodale. Questi sostenne spesso la candidatura di Luigi nelle occasioni di operato artistico del *milieu* fiorentino e probabilmente lo fece anche in questo caso. Ulteriore lustro all’incarico si aggiunse quando, grazie al

Senatore, gli editori dell’Ancora ottennero il permesso e l’onore di dedicare lo scritto all’esimio scultore di Possagno Antonio Canova, con il suo beneplacito. Proprio una missiva indirizzata dall’Ademollo a Canova il 4 marzo 1817 consente di documentare tutto ciò: *“faccio una serie di disegni in contorno per una Edizione del Dante”* *“fra le cose che si fano per tirare partito di tutto per mantenere la famiglia”*⁶. La lettera evidenzia tra l’altro l’interessante legame personale e professionale con Antonio Canova, di cui vi sono fonti scritte a partire dai primi dell’Ottocento in merito alla nomina di Ademollo come Direttore dell’Accademia Carrara di Bergamo sospinta proprio dallo scultore fra il 1804 ed il 1806⁷. Dunque Canova legò il suo nome internazionale al progetto editoriale fiorentino facendosi garante sia del contenuto dell’opera bibliografica che, in un’ulteriore occasione, del lavoro artistico di Ademollo e promuovendoli in virtù del suo ruolo diplomatico e culturale di portavoce dell’identità neoclassica italiana.

La lettera è tuttavia anche il momento per Luigi di confidare all’amico scultore che accettava questa commissione non solo per la sicura risonanza ufficiale ma per il vantaggio economico che gliene sarebbe venuto per sostenere la famiglia; lui, meneghino e cresciuto senz’agi al ritmo del lavoro di bottega. Un autodidatta e sperimentatore fra il tradizionale ruolo d’artista di epoca moderna e quello di acquafortista

⁴ L. Mellini, *Petra Mala*, Edizioni Bolis, Bergamo 1991, pp. 246, 247. Il critico fa qui riferimento al suo saggio apripista sugli studi ademolliani edito nel 1974 con il numero 57 della rivista *“Arte Illustrata”*.

⁵ Ringrazio la dr.ssa Felicia Rotundo e il prof. Marco Ciampolini per l’occasione di proporre alla Rivista della Accademia dei Rozzi questa ricerca nell’ambito delle celebrazioni dantesche del 2021. Per l’album ademolliamo: BNCF, Fondo Manoscritti, N. A., L. Ademollo, *Dante Alighieri Divina Comedia Disegni Originali Composizioni del Professor Luigi Ademollo Incisi dal Chiarissimo Cavalier Lasinio Per la celebre edizione dell’Ancora*, categoria N. A., 706, G. F. (grandi formati) 70: (acquisto Hoepli), 1817 – 1818.

⁶ G. L. Mellini, *Notti romane*, p. 345. Nel saggio il critico pubblica in riferimento allo scambio epistolare fra Ademollo e Canova tutte le missive da lui rintracciate nell’Epistolario Canoviano conservato presso la Biblioteca Civica di Bassano del Grappa, compresa quella citata in questa sede e di cui si riporta l’esatta trascrizione letterale.

⁷ Ulteriori approfondimenti emersi dalla mia tesi su altri punti di connessione con la figura di Canova e l’e-

pisodio dell’accademia bergamasca vengono rimandati ad altra sede per non deviare dal tema in oggetto dei disegni danteschi. È un elemento che riveste tuttavia grandissima importanza nel conoscere il ruolo storico e sociale dell’Ademollo nel suo tempo e di cui a partire dagli studi di Mellini è partito un intenso recupero. La fonte primaria che ricorda l’episodio del direttorato dell’Accademia Carrara è la stessa autobiografia di Luigi poi riedita da Mellini: L. Ademollo, *Cenni biografici del pittore Luigi Ademollo scritti da lui stesso* in *“L’arte, giornale letterario, artistico, teatrale di Firenze”*, n. 101, 20 novembre 1851, p. 402; G. L. Mellini, *Apertura per Luigi Ademollo* in *“Arte illustrata”*, n.57, 1974, p.69. Sulla Accademia di Carrara si ricorda qui solo essenzialmente la pubblicazione delle missive in. A. Pinetti, *Vicende e glorie della scuola di pittura nell’Accademia Carrara di Bergamo*, Società Editrice S. Alessandro, Bergamo 1912, pp. 14 - 17,35 - 40, nota 16: appaiono pubblicate integralmente le lettere (eccetto quella datata 28 febbraio 1806) intercorse nello scambio epistolare fra la Commissaria con Canova e l’Ademollo. Ulteriori cenni e carteggi sono quelli già citati in Mellini, *Notti romane*, pp. 342 – 345.



2. L. Ademollo, *Caron dimonio*, tav. VI, disegno 5 (BNCF, Palat. 2.B.4.1, serie Inferno n. 43 disegni), disegno preparatorio a grafite con tracce di matita rossa, ripasso ad inchiostro nero.



3. L. Ademollo, *Allora stese al legno ambe le mani*, tav. XIV, disegno 13 (BNCF, Palat. 2.B.4.1, serie Inferno n. 43 disegni), disegno preparatorio a grafite con tracce di matita rossa, ripasso ad inchiostro nero.

che, nel corso dell'Ottocento, lo chiama ad autogestirsi e sostenersi come imprenditore di se stesso fra accademia e mercato.

L'artista fu però costretto ad abbandonare la realizzazione di queste tavole, dopo i primi due portfolii dell'*Inferno* e del *Purgatorio*, passando il testimone a Francesco Nenci per la cantica del *Paradiso*. Scelta obbligata che Ademollo giustifica, nella propria autobiografia, per essersi trovato a gestire nel contempo le pitture per la Duchessa Maria Luisa di Borbone nel palazzo Ducale di Lucca tra il 1818 ed il 1819.

*Alla grande edizione del Dante detta dell'Ancora fece da principio (cioè per l'*Inferno*) i disegni, ed in seguito incise a contorni i rami fino a tutto il *Purgatorio*, ma essendo chiamato alla pittura del Salone di Lucca, gli Editori del Dante credettero che egli trascurasse il loro lavoro, onde, promosse difficoltà, gli lasciò liberi di provvedersi di altri⁸.*

Ciò risponde senz'altro al vero, ed inoltre spia di questa operosità continua del periodo sono gli schizzi che Luigi delinea sul verso di

⁸ L. Ademollo, *Cenni biografici del pittore Luigi Ademollo scritti da lui stesso* in "L'arte, giornale letterario, artistico, teatrale di Firenze", n.101, 20 novembre 1851, p. 402; Mellini, *Apertura per Luigi Ademollo* in "Arte illustrata", n.57, 1974, p.69. Si deve ulteriormente a Mellini la riproposizione integrale in appendice al suo saggio dell'autobiografia ademolliana riscoprendola nuovamente dopo l'ormai lontana pubblicazione ottocentesca. ⁴ L. Mellini, *Petra Mala*, Edizioni Bolis, Bergamo 1991, pp. 246, 247. Il critico fa qui riferimento al suo saggio apripista sugli studi ademolliani edito nel 1974 con il numero 57 della rivista "Arte Illustrata".

⁹ E. Radogna, *Luigi Ademollo, pittore in palazzo Pitti tra Parigi e Vienna. Parte II*, IN "Bollettino degli Amici di Palazzo Pitti" 2019, Edizioni Polistampa, Firenze 2020, pp. 100-101. Si pensi ad esempio ai disegni numero 17 e 18 della serie del Purgatorio in cui la Processione dell'arca richiama quella della sala omonima di Palazzo Pitti di cui già richiamavo la somiglianza nel saggio a queste pitture dedicato, mentre la cavalleria del disegno 18 raffigura l'Imperatore Traiano prendendo abilmente spunto dai *Trionfi di Cesare* di Lucignano ma ancor più proprio dalle *Storie di Traiano* che Ademollo stava ideando in contemporanea per la Sala del Trono del Palazzo Ducale a Lucca.

¹⁰ S. Grandesso, *Una prima idea per il "Caino". Giovanni Duprè (1817-1882) e il contesto toscano* in "Dossier" n. 1, 28 ottobre – 12 dicembre 2003, Carlo Virgilio, Roma, 2003, tav. I; P. Antonacci, *Le metamorfosi di Ovidio illustrate da Luigi Ademollo*, Paolo Antonacci, Roma, 2006; F.

moltissime pagine dell'album, talvolta bozzetti definiti ed in altri casi soltanto leggere ombre della sua fantasia che si intrecciano sui fogli.

Di fatti, un ulteriore tratto caratteristico di questi disegni di Ademollo è che spesso sono ispirati ad impianti iconografici da lui già eseguiti ed in esecuzione, come ad esempio i decori della Mereria di Lucignano, di Palazzo Pitti e soprattutto di Palazzo Ducale a Lucca condotti rispettivamente fra il 1811, il 1816 ed il 1818 -19⁹. Quanto agli esiti fantasiosi e favolistici i disegni trovano invece palesi derivazioni dalle invenzioni di Ademollo sul tema delle *Metamorfosi* di Ovidio composte in vari fogli sciolti e nella serie incisa tra il 1824 ed il 1832¹⁰.

Tuttavia la disdetta dell'incarico assunto con i tipi dell'Ancora non fu una sua scelta quanto piuttosto il concorso di fattori sia gestionali che dettati da un cambio di gusto della veste editoriale. Nuovamente l'artista si rammarica con il Canova che gli editori diffidassero in parte della sua perizia calcografica e che "non hanno avuto la Confidenza che io da me incidessi tali Contorni per servirsi di chi lo faccia con maggior precisione secondo il gusto presente non so poi se avessero

Leone, a cura di, *Luigi Ademollo (1764 – 1849). L'enfasi narrativa di un pittore neoclassico, olio disegni e tempere* in "Dossier n. 9", catalogo della mostra della galleria Carlo Virgilio, Roma, 27 febbraio – 12 aprile 2008, Edizioni del Borghetto, Roma 2008, tav. 2; A. Sobrero, *Palazzo Scotto e il suo rapporto con il giardino*, in "Le dimore di Pisa: l'arte di abitare i palazzi di una antica Repubblica Marinara dal Medioevo all'Unità d'Italia", sez. II - *Il palazzo, il giardino, la città*, a cura di ADSI Associazione Dimore Storiche Italiane, Sezione Toscana, E. Daniele, Alinea Editrice, Firenze 2010, pp. 159 - 166.

Segnalo il disegno classificato *Ercole e l'Idra* o, secondo chi scrive, *Cadmo che uccide il drago*, attestabile fra il 1815 ed il 1820; come pure il disegno della collezione Tassinari a matita e sanguigna del Diluvio, sempre tratto dal Libro I, vv. 291 – 297 del testo ovidiano e datato al 1817 e pure la serie degli ulteriori disegni dello stesso periodo ed esposti presso la Galleria Paolo Antonacci di Roma e poi confluiti nella pubblicazione a loro dedicata. Si possono datare agli anni 1817 – 1819 circa, in cui Ademollo dice di lavorare, dopo i disegni per la *Divina Commedia*, proprio alla tematica ovidiana anche se vi si dedicava già sul finire del primo decennio dell'Ottocento, sia per il progetto editoriale poi sfumato, sia per commissioni private come nei cicli di pittura murale dei palazzi privati senesi Sergardi e Giuggioli, a Firenze in Palazzo San Clemente e Palazzo Capponi e nel pisano i cicli decorativi di Palazzo Scotto (distrutto) e della Villa di Molina di Quosa, a San Giuliano Terme.

*tutta la ragione*¹¹. Quest'ultima affermazione fa presupporre la probabile delusione dell'Ademollo per il lavoro perso e che questi, abile in tutto il processo incisorio, visse forse come una mancanza di fiducia nelle proprie potenzialità la scelta di far finire a Giovanni Paolo Lasinio la traduzione dei suoi disegni. Va quindi supposta una mancata intesa fra il gusto ricercato dagli editori per le tavole, versato al racconto più solenne, piano e accademico, rispetto all'accesa foga che Ademollo inserisce in moltissime delle tavole inchiostrate per l'*Inferno* e che furono solo in parte lasciate incidere all'artista.

Se dunque l'immaginario infernale e purgatoriale dantesco era riuscito più agilmente a collimare con la vena patetica, espressiva e grottesca delle tavole di Luigi, era poi diventato eccessivamente libero ed irrazionale per poter riflettere l'ascensione verso l'Empireo che è invece espressa nelle tavole tradotte da Lasinio e Francesco Nenci secondo l'ideale di pausata classicità ed accademismo purista. Non fu pertanto l'*entourage* accademico italiano ad accogliere con troppo favore questa edizione della *Commedia*, quanto si dimostrò invece ricettiva la compagnia della critica d'arte estera; prima patria dei concetti estetici del Sublime, Pittresco e della poetica nordica e Ossianica cui Ademollo attinse.

L'album dei disegni danteschi in oggetto illustra come un diorama la versatilità artistica dell'Ademollo e le tracce del suo prolifico gra-

fismo. Un'opera che svela la pagina fino ad ora meno nota della sua fama artistica che, grazie alla pratica incisoria, raggiunse l'estero ed in questi disegni lo classifica sia come esponente del Neoclassicismo italiano che come valido interprete di una internazionalizzazione di gusto verso i nordici ed il proto romanticismo.

Scoprendo l'album

L'album, catalogato fra i "grandi formati", è un unico volume rilegato con cucitura a punto pieno e con piatti e dorso rigidi rivestiti in pelle. Le pagine, le cui misure massime in folio sono 350 mm x 250 mm, si presentano senza strappi ma con ondulazioni del supporto cartaceo, alcune gore dovute ad umidità, tracce di lavoro e sporco di deposito. Sul piatto posteriore del volume c'è un timbro: "14 Luglio 1936", probabilmente legato all'acquisto del volume dalla libreria Hoepli, come riporta la dicitura di catalogazione attuale del pezzo, e che sappiamo fu pagato £ 4000¹².

Il volume presenta sul dorso e internamente nel frontespizio la dicitura: "Comedia di Dante, disegni originali di Luigi Ademollo. Per l'edizione di Firenze 1817 – 19 INFERNO e PURGATORIO. Dante Alighieri Divina Comedia Disegni Originali Composizioni del Professor Luigi Ademollo Incisi dal Chiarissimo Cavalier Lasinio Per la celebre edizione dell'Ancora" e sulla pagina in fondo all'album il timbro regio della Biblioteca Nazionale di Firenze.

¹¹ Mellini, *Notti romane*, p. 345.

¹² BNCF, Bobina acquisti, 1936, 1 Gennaio XIV; Fondo Nuove Accessioni, *Catalogo N. A.*, n. 72, p. 97. Ms. cart. 5 cc. Si riporta la descrizione del volume nell'Inventory ms del Catalogo Nuove Accessioni, in sala manoscritti: "Ademollo Luigi = Disegni originali composti per l'Inferno e il Purgatorio della Divina Commedia stampata in Firenze nella tipografia all'Insegna dell'Ancora negli anni 1817 – 1819. Ms. cart. Di 5 cc. e n. 106 tavole disegnate a penna. I disegni sono di mm 340 x 240 circa e portano scritta a mano l'indicazione del passo a cui si riferiscono e (le prime 81) anche i versi. Le ultime 25 portano scritto "non inciso" ed effettivamente non figurano nell'edizione a stampa. È da notare viceversa che alcune pochissime sono nell'edizione a stampa e non qui e inoltre che alcune appaiono nell'incisione dell'edizione dell'ancora assai modificate".

F. Donzelli, *Renato Natali 1883 – 1989*, vol. 1 in "Collana di pittura dell'Ottocento e Novecento italiano",

Cappelli, Bologna 1998, p. 125. Tramite la consultazione dei vecchi registri di acquisizioni librarie su microfilm e in cartaceo ho potuto rintracciare i dati di provenienza, ingresso e acquisto del volume nel fondo manoscritti della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. La cifra a cui fu comperato il volume potrebbe equivalere a poco più dei 4.000,00 Euro odierni, secondo i sistemi di calcolo del valore storico monetario, sembrando ad oggi una cifra veramente esigua soprattutto in rapporto alla valutazione artistica corrente dei lavori ademolliani. Un altro dato interessante emerge invece dallo studio di Ferdinando Donzelli sulle quotazioni del mercato artistico fra gli anni Venti e Trenta del Novecento, dei quadri più importanti dei primi del secolo e anche pertinenti all'Ottocento, le cui stime si aggiravano fra le 1.500 fino alle 2.000 Lire ed oltre. Discorso che porterebbe a considerare l'acquisto dell'album ademolliano nei ranghi se non al di sopra delle valutazioni artistiche dell'epoca e dunque che ne fosse compreso il valore. BNCF, Palat. 2.B.4.1,

All'interno del piatto posteriore, al bordo destro, vi è una targhetta di carta bianca con impresso in lettere a rilievo il nome "Gustavo Magheri", editore al tempo attivo a Firenze e che probabilmente era entrato in possesso dell'album ai fini di una possibile riproduzione e pubblicazione dei disegni o per fini collezionistici. Sempre sul piatto l'ulteriore scritta a china sottolineata ed in corsivo "Proprietà del Sig. Domenico Ademollo" chiarisce che sicuramente ne fu proprietario il sestogenito di Luigi. Tuttavia va notato che questo album di disegni non viene ricordato nel testamento di Ademollo e non è fra gli averi destinati dall'artista al figlio Domenico, il quale evidentemente lo acquisì in altro modo e forse proprio da Magheri.

Nell'album vi sono centosei tavole la cui ricchezza di fantasia, qualità e varietà meriterebbe di poterle indagare una ad una ma di cui per il momento si offre una rosa di esempi da confrontare con le incisioni stampate nei volumi all'Insegna dell'Ancora per delinearne le caratteristiche portanti. Fra queste ad esempio il fatto che l'album contiene alcune versioni grafiche diverse rispetto a quelle pubblicate e perciò rimaste degli *unicum*. Un elemento già evidenziato nella descrizione del volume nell'inventario della Biblioteca e che fu compi-

lata, probabilmente, al momento dell'acquisizione dell'opera grafica nel 1936.

Ademollo organizza l'album in modo chiaro: nell'antiporta vi trascrive il titolo del volume, gli autori e l'editore e poi raggruppa e numera ciascun nucleo di disegni per cantica, effettuando un distinguo fra quelli poi incisi e gli altri scartati: "Inferno n.43 disegni; Inferno n.22 invenzioni non incise, Purgatorio n.38 disegni, Purgatorio n. 3 invenzioni non incise".

Tutte le tavole sono state preparate da un leggero bozzetto a seppia rossa ripassato poi a china ma senza seguire pedissequamente il tratto a sanguigna. Il disegno, quasi un'acquatinta, è infine contornato ad inchiostro nero, con un effetto chiaroscurale e pittorico molto marcato. Ogni tavola presenta in basso la didascalia scritta da Ademollo, prima debolmente a grafite e poi ripassata ad inchiostro, con il passo del poema illustrato nel disegno, mentre in basso a destra vi è la numerazione del canto e del verso. Sempre in calce compare anche la firma dell'artista: spesso "L. Ademolli inv." Oppure "L. Ademolli" o "Ademollo" e accanto la dicitura "Lasinio Figlio Inc." nei casi in cui fu di Giovanni Paolo la traduzione su lastra incisoria.

Inferno

Specialmente nella prima *tranche* di disegni, poi incisi, sono molti gli scenari tormentati e rovinistici tali da richiamare il vedutismo di Giovanni Paolo Panini, e di Louis François Cassas e i capricci archeologici di Hubert Robert. Non di meno la pratica scenografica dei fondali "a bosco" della scuola di Giovanni David, di Pietro Gonzaga e dei fratelli Galliari con cui Ademollo collabora, sul finire del Settecento e giovanissimo, al soldo dello scenografo Luigi Rodriguez.

Nel foglio 1¹³ "E quanto a dir qual è cosa dura" si notano i dettagli floreali e vegetali incisi minuziosamente dal Lasinio, rispetto al bozzetto ademoliano dal fare più largo. Ciò fa pensare che Luigi dialogasse strettamente con



4. L. Ademollo, *Tre donne in giro dalla destra rota*, tav. XXXVII, disegno 35 (BNCF, Palat. 2.B.4.1, serie Purgatorio n.38 disegni), disegno preparatorio a grafite con tracce di matita rossa, ripasso ad inchiostro nero.

¹³ Nella serie dell'Inferno a partire dal foglio 2 si sfalsava di una tavola la corrispondenza numerica fra i disegni dell'album e delle incisioni: per cui ad esempio il disegno numero 2 non si riferisce alla tavola incisa II bensì alla III, e così via.



5. L. Ademollo, bozzetto per la barca di Caronte della tavola VI e disegno 5 *Caron dimonio*, verso del disegno 35 (BNCF, Palat. 2.B.4.1, serie Purgatorio n.38 disegni), disegno preparatorio a grafite con tracce di matita rossa, ripasso ad inchiostro nero.

Lasinio durante il processo tecnico per accordarsi sull'effetto estetico voluto nel passaggio dal disegno all'incisione, e che queste rifiniture siano state affidate direttamente alla sensibilità e autonomia creativa di Lasinio. In linea generale, poi, i tratti di penna più chiari rispondono alle parti incise più debolmente e "a risparmio" per le zone più luminose.

Del foglio 4 "E dietro le venia sì lunga tratta" (tav. V) e del 5 "Caron dimonio" (tav. VI) vediamo accenti ferini e truci, come l'aura demoniaca di pazzia esaltata dal solo punto di penna nelle pupille dei dannati traghettati, che nell'incisione assume una drammaticità più aulica e rarefatta. I nudi disegnati sono più "sporchi" nella resa muscolare, un groviglio che nell'incisione viene riorganizzato e pulito, così come accade per la fiumana di anime sullo sfondo. Luigi enfatizza nei disegni il *pathos* ed il dolore umano poi "raffreddato" nella incisione come nel caso dei personaggi di Dante e Virgilio sulla barca infernale. Qui ad esempio è ben visibile la matita rossa, come nel ripensamento per la gamba protesa di Caronte il cui polpaccio, nel contorno a penna nera, è spostato rispetto alla linea a seppia rossa.

Prendiamo poi in considerazione il disegno 8, "Sempre dinanzi a lui ne stanno molte" (tav.

IX), paradigmatico per i molti particolari che differiscono fra bozzetto ed incisione, sebbene il soggetto corrisponda in linee generali. Ciò è visibile nella maggiore resa chiaroscureale del disegno, rispetto all'incisione condotta a puro contorno, con più campiture scure e parti ombreggiate, visibili lungo le braccia e le gambe mostruose dei diavoli che lanciano i dannati. Il tratto di Ademollo si fa tanto estemporaneo, specie nelle figure diaboliche molto caricaturali e grottesche, da ricordare le bizzarrie estrose nella serie grafica dei *Capricci* di Jacques Callot. L'estro ademoliano si va poi però a perdere nella normalizzazione del tratto di Lasinio, che forse va ad emendare il disegno troppo eccentrico e fuori canone del Nostro. L'intenzione di smorzare il *pathos* di Luigi si avverte anche nella figura femminile acciuffata col panno scivolato a destra e i capelli scarmigliati. Nel disegno la donna è a bocca aperta, tragica come una maschera del teatro greco, mentre nell'incisione appare poco più che imbronciata e scompare quel viso ancor più pressato dalla mano e in ombra. Infine il moto della figura, accentuato dal tratteggio a china sul panneggio, si placa nell'incisione, così come il fluire dei capelli che finiscono per inanellarsi più statici. Non vi è spazio per aggiungere il disegno 11 "Voi cittadini mi chiamaste Ciacco" (tav. XII) ma ne sot-

tolineo l'importanza per l'impianto grafico e il tratto inventivo che colpisce per la modernità e l'incrocio fra spunti classici come il *Galata morente* dei Musei Capitolini ed una forte componente del grafismo nordico.

Il linguaggio crepuscolare e preromantico è tra i connotati più evidenti dei disegni danteschi dell'Ademollo che Mellini definisce “aperture per il favoloso, il mostruoso, l'iperrealismo e anche l'impressionistico” facendo del Nostro “un uomo profondamente radicato nel suo tempo”¹⁴. Si conta infatti l'ipotesi che Luigi fosse addentro alla romana Accademia de' Pensieri di palazzo Corea, istituita fra il 1788 ed il 1794 dagli artisti Felice Giani e Michael Köck. Un circolo di liberi pensatori di immagini, tra il solco neoclassico e protoromantico, come suggerisce il nome del gruppo, in cui gravitavano i suoi contemporanei Andrea Appiani, Giuseppe Bossi e Giovan Battista Dell'Era, poi Vincenzo Camuccini e fra i toscani Pietro Benvenuti e Luigi Sabatelli¹⁵, e nella compagnia straniera Hubert Robert, John Flaxman e Bénigne Gagneraux¹⁶. Non a caso è proprio fra l'ultimo

quarto del XVIII secolo e la prima metà del XIX che si assiste pure alla ricezione della poetica di Dante in ambito anglosassone e tedesco al cui sapore nordico sembrano collegarsi i disegni ademolliani.

Di questo interscambio era già convinto nel 1969 lo studioso Hartmann che dimostra l'interesse internazionale per l'iconografia dantesca di Ademollo¹⁷. Questi identifica nella tavola di Paolo e Francesca del milanese una parziale filiazione dal modello figurativo precedente di Asmus Jacob Carstens del 1796 e dalle varianti diffuse successivamente in stampa da Joseph Anton Koch¹⁸. La tavola ademolliana riprende da Carstens la figura del dannato in alto a sinistra con le gambe aperte a forbice e la stessa complessità narrativa che vede uniti i momenti della burrasca infernale, con le personificazioni del vento, all'arrivo degli amanti lussuriosi¹⁹. Le figure di Paolo e Francesca e di Dante e Virgilio di Luigi seguono invece la disposizione dei fogli del Koch, ribaltata rispetto al Carstens. Come pure in linea con le versioni di Koch, Ademollo riprende la grande espressività dei volti e

¹⁴ Mellini, *Apertura*, p.54.

¹⁵ S. Rudolph, *Felice Giani: da Accademico de' Pensieri a Madonnero*, in “Storia dell'arte”, XXX-XXXI (1977), pp. 175 – 177, nota 49. A. Ottani Cavina, *Felice Giani e la cultura di fine secolo 1758 – 1823*, Electa, Milano 1999, pp. 35 – 41; R. J. M. Olson, A. Ottani Cavina, *Identifying Felice Giani's Double Portrait with Michael Köck and the Friendship Portrait in Late Settecento Rome in “Mitteilungen Des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”*, LV Band – 2013, Heft 2, p. 280, note 49, 50, 51, e 52. Si ripercorre l'apporto della Rudolph ed il riferimento alla lista del Migliarini. Il coinvolgimento di Ademollo nella Accademia de' Pensieri non è però sostenuto da fonti documentarie ma in un confronto personale con Stella Rudolph abbiamo concordato sulla probabilità che per le consonanze stilistiche ne facesse parte, nonostante il milanese non sia fra le personalità aggiunte dalla studiosa alla lista dei partecipanti da lei rintracciata e scritta dall'antiquario artista Arcangelo Michele Migliarini. La “lista” del Migliarini si conserva nella Biblioteca della Soprintendenza alle Gallerie di Firenze, Filza Cicognara, ff. 97–99.

¹⁶ Roma, Archivio Storico del Vicariato, filze 2AIII - 2AIV, *Stato delle Anime della parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte per l'anno 1804, principiato il 1 febbraio dalla scalinata di Trinità dei Monti, al solito, dal P. Antonio Grande, Lettore Giubilato dalla provincia della Calabria Ultra, in via di Porta Pinciana, di mano destra al portone n.37, c. s. n.* Ringrazio Amedeo Ademollo per l'aiuto nella ricerca di questi preziosi documenti. Olson, Cavina, *Identifying Felice Giani's Double Portrait*, p. 274, note 20 e 21.

Una vicinanza che fra questi artisti s'intrecciava al vivere

quotidiano negli stessi quartieri romani se pensiamo che Giani e Köck abitarono dal 1785 al 1801 nella Parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte dove l'Ademollo vi è registrato dal 1804.

¹⁷ Wolfgang Hartmann si esprime sulle incisioni dantesche di Ademollo ben cinque anni prima dell'approfondimento del Mellini in occasione della sua tesi di laurea dedicata alla *“Riscoperta di Dante nell'arte tedesca – J. H. Füssli – A. J. Carstens – J. A. Koch”* in una sezione dedicata ai confronti con altri artisti che avevano trattato l'illustrazione della cantica dell'Inferno. Il nome di Ademollo è il primo a cui fanno seguito solo altri due italiani: Bonaventura Genelli e Gustave Doré.

¹⁸ Berlin, Sammlung Archiv für Kunst und Geschichte, AKG19209, Incisione a puro contorno di W. Müller dal disegno di Jakob Asmus Carstens, 1796. Source: <https://www.akg-images.co.uk/archive/-2UMDHUZCL6Z.html>

¹⁹ W. Hartmann, *Die Wiederentdeckung Dantes in der deutschen Kunst – J. H. Füssli – A. J. Carstens – J. A. Koch*, Friedrich-Wilhelms – Universität, Bonn 1969, pp. 166 – 167. Hartmann suddivide in due gruppi i prototipi iconografici derivati dalla matrice “Carstens- Koch”, identificando un primo gruppo con le invenzioni maggiormente articolate in cui oltre alla scena di Paolo e Francesca sia compreso un prolungamento della sequenza narrativa, come nella scena ademolliana. Un secondo gruppo è quello costituito dalle raffigurazioni quasi esclusivamente incentrate sui personaggi principali di Paolo e Francesca ed in cui il resto del contesto infernale è soltanto accennato o nullo.



6. L. Ademollo, *Sempre dinanzi a lui ne stanno molte*, tav. IX, acquaforte pittorica, *Divina Commedia di Dante Alighieri con tavole in rame* Tomo I *Inferno*, 1817 – 1819, Firenze Tipografia All’Insegna dell’Ancora (GDS BCI SIENA).



*dopo C.V. 160.14.

7. L. Ademollo, *Ma s'a conoscer la prima radice*, tav. X, disegno 9, (BNCF, Palat. 2.B.4.1, serie Inferno n. 43 disegni), disegno preparatorio a grafite con tracce di matita rossa, ripasso ad inchiostro nero.



8. E. Delacroix, *La barca di Dante*, 1822, Musée du Louvre, Paris.



9. B. Pinelli, *La barca di Caronte*, 1808, Thorvaldsen Museum, Copenaghen, grafite, inchiostro bruno e nero, acquerello grigio.



10. L. Ademollo, *Tre donne in giro dalla destra rota*, tav. XXXVII acquaforte pittorica, *Divina Commedia di Dante Alighieri con tavole in rame* Tomo I *Inferno*, 1817 – 1819, Firenze Tipografia All’Insegna dell’Ancora (GDS BCI SIENA).

l'intensità dell'effetto pittorico chiaroscurale²⁰. Luigi sembra inoltre mostrare alcuni debiti figurativi dalle illustrazioni del poema dantesco di John Flaxman del 1792, inciso da Tommaso Piroli dal 1793, benché vi sia impiegato propriamente un puro contorno ed una pulizia del tratto disegnativo cui, in parte, l'Ademollo si avvicina nella cantica del *Purgatorio*. Mentre, guardando alla creatura infernale Gerione del disegno 28 aleggia un'assonanza fra l'aura cupa e il grafismo nervoso dell'esemplare inventato dalla matita di Füssli e l'immagine sospesa e visionaria ideata in chiave simbolista nell'edizione dantesca di William Blake.

²⁰ W. Hartmann, *Die Wiederentdeckung Dantes*, pp. 166, 331. Si veda in particolare il disegno di Koch n.41 “Der zweite kreis des Inferno”.

²¹ Dell'opera si ha memoria in: BCIS, ms D III, A. F. Bandini, Diario Sanese, 1794, c. 147v.

²² E. Romagnoli, *Cenni storico artistici di Siena e de' suburbj*, Presso Onorato Porri Siena 1836, p. 56; G. L. Mellini, *Apertura*, 1974, pp. 56, 66, nota 5; C. Danti, *Per l'arte neoclassica e romantica in Siena*, in “*Bullettino Senese di Storia Patria*”, Accademia Senese degli Intronati, Siena, 1981: p. 128, nota 50, p.131; G. L. Mellini, *Notti romane*, p.49, nota 6; C. SISI, E. Spalletti, *La cultura artistica a Siena nell'Ottocento*, Monte dei Paschi di Siena, Siena 1994, p. 93; F. LEONE, a cura di, *Luigi Ademollo*

Sperimentatori come Luigi di un neoclassicismo non proprio accademico sono pure i suoi coevi Francesco Scaramuzza e ancora Koch comparati da Fugelso all'Ademollo. Lo studio-
so considera pacifico però che i disegni di Luigi non furono espressione dello stile neogotico, quanto convintamente fecero i colleghi Nenci, Koch e Scaramuzza ma che il valore e l'unicità delle illustrazioni del milanese risieda nel talento illusionistico personale a rielaborare la fantasia dantesca. Infatti, sono senz'altro gli scenari infernali quelli dai cui emerge quel titanismo michelangiolesco che anche a Mellini suggeriva l'adesione del milanese alla cultura anglosassone del Sublime e a quella teutonica dello *Sturm und Drang*.

Vale la pena sottolineare quindi che nel quadro degli artisti italiani che nel primo Ottocento si cimentano nell'illustrazione della *Divina Commedia*, l'artista che adopera maggiormente e con così tanta libertà espressiva un'adesione al linguaggio formale preromantico è l'Ademollo.

Un'anteprima dell'anticonformismo figurativo del Nostro, che già sfuggiva a canoni prettamente neoclassici, si ha nella *Caduta degli angeli ribelli* dipinta ed inaugurata nel catino absidale della Chiesa di San Donato in Siena nel 1794²¹. Un'opera rutilante per i contrasti tonali, fuori dal vecchio registro iconografico rinascimentale e di maniera. L'Ademollo portò *pathos*, dinamismo ed un forte cromatismo che prevaricava la forte tradizione del disegno toscano ed in cui è già grande l'affinità stilistica con le future invenzioni dantesche²².

Fra i bozzetti stilisticamente più adatti a suggerire la commistione ademoliana con la

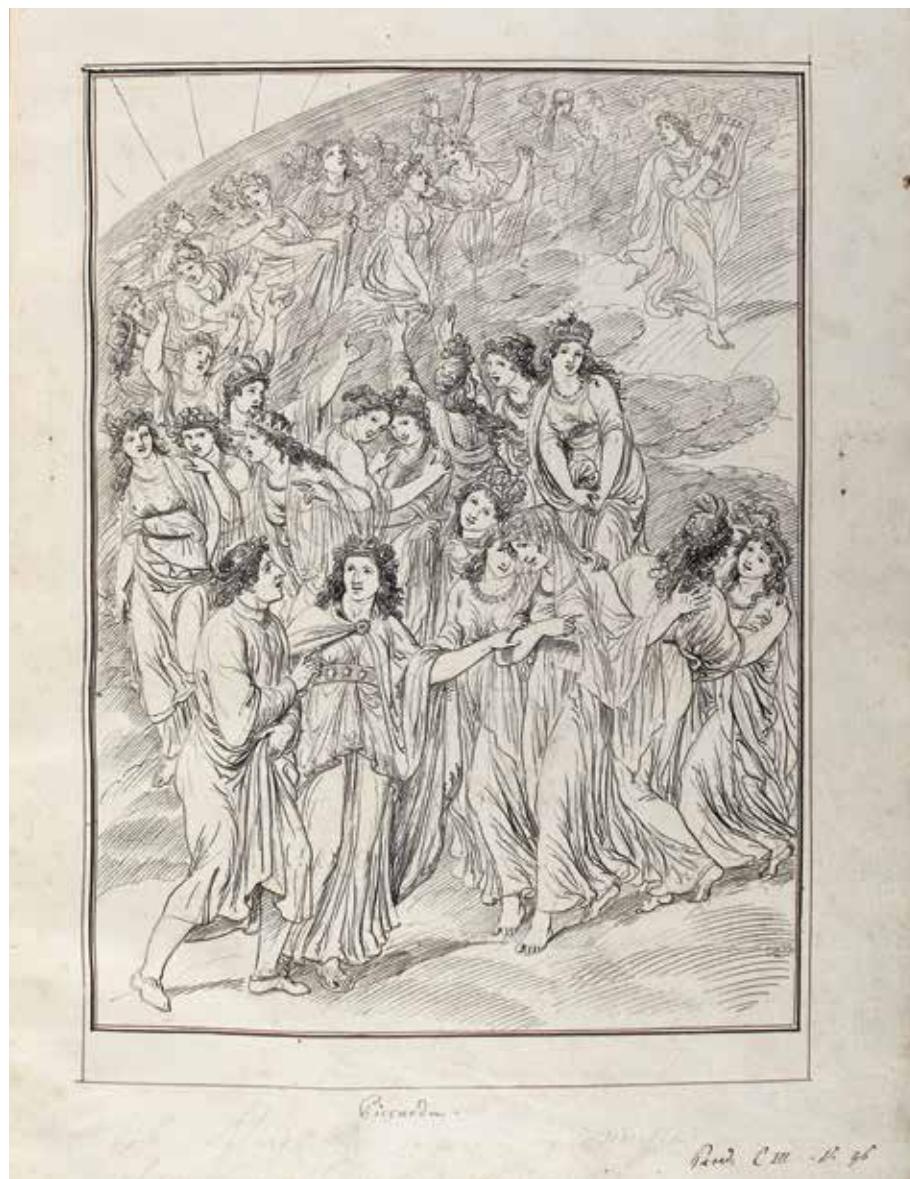
(1764 – 1849). *L'infasi narrativa di un pittore neoclassico, olii disegni e tempere*, “Dossier n. 9”, catalogo della mostra della galleria Carlo Virgilio, Roma, 27 febbraio – 12 aprile 2008, Roma, Edizioni del Borghetto, p. 9.

Lo storico locale Ettore Romagnoli ricorda nei propri scritti autobiografici quell'opera fatta “*con poco finimento*” ma dichiara di averne prese le difese in un panegirico scritto per suo conto dall'Angeloni. Il Romagnoli aveva comunque colto l'importanza dell'aggiornamento stilistico che il milanese stava importando nello statico *milieu* culturale cittadino e che dunque riportò nella sua guida storico artistica di Siena del 1836. Tale dibattito era già stato evidenziato da Mellini nel suo *Apertura per Luigi Ademollo* nel 1974 e la vicenda e pure segnalata da Sisi e

cultura preromantica è il disegno 13 che illustra il viaggio di Dante in barca nel quinto cerchio in cui sono iracondi e accidiosi, come il suo nemico politico Filippo Argenti degli Adimari.

In relazione a questo disegno Mellini sugge-

riva i nomi di Gericault e soprattutto di Delacroix per il quale considerava l'ipotesi che egli si fosse ispirato allo schema disegnativo della barca dantesca di Ademollo nella sua *Barca di Dante* dipinta nel 1822. Il tema dantesco della *Barca di Caronte* viene pure affrontato da due



11. L. Ademollo, *Io fui nel mondo vergine sorella*, tav. III, disegno 1 (BNCF, Palat. 2.B.4.1, serie Purgatorio n.3 invenzioni non incise), disegno preparatorio a grafite con tracce di matita rossa, ripasso ad inchiostro nero.

Leone. Giustamente Carlo Sisi sottolinea l'impianto artistico innovativo che questa prima opera sacra toscana ebbe su Siena, e le varie commissioni che ne seguirono per esigenza di un complessivo rinnovo culturale locale.

Quanto allo stile del ciclo senese, Mellini evoca nuovamente la poetica del sublime delle correnti artistiche

nordiche e nel saggio del 1992 vedeva nei dipinti dei Carmelitani un paragone importante con la *Caduta degli angeli Ribelli* di Chicago del Giuseppe Cades da lui ascritta alla metà degli anni Novanta del XVIII secolo, riprendendo a sua volta l'analisi di Caracciolo sul Cades in merito al senso coloristico e drammatico delle figure.

suoi colleghi accademici: il fiorentino Luigi Sabatelli ed il romano Bartolomeo Pinelli, i cui stili sono in parte affini a quello del Nostro per la timbricità ed il dinamismo dei corpi²³.

Purgatorio e Paradiso

Le tavole dedicate alle altre due cantiche della *Commedia* sono in numero minore poiché si contano meno versioni delle stesse scene e, esclusa la prima tavola, in tutte le altre vi è la scritta “*Luigi Ademollo inventò, disegnò e incise*”. Quanto al *Paradiso* l’artista ideò un’unica tavola, incisa invece dal Nenci, che poi subentrò al Nostro nell’illustrazione delle tavole approntando un assoluto rigore iconografico in stile neomedievale.

I disegni ademolliani, sgravati dell’aspetto cavernoso degli inferi, sono invece permeati da motivi figurativi antichizzanti e da chiari rimandi all’arte pagana ed alla cultura classica ovidiana, in scene più auliche ma comunque psicologicamente intense ed elaborate.

La tavola qui scelta dalla serie del *Purgatorio* è il disegno numero 35 “*Tre donne in giro dalla destra rota venian danzando*” (tav. XXXVII) dal Canto XXIX, v. 121. Vi è ancora visibile la sottostante squadratura a seppia rossa ed il tratto grafico compendiario, seppur delicato nel ripasso e nella resa precisa dei vestiti ondulati e degli ornamenti delle tre donne che impersonificano le virtù teologali. Si veda la figura in primo piano il cui orlo della veste è meno decorato nel disegno in cui la cintura ha un motivo floreale anziché quello ad ancora presente nell’incisione. Anche nel disegno numero 1 del *Paradiso*, dedicato alla figura di Piccarda Donati, “*Io fui nel mondo vergine e sorella*” (tav. I) Canto III, v. 46, vi sono alcuni dettagli modificati nell’incisione: come il capo scoperto di Dante che ritrova la sua corona d’alloro e cap-

puccio nella tavola e la figura del dio citaredo in alto a destra che scompare.

La ruota del carro mistico portato in trionfo nel disegno 35 è coperta dal fluire rapido del panneggio, lasciando però intravedere il simbolo cristologico della testa di Grifone alla guida della biga. Ponendo a confronto disegno e incisione vediamo che Ademollo ruota leggermente le prospettive delle due composizioni: si veda il cocchio istoriato, dove i racemi e le cariatidi incise a bassorilievo sono maggiormente visibili rispetto al disegno. In quest’ultimo si notano invece piccoli pentimenti come la mano destra della Prudenza e che Dante la raffigura con un terzo occhio poiché conscia delle cose passate, presenti e future. Anche nei disegni del *Purgatorio* c’è, quindi, quell’atmosfericità e un tratto compendiario dagli esiti crepuscolari vicini tanto al versante teutonico del Sublime di Kaspar David Friedrich quanto alla pittura settecentesca di genere delle sue origini padane a ricordare un Alessandro Magnasco o un Vincenzo Bonomini.

Voltando pagina: un album di invenzioni.

Alcuni fogli dell’album recano sul verso radi ma riconoscibili disegni preparatori a grafite dei soggetti danteschi e svariati schizzi e abbozzi, condotti direttamente a inchiostro bruno, per altri lavori portati avanti in quel periodo. Consideriamo innanzitutto il verso del disegno 35 della serie del *Purgatorio*, di cui sul recto si è già analizzata la processione ecclesiale, in cui si identifica chiaramente l’unico disegno preparatorio a grafite presente nell’album per un soggetto della *Divina Commedia*. Si tratta del disegno 5 (tav. VI) dell’*Inferno* ossia la barca di Caronte con le anime traghettata sullo Stige. Vi si riconoscono la prua della nave, le borchie, le anime a bordo della nave e la scia tortuosa di

²³ Si tratta delle seguenti opere: foglio di L. Sabatelli, Caronte trasporta le anime, 1789 – 1811 ca., Collezione di disegni di Riccardo Lampugnani, *Museo Poldi Pezzoli di Milano e schedato nel catalogo della mostra Riccardo Lampugnani: una collezione milanese donata al Museo Poldi Pezzoli*, a cura di A. Di Lorenzo, A. Zanni, G. Mori, Silvia Editrice, Cologno Monzese 1997, p. 12; disegno a penna e inchiostro acquerellato di B. Pinelli con *La barca di Caronte*, 1808, Thorvaldsens Museum, Copenaghen, inventory number D499: <https://www.thorvaldsensmu->

seum.dk/en/collections/work/D499.

C. Sisi, *Immagini e trasfigurazioni dantesche* in “*Letture Classensi*”, Voll. 35/36, 2007, p. 10. La categoria del Sublime è quella che anche per Sisi la fa da padrone come leit motiv del carattere drammaturgico della *Commedia* e che diventa un punto di incontro fra Ademollo e altri suoi contemporanei come ad esempio Sabatelli e Pinelli di cui cita proprio la Barca di Caronte, che dà eseguita attorno al 1800.

quelle sullo sfondo. Più numerosi sono invece gli schizzi relativi a colonnati di templi, gazebi, tripodi ed altre strutture portanti tronco piramidale con festoni e drappeggi che possono collegarsi a due particolari committenze²⁴.

La prima riguarda il coinvolgimento di Ademollo nel marzo 1819 per l'ideazione degli apparati effimeri per la visita ufficiale in Firenze dell'Imperatore d'Austria Francesco I di Lorena, fratello del Granduca di Toscana Ferdinando III²⁵. Nella preziosa memoria aneddotica dello storico Giuseppe Conti si descrive la festa per l'Imperatore e i due apparati magnifici, a tema profano e mitologico, che furono issati di fronte a Palazzo Vecchio e sotto la Loggia dell'Orcagna, e in cui vanno dunque riconosciuti i lavori a cui anche l'Ademollo deve aver preso parte. La seconda impresa che interessò l'artista fra il 1818 ed il 1819 è proprio l'impegnativa decorazione del palazzo Ducale di Lucca, per cui l'illustrazione dantesca subì l'arresto. L'album non a caso fu composto grosso modo nello stesso lasso di tempo ed è dunque facile che il retro di questi fogli sia stato usato pure per le idee composite lucchesi, come sembrano testimoniare certi schizzi progettuali in cui compaiono in prevalenza quadrature, accenni di bassorilievi, statue e catafalchi. Interessante è poi il verso del foglio 10, (tav. X) della serie purgatoriale *"Tu te ne porti di costui l'eterno"* che vede la compresenza di un gruppo di disegni a grafite da ricondursi probabilmente ai progetti ducali e in alto a destra un gruppo di 12 formelle disegnate a inchiostro bruno con iscrizioni e soggetti di età romana, relativi pure ai fogli 40 dell'*Inferno* e 10, 12, 18, 34, 36, 37 e 38 del *Purgatorio* poi incisi.

A questi schizzi febbrili se ne aggiungono altri riconducibili al tema degli spettacoli romani cui Ademollo lavorava e iniziò a dare alle

stampe dal 1808, per poi riunire tutte le serie nel volume di acqueforti pittoriche intitolato *Gli Spettacoli dell'Antica Roma*, pubblicato a Firenze nel 1837.

Nel complesso, l'album si fa perciò testimonianza storica e pratica della figura di Ademollo che, come la maggioranza degli artisti, aveva un uso molto libero e versatile del proprio materiale da lavoro. Il volume quindi custodisce e "racconta", nell'intima forma di un libro, l'evolversi della grafica ademoliana nelle sue fasi esecutive documentando, inoltre, l'abilità dell'artista nello svolgere più progetti in contemporanea.



12. L. Ademollo, schizzi preparatori attribuibili ai progetti decorativi del Palazzo Ducale di Lucca, verso del disegno 10 (BNCF, Palat. 2.B.4.1, serie Purgatorio n. 38 disegni), grafite, inchiostro bruno.

²⁴ Questi schizzi riguardano il verso dei disegni 12, 22, 38, 42 della serie dedicata all'*Inferno*; i disegni 6, 9, 11, 14, 15, 26, 28, 29, 31, 33 relativi alla serie delle scene poi incise per il *Purgatorio* ed infine i bozzetti numero 2 e 3 delle invenzioni del *Purgatorio* non incise.

²⁵ ACF, San Casciano, Carte Scotto, Ibidem, *lettere di Luigi Ademollo a Ranieri Valeriani*, 4 marzo 1819, 7 marzo 1819, cc. S. s.n.; G. Conti, Firenze Vecchia, Firenze, Giunti Marzocco, 1995, Ed. anastatica, pp. 182 – 186.

Due lettere scritte dall'Ademollo al maestro di casa Scotto, Ranieri Valeriani, testimoniano tra il 4 ed il 7 marzo 1819 il tempestivo coinvolgimento dell'artista nella produzione delle idee decorative per gli apparati effimeri da adoperarsi nella festa per la visita di Francesco I di Lorena a Firenze. Luigi scrive il 4 marzo che ha dovuto lasciare Lucca, dove lavorava alle pitture del palazzo Ducale, perché richiamato rapidamente in Firenze per la regale commissione dal Gonfaloniere Corsi.



1. Amos Cassioli, *Provenzan Salvani nella Piazza del Campo in atto di raccogliere elemosine per trar l'amico suo di pena*, Siena, Palazzo Pubblico, sala del Capitano del Popolo, prima del restauro.



2. Amos Cassioli, *Provenzan Salvani nella Piazza del Campo in atto di raccogliere elemosine per trar l'amico suo di pena*, Siena, Palazzo Pubblico, sala del Capitano del Popolo, dopo il restauro.

“Liberamente nel campo di Siena ogni vergogna deposta, s’affisse” Il Provenzan Salvani di Amos Cassoli

di VERONICA RANDON

La recente mostra *Dante. La visione dell’arte*, tenutasi a Forlì presso i Musei di San Domenico ha offerto, nell’anno delle celebrazioni per il settimo centenario della morte di Dante Alighieri, vari spunti di interesse. Se infatti in primo luogo ha fornito l’opportunità di approfondire con una visione organica ed encyclopedica la suggestione che la Commedia dantesca ha suscitato nel tempo nell’ambito della cultura italiana ed europea, ha rappresentato anche un’occasione di indubbio valore per un approfondimento delle tematiche ad essa connesse, offrendo al contempo lo spunto per promuovere importanti restauri.

È questo il caso del *Provenzan Salvani nella Piazza del Campo in atto di raccogliere elemosine per trar l’amico suo di pena* di Amos Cassoli, un’opera che, sebbene già nota e studiata, in tale occasione ha potuto beneficiare di un accurato intervento che le ha restituito l’originaria cromia, offuscata da un velo grigio omogeneo di depositi superficiali incoerenti accumulatisi nel tempo, e di nuovi approfondimenti che hanno messo in luce particolari inediti della sua storia.

La genesi dell’opera ha inizio nel 1869 quando il pittore, sulla scia degli ampi consensi riscossi dopo il riconoscimento ottenuto l’anno precedente al II concorso Governativo Nazionale di Firenze, riceve la commissione da parte della cittadinanza senese, a titolo di manifestazione di stima, di un dipinto il cui soggetto avrebbe dovuto afferire alla storia patria e per la cui sovvenzione tramite una sottoscrizione pubblica era stato istituito un apposito comitato, promosso

dal sindaco Luciano Banchi e composto da Giovanni Battista Placidi ed altri notabili senesi.

Nonostante il Comitato non ne avesse definito la tematica, richiedendo in un primo momento alla cittadinanza proposte aperte, la scelta ricadrà nel marzo 1870 sul soggetto prescelto dal pittore stesso.

Cassoli decide di illustrare un episodio estremamente raro nell’iconografia dantesca, ma emblematico per la storia senese, trasmesso dal canto XI (versi 127-142) del *Purgatorio*, la cui veridicità storica è tutt’oggi ancora oggetto di un dibattito aperto. Durante la battaglia di Tagliacozzo Mino dei Mini, uno dei guerrieri al soldo di Corradino di Svevia contro Carlo I d’Angiò sarebbe stato fatto prigioniero dal sovrano angioino, che avrebbe chiesto a Provenzan Salvani un riscatto di 10.000 fiorini da pagarsi entro un mese per liberare l’amico e salvargli la vita. Non disponendo per intero della cifra, il condottiero dell’esercito senese vincitore della battaglia di Montaperti all’api-



3. Amos Cassoli, *Provenzan Salvani nella Piazza del Campo in atto di raccogliere elemosine per trar l’amico suo di pena*, bozzetto, Arezzo, Museo Nazionale d’Arte Medievale e Moderna.

ce della fama, nonostante il proprio temperamento superbo ed altero, non avrebbe esitato a chiedere pubblicamente l'elemosina in piazza del Campo ai suoi concittadini che, vedendolo umiliarsi per la nobile causa, si sarebbero mossi a pietà offrendogli i denari destinati a pagare il riscatto.

La precoce impressione suscitata all'artista dalla *Commedia*, verosimilmente acuita dalla suggestione delle celebrazioni tenutesi nel 1865 in occasione del sesto centenario della nascita dell'Alighieri a Firenze, città che Cassioli aveva eletto a propria residenza almeno dall'anno precedente, è d'altronde testimoniata da opere come il *Casella* (Siena, Museo della Società di Esecutori di Pie Disposizioni) e *Il Bacio*, inter-



4. Amos Cassioli (?) nello studio, foto d'epoca.

pretazione del celebre passo su Paolo e Francesca, la cui prima versione (1870), oggi dispersa è nota da repliche successive.

Il bozzetto del *Provenzan Salvani*, sottoposto alla Commissione dallo stesso Cassioli a distanza di un anno dalla selezione del soggetto, meticolosamente descritto dalla stampa locale nell'ambientazione e nella composizione, consente di comprendere come a quella data l'impostazione del dipinto risultasse già definita e rispondente alla stesura finale.

Alla sua approvazione aveva fatto seguito il contratto di commissione dell'opera concluso con un semplice scambio di lettere, le cui clausole fissavano le misure in una lunghezza di circa 3 metri e 50, la data di consegna entro il primo semestre del 1872, determinando in £ 7.000 il compenso per il pittore da corrispondere in quattro rate.

Gli stati di avanzamento del grande dipinto, già abbozzato nella stesura finale nell'agosto 1871, appaiono ampiamente attestati oltre che dalla corrispondenza privata dell'artista e dalla stampa locale, anche da una serie di studi preparatori, mai citati nella bibliografia specifica, che testimoniano ancora oggi, sebbene in modo frammentario a causa delle numerose perdite, il grande impegno dedicato da Cassioli alla prestigiosa commissione.

Risulta a tale proposito estremamente degno di nota il bozzetto conservato presso il Museo d'Arte Medioevale e Moderna di Arezzo (cm 28x43) proveniente dalla collezione Subiano, che presenta, pur nella resa più sommaria e nelle dimensioni ridotte proprie del genere, l'assetto compositivo del dipinto finito con la scansione in piani sovrapposti e l'azione scenograficamente determinata dall'incedere verso destra della figura centrale, fulcro attorno al quale ruota la narrazione e si dispongono i personaggi in primo piano scompartiti in due gruppi simmetrici. Un secondo studio, oggi purtroppo disperso, è riconoscibile in una foto ambientata molto probabilmente nello studio del pittore che ritrae un uomo seduto identificabile con lo stesso Cassioli, ed una donna in piedi nell'atto di porgergli una bacinella, la cui posa eccentrica suggerisce probabilmente una simulazione per una composizione non meglio individuabile, secondo un metodo ampiamente praticato dagli artisti del periodo.

Sul retro della scena, alla sinistra della figura femminile è riconoscibile appeso alla parete un cartone in dimensioni ridotte dell'opera di cui si distinguono nettamente le figure del gruppo di destra.

In contemporanea con gli studi rivolti alla monumentale composizione Cassioli dovette dedicarsi anche a quelli dei singoli personaggi



5. Amos Cassioli, *Studio preparatorio di giovane donna per il Provenzan Salvani nella Piazza del Campo in atto di raccogliere elemosine per trar l'amico suo di pena*, Asciano, Museo Cassioli.



6. Amos Cassioli, *Studio preparatorio di giovane donna per il Provenzan Salvani nella Piazza del Campo in atto di raccogliere elemosine per trar l'amico suo di pena*, Asciano, Museo Cassioli.



7. Amos Cassioli, *Provenzan Salvani nella Piazza del Campo in atto di raccogliere elemosine per trar l'amico suo di pena*, Siena, Palazzo Pubblico, sala del Capitano del Popolo, particolare di giovane donna.

che animano la scena, una folla, non genericamente definita, ma meticolosamente declinata in pose ed atteggiamenti che non solo risultano identificativi dei diversi stati sociali, ma anche rivelatori della psicologia e dei diversificati moti d'animo.

Di questo materiale, che dovette essere certamente copioso, sono stati rintracciati nel corso del presente studio quattro disegni su carta preparata conservati presso il Museo Cassioli di Asciano. Di essi due sono relativi alla figura della fanciulla in abito giallo sulla destra ritratta nell'atto di stringere a sé un bambino, forse il fratello minore, spaventato da un cane nero, uno alle mani incrociate dietro la schiena del personaggio avvolto in un lungo mantello rosso rappresentato sempre sulla destra che rivolge il proprio sguardo verso l'osservatore e un doppio studio che reca in basso il volto dell'uomo anziano sulla destra con la testa coperta da un cappuccio bianco bordato d'oro rappresentato nell'atto di donare una moneta ed in alto il particolare della mano destra protesa di Provenzan Salvani.

La definizione analitica delle fisionomie di molti personaggi fortemente individualizzate porta ad intuire come tra di essi si celino numerosi ritratti, tra cui forse quelli di molti sottoscrittori, al tempo certamente riconoscibili, ma oggi non più agevolmente identificabili, utilizzati come autorevoli comparse.

Tra di essi spicca l'autoritratto del pittore stesso che rivolge lo sguardo verso l'osservatore, le cui inconfondibili fattezze si distinguono in secondo piano nel gruppo di destra, il ritratto della moglie Lucrezia Chari, riconoscibile nella nobildonna sempre a destra in primo piano ritratta in atto di sfilare i preziosi orecchini per donarli a Provenzano e il figlio Giuseppe, abbigliato con una veste gialla, nel gruppo dei bambini rappresentati sulla sinistra a terra intenti a giocare, estremamente simile per fisionomia ed età al ritratto conservato presso il Museo Cassioli di Asciano.

La complessa orchestrazione del dipinto dovette impegnare Cassioli ben oltre i tempi inizialmente stimati all'atto della commissione se il 7 settembre 1872 scriveva in una lettera

a Vincenzo Cambi ancora per tutto il mese avrebbe lasciato “riposare il Provenzano” terminato poi solamente nei primi mesi dell’anno successivo

Le aspettative dei senesi, desiderosi di poter ammirare l’opera, già celebrata dalla stampa locale, dovevano tuttavia essere ancora una volta disattese a causa della scelta dell’artista di presentarla all’Esposizione Internazionale, tenutasi a Vienna dal 1 maggio al 31 ottobre 1873, ottenendo l’ambito riconoscimento della medaglia al merito.

Ancora prima della sua partenza alla volta della capitale asburgica il dipinto si era, tuttavia, trovato al centro di un acceso dibattito, scaturito dalla generosa offerta da parte della facoltosa baronessa Fiorella Favard de l’Anglade che, ammiratolo nello studio fiorentino di Cassioli, si era dichiarata interessata ad acquistarlo ad un prezzo molto vantaggioso ammontante a circa il doppio di quello pattuito con la committenza.

Allettato in un primo momento dalla proposta, per il cui accoglimento si erano dichiarata

ti favorevoli anche gli amici Duprè e Sarrocchi, il pittore, tuttavia, a seguito del pronunciamento contrario del Comitato dei sottoscrittori e pago delle attestazioni di stima ricevute, aveva acconsentito a declinare la generosa offerta, accettando solo una piccola integrazione al compenso inizialmente convenuto.

Nel gennaio del 1874 il dipinto, ormai famoso, era stato presentato all’Accademia di Belle Arti di Firenze in occasione di un’iniziativa di beneficenza per poi tornare nello studio del pittore per la riparazione di un danno localizzato subito a Vienna, e solo nel mese di agosto era stato finalmente possibile per i committenti poterlo vedere a Siena dove era stato esposto presso l’Istituto di Belle Arti.

Al plauso di Luciano Banchi, che in una sua lettera a Ferdinando Raveggi lo pone tra gli *exempla virtutis* senesi, rimandando con nostalgia ai valori di un medioevo eroico e agli entusiastici elogi della stampa locale che lo celebra annoverandolo tra i capolavori della scuola pittorica senese, fa tuttavia da contraltare il più obiettivo giudizio critico di Pier Leopoldo Cecchi che sottolinea la netta contraddizione tra le radici puriste di Cassioli e il realismo del dipinto pur riconoscendovi “la composizione armoniosa, inappuntabile il disegno, preciso, elegante [...] i gruppi ben disposti, le figure staccate”. Come sottolineato da Carlo Sisi, infatti, il *Provenzan Salvani* appare rivelatore a pieno del nuovo indirizzo ormai intrapreso in quegli anni da Cassioli che, superato il purismo mussiniano, si orienta “verso una rappresentazione fredda di episodi storici descritti per mezzo di un disegno analitico e di intonazioni cromatiche limpide, funzionali alla evidenza della narrazione”.

Dopo la formale consegna al Comitato promotore e la poco successiva deliberazione di donazione al Comune, ancora alcune questioni restavano tuttavia aperte come attestato dall’inedita documentazione conservata presso l’Archivio Storico del Comune di Siena.

Oltre alla richiesta integrazione alla prima sottoscrizione, restavano infatti insolute altre questioni strettamente connesse inerenti la realizzazione della cornice del dipinto e la sua



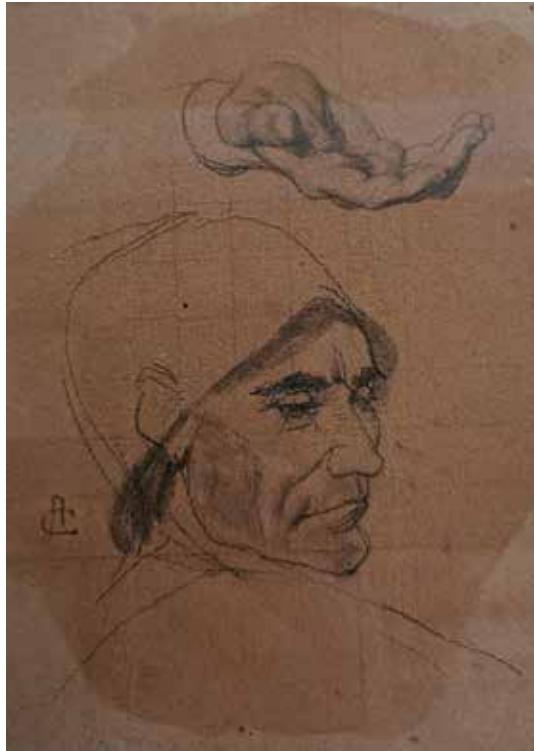
8. Amos Cassioli, *Provenzan Salvani nella Piazza del Campo in atto di raccogliere elemosine per trar l'amico suo di pena*, Siena, Palazzo Pubblico, sala del Capitano del Popolo, particolare della figura di Provenzano.

collocazione definitiva all'interno del Palazzo da risolvere prima del trasferimento definitivo.

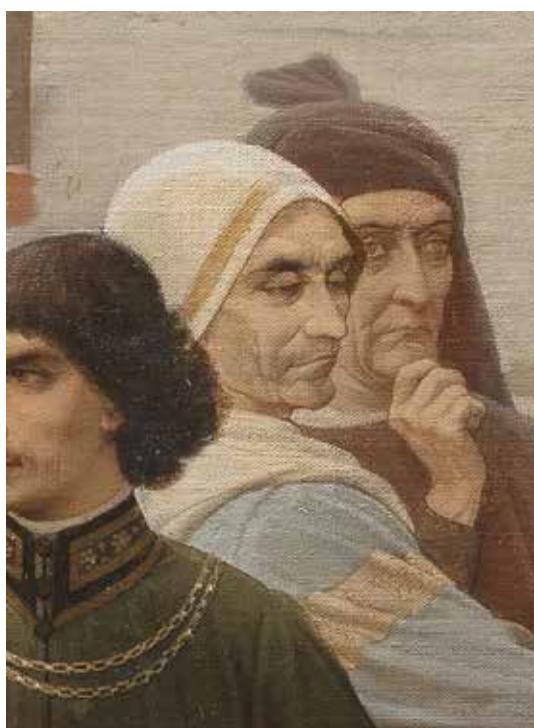
Sebbene infatti già dal 1869 il Comune di Siena si fosse formalmente impegnato a far eseguire a proprie spese la cornice e la doratura da affidare agli artigiani Leoncini e Franchi, probabilmente a causa del protrarsi dell'esecuzione del dipinto, l'incarico non era ancora stato formalizzato e quest'ultimo era stato consegnato dall'autore al Comitato con una cornice provvisoria di sua proprietà.

A tale proposito dalla corrispondenza intercorsa con i rappresentanti del Comune si apprende come la cornice progettata da Leoncini, il cui bozzetto è trasmesso, con allegato preventivo, il 5 dicembre 1874, avrebbe comportato una spesa complessiva di circa £. 1700, mentre l'acquisto di quella provvisoria già in essere di sole £. 300. Nonostante l'orientamento della Giunta municipale di propendere per la seconda soluzione, il Consiglio, avrebbe accolto la proposta di Alessandro Saracini di esprimere la propria decisione solo a seguito della definitiva determinazione sulla collocazione dell'opera, divenuta urgente a seguito della richiesta del Soprintendente dell'Istituto di Belle Arti di liberare il locale che ospitava il dipinto.

Accolto infine con una cerimonia formale in Palazzo Pubblico il 27 febbraio 1875, il dipinto era stato provvisoriamente esposto su un cavalletto nella sala della Pace in attesa di conoscere gli esiti delle verifiche condotte da una commissione appositamente nominata e composta dallo stesso Saracini e da Luciano Banchi che, nell'articolata relazione presentata il 20 agosto 1875, riferiscono come, dopo aver esaminato la possibilità di esposizione nei vari ambienti del piano nobile avessero ristretto la scelta alle due sale del Concistoro e del Mapamondo. Mentre, tuttavia, la prima era stata dichiarata inadatta risultando l'incidenza della luce naturale proveniente dalle finestre sulle uniche due pareti libere da aperture contraria a quella conferita dall'autore al dipinto, la seconda aveva destato perplessità in quanto "in quella sala dove con nobile emulazione lavorarono grandi artisti senesi di tre secoli diversi, sì che forma sempre l'ammirazione degl'intelligenti,



9. Amos Cassioli, *Studio preparatorio di una testa e della mano destra di Provenzano per il Provenzan Salvani nella Piazza del Campo in atto di raccogliere elemosine per trar l'amico suo di pena*, Asciano, Museo Cassioli



10. Amos Cassioli, *Provenzan Salvani nella Piazza del Campo in atto di raccogliere elemosine per trar l'amico suo di pena*, Siena, Palazzo Pubblico, sala del Capitano del Popolo, particolare del volto di un uomo anziano.

un dipinto moderno per quanto condotto con mirabile amore e maestria poteva sembrare non collocato al suo luogo". A dirimere la questione aveva contribuito lo stesso Cassioli che, recatosi a Siena e visionate le opzioni proposte si era pronunciato in favore di quest'ultima indicando che "per la distanza e la luce non era possibile di trovare parete più acconcia al suo quadro che quella della Sala del Mappamondo tra le due grandi figure frescate dal Sodoma, S. Ansano e S. Vittorio".

Il grande dipinto non avrebbe occupato tuttavia per molto tempo la sede prescelta dal suo autore. Rimosso probabilmente a causa del trasferimento in Palazzo Pubblico e collocazione nella sala del Mappamondo al di sotto del Guidoriccio della Madonna di Guido da Siena proveniente da San Domenico nel 1888?, nella prima guida a stampa del Palazzo, edita nel 1890, lo si trova descritto al piano terreno del Palazzo nella Sala della Giunta Municipale, da cui sarà poi nuovamente trasferito nei primi decenni del Novecento nella Sala grande della Signoria, divenuta sede del Consiglio Comunale, dove è tutt'oggi esposto.



12. Amos Cassioli, *Provenzan Salvani nella Piazza del Campo in atto di raccogliere elemosine per trar l'amico suo di pena*, Siena, Palazzo Pubblico, sala del Capitano del Popolo, particolare, ritratto del figlio Giuseppe Cassioli.



11. Amos Cassioli, *Provenzan Salvani nella Piazza del Campo in atto di raccogliere elemosine per trar l'amico suo di pena*, Siena, Palazzo Pubblico, sala del Capitano del Popolo, particolare, autoritratto.



13. Amos Cassioli, *Provenzan Salvani nella Piazza del Campo in atto di raccogliere elemosine per trar l'amico suo di pena*, Siena, Palazzo Pubblico, sala del Capitano del Popolo, particolare, ritratto della moglie Lucrezia Chiari.

NOTA BIBLIOGRAFICA

L'intervento di restauro, promosso dal Comune di Siena, è stato eseguito da "L'Atelier. Restauro dipinti moderni, contemporanei, antichi" di Firenze sotto la supervisione della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Siena, Grosseto e Arezzo con il finanziamento della Cassa di Risparmi di Forlì. Per l'aiuto e la collaborazione fornitemi nelle ricerche desidero ringraziare la dr.ssa Sara Nocentini, l'Amministrazione Comunale di Asciano e la dottoressa Elisa Rubegni e il dr. Filippo Pozzi.

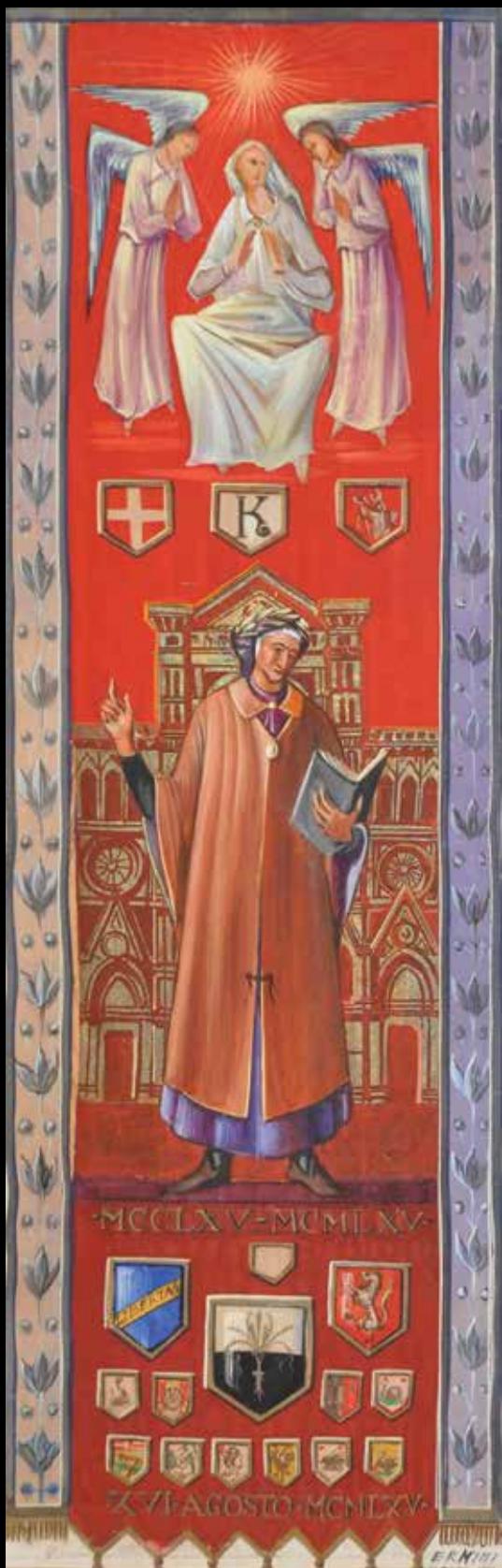
Sul dipinto si vedano in particolare: E. Vannini, scheda dattiloscritta in Archivio del Museo Civico di Siena, s.d., p. 5 che sottolinea la somiglianza fisionomica del Provenzano a quella del pittore Stanislaw Pointeau, e *Amos Cassioli*, in *Siena tra purismo e liberty*, catalogo della mostra di Siena, a cura di E. Crispolti, E. Carli, B. Sani, P. Torriti, M. Civai, Milano-Roma 1988, pp. 130-132; *Museo Cassioli: donazione di Giuseppe Amos Cassioli e Renata Polvani*, a cura di E. Vannini e B. Sani, Asciano 1991, pp. 25-39; E. Spalletti, *Osservanti e innovatori nella scuola di Mussini. La maturazione di una cultura del restauro (1861-1875)*, in *La Cultura Artistica a Siena nell'Ottocento*, a cura di C. Sisi e E. Spalletti, Siena 1994, pp. 375-450, in part. p. 387 nota 59; E. Lissoni, *Amos Cassioli, Provenzan Salvani nella Piazza del Campo in atto di raccogliere elemosine per trar l'amico suo di pena*, in *Dante. La visione dell'arte*, catalogo della mostra di Forlì, a cura di G. Brunelli, F. Mazzocca, A. Paolucci, E. Schmidt, Cinisello Balsamo (MI), 2021, p. 495, con bibliografia precedente.

Per la ricostruzione della genesi elaborativa dell'opera cfr. N. Mengozzi, *Lettere intime di artisti senesi (1852-1883)*, Siena 1908 e i seguenti contributi pubblicati sulla stampa: *Cronaca locale*, in *Il libero cittadino*, IV, n. 51, 29 agosto 1869, p. 256; *Comitato promotore per un quadro da commettersi al pittore Amos Cassioli e da donarsi al Comune di Siena*, in "Il li-

bero cittadino", IV, n. 19, 26 marzo 1871, pp. 88-89; *L'arte senese alla Esposizione di Vienna*, in "Il libero cittadino" VII, n. 47, 11 agosto 1872, p. 223; P. d'Ambra, *Rassegna artistica*, in "La Nazione", n. 49, 5 settembre 1872, s.p.; *Il quadro di Cassioli*, in "La vita nuova", V, n. 31, 4 maggio 1873, p. [4]; *Il quadro di Cassioli*, in "La vita nuova", V, n. 32, 11 maggio 1873, [p. 4]; *Comitato promotore per la commissione di un quadro all'artista Amos Cassioli*, in "La vita nuova" V, n. 33, 18 maggio 1873, [pp. 1-2]; *Notizie varie e Bolgetta. Il Provenzan Salvani di Cassioli*, in "Il libero cittadino" VIII, n. 26, 4 maggio 1873, p. 133; *La questione del quadro Cassioli*, in "Il libero cittadino", VIII, n. 29, 18 maggio 1873, pp. 144-145; *Comitato promotore per la commissione di un quadro all'artista Amos Cassioli*, in "Il libero cittadino" VIII, n. 31, 25 maggio 1873, pp. 156-157; *Cronaca*, in "Il paese" III, 3 maggio 1873, [p. 4]; O.M., *Provenzano Salvani che questua nella Piazza del Campo di Siena del Cav. Prof. Amos Cassioli di commissione di un Comitato senese*, in "Il libero cittadino" IX, n. 11, 22 febbraio 1874, s.p.; *Il Provenzan Salvani*, in "La vita nuova" VI, n. 17, 25 gennaio 1874 [p. 4]; *Belle arti*, in "Il libero cittadino" IX, n. 49, 23 agosto 1874, pp. 217-218; *Il Provenzano Salvani di Cassioli*, in "Il messaggere della settimana" I, n. 13, 6 settembre 1874, p. 103; P. L. Cecchi, *Provenzan Salvani. Quadro del Cassioli premiato all'Esposizione Universale di Vienna*, in "Rivista Europea" II, fasc. 3, maggio 1874, pp. 517-525.

Per il bozzetto si consulti L. Berti, *Il Museo di Arezzo*, Roma 1961, p. 38 e A. M. Maetze, *Il Museo statale d'arte medievale e moderna in Arezzo*, Firenze 1987, p. 106, in cui l'opera è genericamente indicata come "Bozzetto con soggetto storico"

Per le vicende del dipinto successive alla sua consegna al Comune di Siena si veda ASCS, Postunitario, XA, XII 29, 1875. Gli spostamenti interni al Palazzo Pubblico sono registrati in: *Guida del Palazzo Comunale della città di Siena*, Siena 1890, pp. 18-19; E. Cianetti, *Il Campo di Siena e il Palazzo Pubblico*, Firenze 1921, p. 47.



1. Celso Mireno Ermini, Bozzetto per il concorso del drappellone del Palio dedicato a Dante, Siena, Collezione privata.



2. Don Francesco Lorenzini, drappellone del 16 agosto 1965, Museo della Contrada della Selva.

Il Palio di Dante

I - Un atipico pittore

di MARGHERITA ANSELMI ZONDADARI

Il 16 agosto 1965 la Contrada della Selva vinse il Palio dedicato al VII centenario della nascita di Dante Alighieri¹. L'artista incaricato di realizzare il drappellone fu Don Francesco Lorenzini che, a quel tempo, era parroco della parrocchia di San Francesco all'Alberino. Era la prima volta che un sacerdote riceveva un incarico del genere, quello di dipingere l'agognato premio della più bella corsa di cavalli. Il suo bozzetto fu scelto dall'apposita commissione comunale, dopo un attento esame di circa dieci lavori presentati da altri pittori senesi, tra cui Celso Mireno Ermini. Le cronache del tempo raccontano che il sacerdote decise di presentarsi al concorso per dipingere il drappellone per l'ammirazione che aveva per Dante Alighieri.

Nato il 6 marzo 1924, Lorenzini acquisì dai genitori l'amore per Dio e, nel 1936, all'età di dodici anni, entrò in seminario. Terminati gli anni di formazione, il 29 giugno 1946 l'arcivescovo Toccabelli lo consacrò sacerdote. Dopo circa due anni di servizio come vice-parroco a Presciano, il 19 giugno 1949, viene nominato parroco della parrocchia di San Francesco all'Alberino, dove rimase per ben 37 anni, dal 1949 al 1986. Durante il suo servizio sacerdotale riuscì a realizzare, soprattutto nei difficili anni del dopoguerra, una grande unione e spirito di gruppo tra la popolazione di Ravacciano. Le sue iniziative furono molte e varie e, tra queste, fondò un asilo al pian terreno dell'eremo francescano e poi, sollecitato da alcuni giovani, nello stesso anno fondò anche il gruppo Sportivo Filodrammatico dell'Alberino². La popolazione del quartiere aumentava e aveva bisogno di nuovi spazi adeguati; per questo,

nel 1950, si adoperò per la costruzione degli ambienti polivalenti, asilo, cinema, teatro, sale di ritrovo e catechesi, inaugurate da Monsignor Toccabelli nel 1952. Anche la chiesina dell'eremo non era più sufficiente tant'è che, il 13 maggio del 1956, fu posta la prima pietra della nuova chiesa dedicata all'Immacolata, che poi fu consacrata l'8 dicembre 1960.

Don Francesco era un uomo instancabile e dai mille interessi; al suo fervore religioso e al suo impegno concreto verso la sua comunità univa anche indiscutibili doti artistiche. Infatti, nel 1965, appunto, gli fu conferito l'incarico di dipingere il drappellone per la carriera di mezzo agosto dedicato al centenario della nascita di Dante Alighieri³.

L'iconografia del drappellone

Il tema da sviluppare nel drappellone era sicuramente affascinante ma non facile da affrontare. Nel corso dei secoli il sommo poeta era stato rappresentato moltissime volte; è infatti una delle figure predilette a cui si sono ispirati molti pittori: i ritratti di Dante abbondano, nessun poeta è stato ritratto quanto lui.

Anche se i versi leggiadri e dolci della "Vita Nuova" ci fanno pensare a una figura soave, che è quella che poi nel 1844 fu scoperta a Firenze dipinta da Giotto, la tradizione ce lo tramanda fosco, accigliato, pensoso; è così che lo vediamo nelle immagini che ci hanno lasciato gli antichi pittori.

Il drappellone custodito nel Museo della Contrada della Selva rispecchia fedelmente

¹ *Selva16*, a cura di M. Anselmi Zondadari e A. Finechi, Industria Grafica Pistolesi Editrice Il Leccio, Montegiorgio (Siena) 2015.

² *Don Francesco sapeva come tenerci uniti* in "Corriere

di Siena", 20 ottobre 2019.

³ *Don Francesco Lorenzini dipingerà il Drappellone* in "La Voce del Popolo", 25 luglio 1965

l'iconografia dantesca⁴. Il pittore raffigura il poeta ispirandosi ai modelli tramandati dall'iconografia tre-quattrocentesca. Il dipinto di Lorenzini è una preziosa e suggestiva riconoscizione della rappresentazione dantesca che recupera l'aspetto fisico di Dante; la sua immagine ricorda il volto del modello-stereotipo creato da Giovanni Boccaccio nel "Trattatello in Laude di Dante" del 1362, ripreso anche nei ritratti di grandissimi artisti quali Botticelli e Raffaello nelle Stanze Vaticane: "fu dunque questo nostro poeta di mediocre statura e poi che alla matura età fu pervenuto, andò alquanto curvetto, e era il suo andare grave e mansueto, d'onestissimi panni sempre vestito in quell'abito che era alla sua maturità convenevole. Il suo volto fu lungo, e il naso aquilino; e gli occhi anzi grossi che piccoli; le mascelle grandi; e dal labbro disotto era quello di sopra avanzato; e il colore era bruno; e i capelli e la barba spessi, neri e crespi: sempre in faccia malinconico e pensoso".

Il compito impegnativo e affascinante a cui si è dedicato il pittore ha rispettato la necessità di associare l'immagine ideale di Dante ad una sua impronta storica conosciuta e insieme accattivante, tale da suscitare una più viva interlocuzione con l'immaginario collettivo. Questo è un Dante reale, quello della vita vera con i suoi accadimenti, i suoi sogni, i suoi affetti e le sue vicissitudini, talvolta anche eroiche. Rimaniamo conquistati dal ritratto del poeta, ricco di sfumature naturali. Ritratto a figura intera, in una posizione di tre quarti che conferisce un senso di movimento alla composizione, il suo profilo è severo e autorevole, l'alloro poetico, simbolo di gloria, incornicia il cappuccio rosso scarlatto. E' rappresentato secondo la sua immagine tradizionale con in mano la sua opera più nota, la Divina Commedia, simbolo della

vocazione letteraria dell'Alighieri e della fama che essa gli ha procurato. Non guarda verso lo spettatore ma i suoi occhi sono rivolti verso un punto lontano.

Come è normale nelle rappresentazioni delle iconografie dei santi, anche Dante ha gli attributi che lo rendono inconfondibile, divenuti ormai i tratti caratteristici del poeta fiorentino: il lungo abito rosso, un copricapo dalla foggia morbida che gli ricade sulle spalle, con o senza corona d'alloro, il profilo e la presenza di un libro. Solo la banda bianca del copricapo e il colletto interno interrompono la grande macchia rossa della veste, sulla quale spicca la corona di alloro che simboleggia la gloria poetica di cui Dante auspica il conferimento in apertura al Paradiso.

Il drappellone ha una solida composizione e la scelta delle immagini dello sfondo ricadde sul risalto dato dal pittore alle relazioni che Dante Alighieri ebbe con Siena. La figura del sommo poeta, che domina la composizione, è circondata dalle illustrazioni degli episodi e delle persone che, nella Divina Commedia, hanno riferimenti con la nostra città. Sembra che il poeta passi attraverso la terra senese e le crete bruciate, dove risorgono le figure del poe-ma. Tutto è descritto dal pittore con estrema chiarezza, da Mastro Adamo alla ricerca della Diana, dalla Brigata Spendereccia a Lano di Siena, l'Arbia colorata in rosso, Sapìa dagli occhi cuciti, Provenzano Salvani e Pia dé Tolomei, il beato Pettinaio e le mura di Monteriggioni e le Fonti di Fontebranda⁵. Tutto è delineato con grande precisione e in cronologica successione. La Madonna Assunta ascende dal cielo circondata da cerchi di fiamma viva raffiguranti il Paradiso.

⁴ *Pallium, evoluzione del drappellone dalle origini ad oggi, dal dopoguerra alla conquista della luna*, a cura di L. Betti, volume 3, Betti Editrice, Siena 1992, pp. 82-83.

⁵ *Il Palio di Dante opera di Don Francesco in "Il Campo", 13 agosto 1965.*



3. La grande somiglianza di un contradaio della Selva con il sommo poeta, durante la cena della vittoria (Archivio della Contrada della Selva).



4. Il giubilo della Contrada della Selva il 16 agosto 1965 (Archivio della Contrada della Selva).

II - La splendida corsa di Bazza e Arianna

di ALESSANDRO FERRINI

Il sorteggio dei cavalli del 13 Agosto ebbe il seguente esito: Pantera (Gabria), Aquila (Luciana), Nicchio (Sambrina), Lupa (Selvaggia), Tartuca (Teodorina), Selva (Arianna), Bruco (Danubio), Drago (Gisella), Giraffa (Irma), Valdimontone (Topolona). Non era stato presentato il fortissimo Topolone. I favori del pronostico erano rivolti soprattutto a Bruco e Selva (con due cavalli già vittoriosi), la Lupa con l'emergente Selvaggia e l'esperta Gabria nella Pantera. La svolta fondamentale per il Palio fu il cambio di fantini, avvenuto in occasione della quarta prova, fra Selva e Drago: Bazza in Vallepiatta, Mezzetto in Camporegio. Alla vigilia della corsa, il giorno 15, si registrò, in casa selvaiola, un avvenimento che aveva il dolce sapore del presagio di vittoria: l'inaugurazione della fontanina, opera pregevole di Vinicio Guastatori. Agli ordini del mossiere, il vigile urbano Wilson Pesciatini, si presentarono ai canapi in questo ordine di ingresso: Lupa (fantino Rosario Pecoraro detto Tristezza), Valdimontone (Leonardo Viti – Canapino), Giraffa (Antonio Trinetti – Canapetta), Aquila (Donato Tamburelli – Rondone), Bruco (Andrea Degortes – Aceto), Pantera (Ramon Victor Barrionuevo-Argentino), Nicchio (Lazzaro Beligni – Giove), Selva (Eletto Alessandri- Bazza), Drago (Francesco Cuttone – Mezzetto), di rincorsa Tartuca (Efisio Bulla – Lenticchia). Alla partenza si verificano due episodi fondamentali per l'esito della corsa. Forza eccessivamente il Bruco, il canape non cala ed Aceto cade subito alla Mossa, la Lupa rimane ferma allo steccato e Tristezza scende da cavallo (il fantino per questa infrazione verrà squalificato per un Palio). Parte benissimo la Giraffa, poi Aquila, Valdimontone, Selva e Nicchio. Al primo giro, a San Martino, la Selva forza all'interno e sorpassa i portacolori di Provenzano. In pratica, la carriera si conclude qui: l'accoppiata di Vallepiatta gestisce con tranquillità i tre giri fino allo scoppio del mortaretto. Seconda la Giraffa e terzo Danubio scosso, così come nel suo arrivo vittorioso

dell'Agosto 1964. Tempo della corsa: 1'19"5.

La dirigenza vittoriosa era formata da: Capitano Vittoria Bonelli Zondadari Barabino (che in quel palio era madre da 20 giorni, nel suo albo d'oro anche la vittoria del 16 Agosto 1967; figlia di Umberto Bonelli, quattro volte vittorioso, e mamma di Alessandro Barabino Zondadari, anche lui con due successi in Piazza), Priore Francesco Bindi Sergardi, Pro-Priore Ugo Periccioli, Tenenti Luigi Arietti ed Alessandro Fabbri.

La Divina ... carriera, il Numero Unico

Essendo il drappellone di Don Francesco Lorenzini dedicato al "divin poeta" la pubblicazione edita dalla Selva, in occasione dei festeggiamenti della vittoria, non poteva non essere dedicata che all'opera dell'Alighieri.

E la prefazione dello stesso non poteva che aprirsi con i versi

*"Nel mezzo del cammin di nostra vita
Mi ritrovai per una SELVA oscura
Che la diritta via era smarrita"*

Nel prosieguo del Numero Unico, furono adattati alcuni versi del poema dantesco ai protagonisti di quella carriera, soprattutto per gli sconfitti. Alla cavallina Selvaggia (Ah quanto a dir qual era è cosa dura / esta selva SELVAGGIA ed aspra e FORTE / che nel pensier rinnova la PAURA), al mossiere (sanza infamia e senza lodo), Lupa (Ed una lupa, che di tutte brame / sembiava carca nella sua magrezza, / e molte genti fe' già viver grame), Civetta (fatti 'n costà, malvagio uccello), Tartuca (... nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / ne la miseria, e ciò sa il mio dottore), Panterra (Ed ecco, qualsi al cominciar de l'erta / una lonza leggera e presta molto / che di pel maculato era coverta), Onda (come i delfini quando



5. La mossa del Palio (Archivio della Contrada della Selva).



6. L'arrivo vittorioso di Bazza su Arianna (Archivio della Contrada della Selva).



7. Il capitano Vittorio Bonelli Zondadari con Eletto Alessandri detto Bazza (Archivio Selina Bonelli Zondadari).

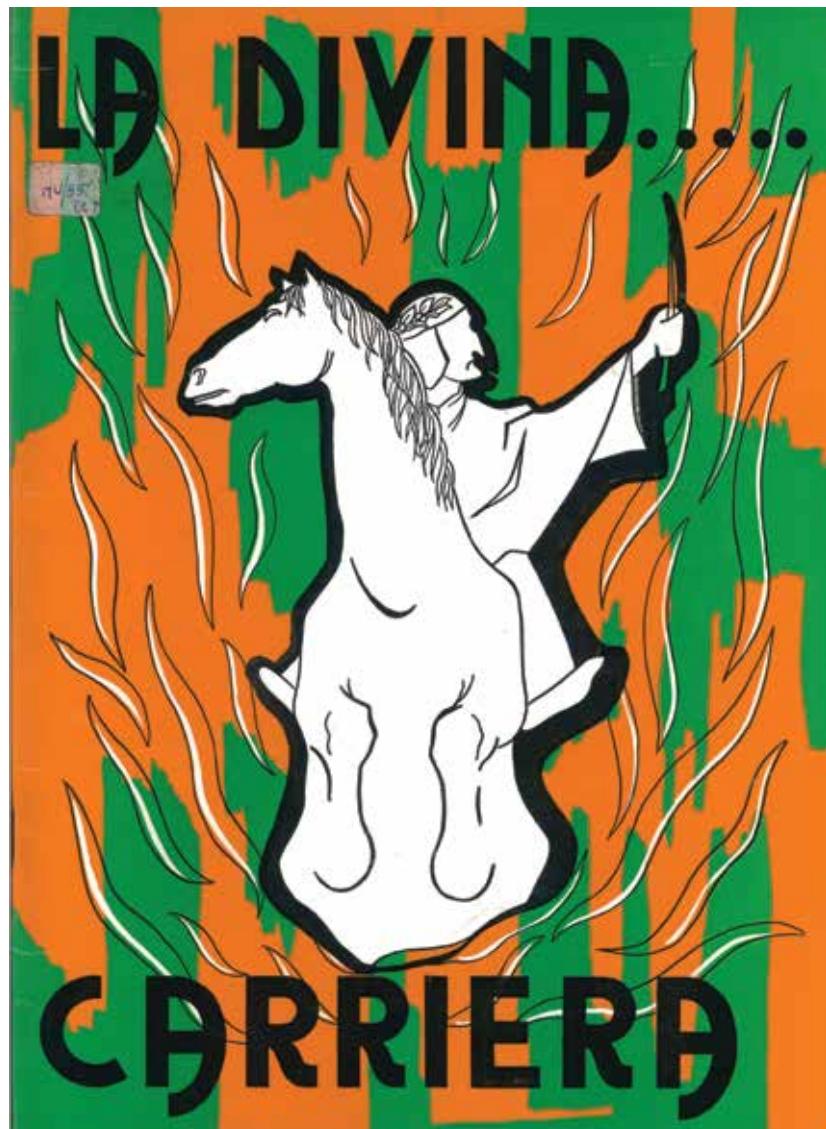


8. La dirigenza della Contrada della Selva (Archivio Selina Bonelli Zondadari).

fanno segno / al marinar con l'arco della schiena, che s'argomentin di campar lor legno), per il Nicchio e Montone (fatti non foste a viver come bruti) ed ancora (Queste si percuotean non pur con mano / ma con la testa e col petto e coi piedi / troncandosi co'denti a brano a brano). In conclusione, alla Selva non poteva che

esserle altrimenti assegnato che il PARADISO:

*“La gloria di colui che tutto muove
Per l'universo penetra e risplende
In una parte più o meno altrove”.*



9. La Divina Carriera, Numero Unico edito in occasione dei festeggiamenti per la vittoria del 16 agosto 1965.

Ringraziamo Luca Betti e Gianluca Targetti per averci messo a disposizione le foto, rispettivamente del drappellone e della copertina del Numero Unico e Selina Bonelli Zondadari per le foto contenute nell'archivio di famiglia. Inoltre ringraziamo la Contrada della Selva per la possibilità di utilizzare alcune immagini del Palio del 1965 conservate nel suo archivio.

Sommari/Abstracts

DIEGO QUAGLIONI, *Ripensare Dante: alle origini della modernità politica?*

Le iniziative del centenario nella loro estrema varietà impediscono semplificazioni e facili conclusioni, ma il punto sugli approdi scientifici e culturali della lettura degli scritti politici di Dante, privilegiando le edizioni, le biografie e i saggi critici, va pur tentato alla ricerca di una tendenza negli eventi maggiormente significativi. La tendenza all'inserimento di Dante via via in uno schieramento politico-istituzionale preciso è sempre operante. Ci sono state tuttavia anche intuizioni geniali, come quella di papa Francesco che ammonisce: Dante non è stato solo all'*Inferno*, ma questo appunto vuole superare: per la pace e la felicità dell'umanità.

DIEGO QUAGLIONI, *Rethinking Dante: the origins of political modernity?*

In their extreme variety, the initiatives of the centenary prevent simplifications and easy conclusions, but the point on the scientific and cultural achievements of the reading of Dante's political writings—favoring publications, biographies and critical essays—must be attempted, in search of a trend among the most significant events. The tendency to gradually insert Dante into a precise political-institutional alignment is always operative. However, there have also been brilliant intuitions, such as the one of Pope Francis who warns: "Dante has not only been to Hell, but this precisely he wants to overcome: for the peace and happiness of humanity".

CARLO CARUSO, *La lingua volgare dopo Dante: teorie e prassi linguistiche nel Rinascimento senese*

All'interno del secolare dibattito sulla lingua che imperversò in Italia tra i secoli XVI e XIX, la contesa tra Firenze e Siena forma un episodio di conspicua rilevanza, con un proprio momento forte tra Cinque e Seicento e con importanti propaggini settecentesche. Da Claudio Tolomei a Girolamo Gigli a Jacopo Nelli, passando per Orazio Lombardelli, Diomede Borghesi, Scipione Bargagli, Bellisario Bulgarini, Adriano Politi, Celso Cittadini, Girolamo Buoninsegni (per citare solo i nomi più noti), le questioni discusse toccano problemi lessicali, sintattici, etimologici, spesso con importanti implicazioni di ordine letterario e ideologico.

CARLO CARUSO, *The vernacular after Dante: linguistic theories and practices in the Sienese Renaissance*

Within the centuries-old debate on the language that raged in Italy between the sixteenth and nineteenth centuries, the dispute between Florence and Siena creates an episode of conspicuous importance, with its own strong moment between the sixteenth and seventeenth centuries, as well as remarkable eighteenth-century offshoots. From Claudio Tolomei to Girolamo Gigli, to Jacopo Nelli, passing through Orazio Lombardelli, Diomede Borghesi, Scipione Bargagli,

Bellisario Bulgarini, Adriano Politi, Celso Cittadini, Girolamo Buoninsegni (only to mention the most well-known names), the issues discussed are of lexical, syntactic, and etymological nature—often with important literary and ideological implications.

CLAUDIO MARAZZINI, *Il collezionismo privato e la storia della cultura dantesca. Bilancio di un rapporto complesso*

L'articolo descrive l'importanza che il collezionismo privato, messo in atto per secoli da appassionati cultori e amatori di Dante, ha avuto nella storia e nello sviluppo dell'esegesi e della fortuna dantesca, traducendosi non soltanto in grandi iniziative che hanno segnato lo sviluppo delle nostre lettere, con forte ricaduta internazionale, ma anche trasferendo materiali preziosi dal possesso e godimento di pochi alla custodia pubblica, in istituzioni che garantiscono una lunga e sicura conservazione del materiale. Quelle raccolte non esisterebbero senza queste figure di grandi collezionisti.

CLAUDIO MARAZZINI, *Private collecting and the history of Dante's culture. Balance of a complex relationship*

The article describes the importance that private collecting—carried out for centuries by passionate lovers and amateurs of Dante—has had in the history and development of Dante's exegesis and fortune. This significance, has resulted not only in major initiatives that have marked the development of our literatures, with strong international repercussions; but also by shifting precious materials from the possession and enjoyment of a few, to public custody, in institutions that guarantee a long and safe conservation of the material. Those collections would not exist without these great collectors.

CINZIA CARDINALI, *L'Archivio di Stato di Siena e il VII centenario*

Il sintetico contributo illustra le iniziative di approfondimento scientifico, divulgazione e didattica promosse e sostenute dell'Archivio di Stato di Siena, molte in collaborazione con altri enti, istituzioni e associazioni, nella linea della continuità con la storia dell'Istituto fin dalla fondazione, segnalandone al tempo stesso le novità, sia dal punto di vista del contesto che quelle emerse in ambito scientifico e, nello specifico, documentario. Alcune di queste attività, inoltre, sono state promosse e realizzate per comunicare la complessa realtà dell'Istituto ad un pubblico vasto, utilizzando linguaggi diversi rispetto alle forme comunicative tradizionali, anche in considerazione della situazione contemporanea.

CINZIA CARDINALI, *The State Archives of Siena and the seventh centenary*

This concise contribution illustrates the in-depth scientific initiatives, dissemination and pedagogy promoted and supported by the State Archives of Siena, many in collaboration with other bodies, institutions and associations,

in line with the history of the Institute since its foundation. At the same time, the paper shows the novelties, both from the point of view of the context and those that emerged in the scientific field, specifically in the documentary one. Furthermore, some of these activities were promoted and implemented to communicate the complex reality of the Institute to a wide audience, using different languages rather than the traditional forms of communication—in consideration of the contemporary context.

MARCO BUSSAGLI, *Dante e Siena: amore-odio*

Si mette l'accento sul sentimento di Dante nei confronti di Siena, ammirata e odiata nello stesso tempo. Ammirata come potenza politica, ricca e vincente, come il poeta stesso rivela rammentando l'orrore della battaglia di Montaperti e gli sperperii della brigata spendereccia, Siena è però sempre bersaglio delle sue critiche. Perciò egli contribuì non poco a costruire l'immagine di Siena anche fuori delle sue mura e a influenzare perfino la considerazione che i Senesi avevano di se stessi. Del resto, un riflesso della visione di Dante è negli Effetti del Buon e del Cattivo governo di Lorenzetti. Al di là dell'assunto universale a cui ovviamente guardano i due capolavori, sono una sorta di autocritica sulle possibilità non remote di una deriva iniqua delle istituzioni della città.

MARCO BUSSAGLI, *Dante and Siena: love-hate*

Emphasis is placed on Dante's sentiment towards Siena, admired and hated at the same time. Admired—as a political power, rich and winning, as the poet himself reveals by recalling the horror of the battle of Montaperti and the squandering of the spender's brigade; Siena is, however, always the target of his criticisms. He therefore certainly contributed to the fabrication of the image of Siena beyond its walls, even influencing the consideration that the Sienese had of themselves. Besides, a reflection of Dante's vision of Siena is in Lorenzetti's Effects of Good and Bad Government. Beyond the universal assumption to which the two masterpieces obviously look, they are a sort of self-criticism on the not far-off possibilities of an unfair drift of the city's institutions.

DUCCIO BALESTRACCI, *L'acqua degli sciocchi sognatori. Siena, la Diana e Dante Alighieri*

Lo sberleffo dell'Alighieri nei confronti dei senesi per la ricerca della Diana va contestualizzata entro il blasone popolare che allora tacciava di "bessagine" (scioccheria fanaticante) gli abitanti della città. La ricerca della Diana, con una sua logica, anche se da storicizzare, divenne paradigma di sfide ardute e di una ricerca di risposte all'altezza. Non è casuale l'accostamento all'impresa di Talamone che non mostra, infatti, nessuna stravaganza. Il blasone ripreso da Dante è, tuttavia, da inserire in un condiviso modo di pensare "in grande" (a volte "iperbolico") dei senesi perfettamente percepito all'esterno della città del quale fa parte anche il sogno della cattedrale più grande della cristianità. Se fosse vissuto abbastanza da conoscerlo, Dante avrebbe mancato di sfottere i senesi anche su questo?

DUCCIO BALESTRACCI, *The water of foolish dreamers. Siena, the Diana and Dante Alighieri*

The mockery of Alighieri towards the Sienese for the search for Diana must be contextualized within the popular coat of arms that at the time accused the inhabitants of the city of "bessagine" (fantastical nonsense). The search for Diana, with its own logic, even if in need to be historicized, became a paradigm of arduous challenges and a search for worthwhile answers. The approach to Talamone's enterprise is not accidental: in fact, it does not show any extravagance. The coat of arms taken up by Dante is, however, to be included in a shared "big" (sometimes "hyperbolic") way of thinking of the Sienese, perfectly perceived outside the city, which also includes the dream of the largest cathedral in Christianity. If he had lived long enough to see it, would have Dante failed to mock the Sienese on this, too?

VINICIO SERINO, *Saperi segreti "per l'alchimia che nel mondo usai". Griffolino, Capoccchio e la vana gente sanese...*

Griffolino d'Arezzo, alchimista operativo a metà del XIII secolo, è personaggio di straordinario interesse perché vive quando l'Occidente cristiano entra stabilmente in contatto col mondo islamico e acquisisce così i segreti coltivati in Alessandria d'Egitto almeno dal III secolo ed ereditati da Bisanzio. Forse Griffolino, condannato per l'eternità come falsario, si formò nel mondo degli ordini predicatori in cui agiva frate Elia da Cortona, compagno di San Francesco e amico di Federico II. I "Sonetti alchemici" sono stati attribuiti a frate Elia, uno straordinario intellettuale il cui sapere spaziava dalla scienza delle costruzioni alla politica (tentò persino l'impresa di conciliare l'Imperatore col Papa) fino alle c.d. "conoscenze segrete". Griffolino ed il suo compagno Capoccchio rappresentano bene il mondo dell'alchimia 'sotistica' che nulla ha a che fare col vero *opus* tramutatorio a cui attesero, oltre a frate Elia, Michele Scoto e Raimondo Lullo.

VINICIO SERINO, *Secret knowledge "for the alchemy that I used in the world". Griffolino, Capoccchio and the vain Sienese people ...*

*Griffolino d'Arezzo, an alchemist working in the mid-thirteenth century, is a character of extraordinary interest because he lives when the Christian West comes into permanent contact with the Islamic world and thus acquires the secrets cultivated in Alexandria, in Egypt, at least from the third century, and inherited from Byzantium. Perhaps, Griffolino, who was condemned for eternity as a forger, was formed in the world of preaching orders in which Brother Elia of Cortona, companion of St. Francis and friend of Frederick II, acted. The "Alchemical Sonnets" have been attributed to Brother Elia, an extraordinary intellectual whose knowledge ranged from the science of construction to politics (he even attempted to reconcile the Emperor with the Pope), up to the so-called "Secret knowledge". Griffolino and his companion, Capoccchio, well represent the world of 'sophistical' alchemy that has nothing to do with the real *opus* of transformation which, in addition to Brother Elia, Michele Scoto and Ramon Llull, awaited.*

SANDRO TIBERINI, *Dante, gli Angioini e un podestà a Siena nel 1321 e nel 1331. Tra araldica e Biccherne*

Il linguaggio araldico era componente essenziale dell'universo simbolico della società europea bassomedievale e di età moderna, per cui il suo studio, lunghi dall'essere vacuo passatempo per nostalgici, è una branca rilevante delle discipline storiografiche. Si esemplifica qui come la trasformazione di uno stemma, quello dei cosiddetti 'marchiones' di Monte Santa Maria, chiarisca l'uso della simbologia araldica come strumento di propaganda politica e autopromozione di un casato. Ci si proponeva leader della fazione guelfo-angioina, trasformando l'insegna familiare in una specie di manifesto in cui il "connubio" blasonico con l'arme di Carlo Martello, innalzato nel cielo di Venere dai versi danteschi e circonfuso in un alone di grazia e di maestà nella memoria collettiva, voleva significare l'aspirazione a continuare l'opera di "buon governo" obliterata nella pratica politica degli eredi di Carlo I di Angiò.

SANDRO TIBERINI, *Dante, the Angevins and a podestà in Siena in 1321 and 1331. Between heraldry and Biccherne*

Heraldic language was an essential component of the symbolic universe of late medieval and modern European society, which is why its study—far from being an empty pastime for nostalgics—is a relevant branch of the historiographical disciplines. Here, it is exemplified how the transformation of a coat of arms, that of the so-called 'marchiones' of Monte Santa Maria, clarifies the use of heraldic symbolism as an instrument of political propaganda and self-promotion of a family. He proposed himself as leader of the Guelph-Angevin faction, transforming the family insignia into a kind of manifesto in which the blasonic "union" with the arms of Carlo Martello, raised in the sky of Venus by Dante's verses and surrounded by a halo of grace and of majesty in the collective memory, meant the aspiration to continue the work of "good governance", obliterated in the political practice of the heirs of Charles I of Anjou.

CARLO CITTER, *Castel di Pietra al tempo di Dante. Qualche riflessione su una vecchia ricerca*

Come contributo al quesito centrale posto dalla Pia Senese di Dante e al suo presunto uccisore Nello de' Pannochideschi, si riflette sui risultati di una campagna di scavo iniziata nel 1997 e continuata quando possibile fino al 2009 e si sostiene che non vi è possibilità che il boccale con arme dei Tolomei ritrovato in un pozzo di butto a Castel di Pietra (portato a sostegno del soggiorno di una Pia Tolomei) appartenga al corredo di una donna della famiglia Tolomei che sarebbe lì giunta negli ultimi anni del XIII. Ma si precisa che è zona molto complessa, contesa com'era tra Massa, Aldobrandeschi e Siena. C'erano tanti centri incastellati a pochi chilometri: nel raggio di 10 km 11 castelli erano attivi nel pieno medioevo e il paesaggio molto diverso da quello attuale.

CARLO CITTER, *Castel di Pietra at the time of Dante. Reflections on some old research*

As a contribution to the central question posed by Dante's Pia Senese and his alleged killer, Nello de' Pannochideschi, let's reflect on the results of an excavation campaign that began in 1997 and continued until it was possible in 2009. It is argued that there is no possibility that the mug with weapons of the Tolomei found in a well in Castel di Pietra (brought as evidence to support the stay of a Pia Tolomei) actually belongs to the trousseau of a woman of the Tolomei family, who would have arrived there in the last years of the 13th century. But it should be noted that it is a very complex area, disputed as it was between Massa, Aldobrandeschi and Siena. There were many centers nestled a few kilometers away: within a radius of 10 km 11 castles were active in the Middle Ages and the landscape was very different from the current one.

MARILENA CACIORGNA, *"Rinfamar Sapìa": il conte Guido Chigi Saracini, mecenate della figura dantesca*

L'episodio di mecenatismo più significativo legati a Sapìa, gentildonna senese nata Salvani, sposa di Ghinibaldo Saracini, anima protagonista del canto XIII del Purgatorio di Dante, lo dobbiamo al conte Guido Chigi Saracini, non solo cultore di studi musicali, ma anche delle lettere e delle arti. Egli è committente di sculture e opere pittoriche nel suo palazzo di via di Città, si rivolge a intellettuali per "rinfamar" Sapìa (invero il marito appartiene ai Saracini di Strove), a latinisti per scrivere eleganti iscrizioni. Il conte stesso, corrispondente di letterati e di artisti, mostra una fine cultura dantesca.

MARILENA CACIORGNA, *"Rinfamar Sapìa": Count Guido Chigi Saracini, patron of Dante's character*

The most significant episode of patronage that is linked to the figure of Sapìa, a Stenese noblewoman born Salvani, wife of Ghinibaldo Saracini, protagonist of canto XIII of Dante's Purgatory, we owe it to the Count Guido Chigi Saracini, not only a lover of musical studies but also of literature and arts. He is a patron of some sculptures and paintings in his palace in via di City, he turns to intellectuals to "give fame again" to Sapìa (however the husband belongs to the Saracini of Strove; to Latinists to write elegant inscriptions. He himself wrote some letters to the artists, showing a fine Dante culture.

ALBERTO CORNICE, *Siena: con Dante in visita alla Cattedrale al tempo del Giubileo*

Su un'architrave un'iscrizione ricorda Bonifacio VIII e il Perdono giubilare del 1300. Anche Dante varcò questo ingresso in convinta e consapevole devozione e perciò collocò al 1300 la visione della *Commedia*. Qui viveva ancora Montaperti con sepolture degli eroi, Antenne e la Madonna *ante pugnam* e quella *post victoriam*. Nel pulpito di Nicola i due specchi conclusivi comprendiano l'iconografia del Poema. L'intera struttura è sostenuta dalle Arti liberali: Nicola, insieme con Giovanni, ne avrà memoria nella Fontana di fra' Bevignate a Perugia. Le immagini di Giovanni si agitano sulla facciata in non-muto colloquio. Dante non vide la *Maestà* di Duccio,

ma la ducesca *fenestra rotunda magna* con visione della Gloria della Vergine prelude al canto 33 del Paradiso, ove san Bernardo: “supplica a te, per grazia di virtude – tanto che possa con li occhi levarsi più alto verso l’ultima salute”.

ALBERTO CORNICE, *Siena: visiting the Cathedral at the time of the Jubilee with Dante*

On an architrave an inscription commemorates Boniface VIII and the Jubilee Pardon of 1300. Dante also crossed this entrance in certain and conscious devotion and therefore placed the vision of the Comedy in 1300. Montaperti still lived here with the tombs of the heroes, Antenne and the Madonna ante pugnam and the post victoriam one. In Nicola’s pulpit, the two concluding mirrors summarize the iconography of the Poem. The entire structure is supported by the liberal Arts: Nicola, together with Giovanni, will have a memory of it in the Fontana di Fra’ Bevignate in Perugia. Giovanni’s images stir on the façade in non-silent conversation. Dante did not see Duccio’s Majesty, but the ducesca fenestra rotunda magna with a vision of the Glory of the Virgin prelude to canto 33 of Paradise, where St. Bernard: “begs you, by the grace of virtue - so much so that he may rise with his eyes- more high towards the last salute”.

EGLÉ RADOGNA, *La Divina Commedia nei disegni originali del professor Luigi Ademollo*

Si presentano gli inediti disegni Ademollo per la *Divina Commedia* di Dante della tipografia all’insegna dell’Ancora di Firenze (1817-19). L’opera rispondeva alle istanze patrie, unito al nome di Antonio Canova dedicatario del progetto editoriale e mentore privato per Ademollo. La poetica dantesca risulta naturalmente affine all’iconografia ademolliana per un linguaggio “neostoico” carico di *pathos* ed espressione della *pietas* pagana e religiosa. Di qui un *unicum* fra le espressioni visive del tema dantesco nel neoclassicismo italiano: tra il gusto accademico delle incisioni a puro contorno e quello proto-romantico e lunare incline alle influenze nordiche mitteleuropee. L’opera segnò la breve parabola della fortuna di Ademollo nel collezionismo internazionale fra Ottocento e Novecento.

EGLÉ RADOGNA, *The Divine Comedy in the original drawings by the Master Luigi Ademollo*

This essay aims to show the unpublished Luigi Ademollo’s drawings, as part of an illustrated Florentine edition of the Divine Comedy by Dante Alighieri drafted between 1817 and 1819. This publication embodied a growing early Nineteenth Century’s patriots’ feelings and a celebrative purpose gathering Antonio Canova’s favor who was already an Ademollo’s mentor. Moreover, Ademollo’s Neostoic visions naturally evokes Dante’s language full of pathos, emphatic symbols, and expression of pietas as a pagan and as religious key concepts. From here, a unicum among the Italian graphic pieces between neoclassical and Dante’s poem: between the purity of the academic style and the boost towards the northern and lunar proto-romanticism. Hence, the goal of this paper is to rediscover again this Ademollo’s artwork who brought him a briefly intense success between

the late Nineteenth Century and the early Twentieth Century until a current rebirth.

VERONICA RANDON, “*Liberamente nel Campo di Siena ogni vergogna deposta, s’affisse*”. *Il Provenzan Salvani di Amos Cassioli*.

Si tratta del celebre dipinto Provenzan Salvani nella Piazza del Campo in atto di raccogliere elemosine per trar l’amico suo di pena ripercorrendone le vicende relative alla committenza e alla travagliata storia. Il recente restauro ha offerto l’occasione di approfondire questo capolavoro dell’Ottocento senese portando al reperimento di un bozzetto e alcuni studi preparatori, oltre che della documentazione archivistica relativa alla sua collocazione nel Palazzo comunale di Siena.

VERONICA RANDON, “*Il Provenzan Salvani di Amos Cassioli. Freely in the Campo di Siena every shame deposited, was posted*”.

This is the famous painting of Provenzan Salvani, located in the Piazza del Campo in the act of collecting alms to take his friend out of pain by retracing the events relating to the commission and the troubled history. The recent restoration offered the opportunity to explore this nineteenth-century Sienese masterpiece, leading to the retrieval of a sketch and some preparatory studies, as well as archival documentation relating to its location in the Town Hall of Siena.

MARGHERITA ANSELMI ZONDADARI - ALESSANDRO FERRINI, *Il Palio di Dante*

La Selva vinse il Palio del 16 agosto 1965 con il cavallo Arianna e il fantino Bazza. Il drappellone fu dipinto da Don Francesco Lorenzini che si aggiudicò l’ambito compito dopo aver presentato al concorso un pregevole bozzetto. Il drappellone era dedicato al VII centenario della nascita di Dante Alighieri. Il pittore seguì fedelmente i modelli tramandati dall’iconografia dantesca. Il ritratto, infatti, è a figura intera in posizione di tre quarti, con un mantello rosso scarlatto. Il profilo è autorevole, l’alloro poetico circonda la sua testa e la sua opera più nota, la *Divina Commedia*, è stretta nella sua mano, simbolo di poesia e fama.

MARGHERITA ANSELMI ZONDADARI - ALESSANDRO FERRINI, *Dante’s Palio*

*La Selva won the Palio of 16 August 1965 with the horse Arianna and the jockey Bazza. The “drappellone” was painted by Don Francesco Lorenzini who won the contest after presenting a valuable sketch during the competition. The “drappellone” was dedicated to the VII centenary of the birth of Dante Alighieri. The painter portrayed the Sommo Poeta faithfully following the models handed down by Dante’s iconography. In fact, he is portrayed full-length in a three-quarter position, dressed in a scarlet red cloak. His profile is authoritative, the poetic laurel surrounds his head and his most famous work, the *Divine Comedy*, is tightly in his hand, symbol of his poetic vocation and of the fame it has brought him.*

Attività culturali dei Rozzi nel primo semestre del 2021

Purtroppo la pandemia da Covid 19 ha pesantemente condizionato anche l'inizio di questo 2021. L'Accademia dei Rozzi ha dovuto, suo malgrado, chiudere le proprie porte interrompendo di fatto qualsiasi tipo di attività, fin quando le relative normative non hanno consentito una graduale ma lentissima riapertura, condizionata dall'uso di mascherine, dal distanziamento sociale e per ultimo, dal possesso del green-pass. Siamo stati così costretti a sospendere per molti mesi le nostre attività culturali, che fortunatamente stanno ripren-

dendo in questo secondo periodo dell'anno e che speriamo possano presto tornare alla normalità visto anche il felice perdurare, persino in periodo di chiusure, della progettualità e della collaborazione con le altre Accademie cittadine. Per quanto concerne il primo semestre, soltanto in un'unica volta, nel mese di giugno siamo riusciti a stare insieme e l'occasione si è presentata grazie alle celebrazioni inerenti a San Giovanni, il nostro patrono, durante i quali abbiamo presentato, nella Sala degli Specchi, il n. 54 della nostra rivista.



1. Maurizio Bianchini e Felicia Rotundo durante la presentazione del numero 54 della Rivista.

L'ormai consolidata sinergia culturale tra le tre storiche Accademie senesi, chiamate a collaborare con l'Archivio di Stato, la Soc. Bibliografica Toscana ed una nuova istituzione dei Rotary Club, la *Fellowship of old and rare antique books and prints*, ha creato le basi per un importante evento tra i molti organizzati nella nostra città per celebrare il VII centenario della morte di Dante Alighieri: una mostra di documenti cartacei relativi alla vita ed alle opere del sommo poeta perfettamente ambientata nelle sale espositive dell'Archivio senese, in via Banchi di Sotto, che è stata aperta al pubblico dal 26/9 al 10 ottobre 2021.

“L'UNIVERSO DI DANTE: DOCUMENTI, INCUNABOLI CINQUECENTINE, XILOGRAFIE” IN MOSTRA ALL'ARCHIVIO DI STATO

Nell'occasione, il ricco patrimonio di codici originali custoditi nelle sale di Palazzo Piccolomini, sede dell'Archivio, che attestano personaggi, situazioni o fatti noti a Dante e da lui descritti nelle terzine della Divina Commedia, è stata affiancato da una straordinaria esibizione di rarissimi incunaboli e preziose cinquecentine della Commedia e delle altre rime dantesche: un evento senza precedenti per numero e qualità dei cimeli documentali e librari presentati.

L'esauriente catalogo, stampato a cura della Soc. Bibliografica Toscana, correda l'esposizione con il commento dei codici manoscritti redatto da studiosi del livello di Mario Ascheri, M. Assunta Ceppari, Enzo Mecacci, Maura Mordini, Patrizia Turrini e con la descrizione del fondo di incunaboli e cinquecentine curata da A. Panzanelli Fratoni e da Paolo Tiezzi Maestri: una guida alle antiche edizioni dantesche che aggiorna e integra i precedenti apparati bibliografici di riferimento.

Proprio a Tiezzi Maestri, quale presidente della Soc. Bibliografica Toscana e della Fellowship rotariana si deve l'idea della mostra, prontamente accolta dalla direttrice dell'Archivio senese, Cinzia Cardinali, e condivisa dalla nostra Accademia, che al termine dei lavori ha aperto la Sala della Suvera per il banchetto in onore



dei convegnisti. Molti dei volumi in mostra appartengono alla collezione privata di Tiezzi Maestri, che ha pure curato la regia di una giornata inaugurale nobilitata da illustri oratori: professori, bibliofili, autorità rotariane, chiamati a parlare di Dante e della mostra, nonché ad illustrare il significato e il valore della passione per il collezionismo librario, che anche nell'epoca del web costituisce il motore più potente di diffusione della cultura. Tra i vari interventi, molto interessante quello di Oliviero Diliberto – non casualmente Presidente Onorario, insieme a Mons. Rodolfo Cetoloni, della Società Bibliografica Toscana – che ha acutamente disquisito sulla distinzione dei ruoli del bibliofilo e del bibliografo e quello di Claudio Marazzini, Presidente dell'Accademia della Crusca, che ha compiuto un capillare excursus sulle principali collezioni di opere dantesche raccolte nei secoli: esauriente contributo sia per la storia della letteratura italiana, sia per la bibliografia dantesca, perfettamente allineato con lo spirito della nostra rivista, che abbiamo il piacere di riportare integralmente in queste pagine.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Archivio di Stato di Siena, su concessione del Ministero della Cultura (autorizzazioni prot. 2070 e 2071 del 13/10/2021)

pp. 37, 43, 52, 76, 79, 103

Archivio di Stato di Firenze, su concessione del Ministero della Cultura (autorizzazione prot. 4724 del 14/10/2021)

p. 80

Archivio di Stato di Perugia

p. 81

Archivio privato Selina Bonelli Zondadari

p. 140

Biblioteca Apostolica Vaticana

p. 24, 27, 28

Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena

pp. 119, 122

Biblioteca Nazionale centrale di Firenze,

pp. 110, 113, 116, 117, 120, 123, 125

Comune di Siena - Direzione Santa Maria della Scala e sistema museale (Autorizzazioni prot. 78958 dell' 11/10/2021 e prot. 81483/2021 del 19/10/2021)

pp. 44, 57, 65, 126, 129, 130, 131, 132, 133

Comune di San Gimignano

p. 77

Comune di Asciano – Museo Cassioli

pp. 129, 131, 133

Contrada della Selva (richiede direttamente

pp. 135, 137, 139

Museo Nazionale di Arte Medievale e Moderna di Arezzo, su concessione Ministero della Cultura

p. 127

Opera della Metropolitana di Siena (Autorizzazione n. 691/2021)

pp. 98, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106

Foto Marco Donati

pp. 58, 60, 61, 63, 75

Foto Bruno Bruchi

pp. 88, 93, 95

Quando non diversamente indicato le immagini sono state fornite dagli autori o liberamente scaricate dai siti internet.

L'editore è pronto ad adempiere ad eventuali obblighi in materia di diritti di autore per immagini per le quali non sono stati reperiti i detentori dei diritti.

Indice

SALUTO DELL'ARCIROZZO	pag. III
PREMESSA	» V
DIEGO QUAGLIONI, <i>Ripensare Dante: alle origini della modernità politica?</i>	pag. 6
CARLO CARUSO, <i>La lingua volgare dopo Dante: teorie e prassi linguistiche nel Rinascimento senese</i>	» 14
CLAUDIO MARAZZINI, <i>Il collezionismo privato e la storia della cultura dantesca. Bilancio di un rapporto complesso</i>	» 24
CINZIA CARDINALI, <i>L'Archivio di Stato di Siena e il VII centenario della morte di Dante</i>	» 34
MARCO BUSSAGLI, <i>Dante e Siena: amore-odio</i>	» 44
DUCCIO BALESTRACCI, <i>L'acqua degli sciocchi sognatori. Siena, la Diana e Dante Alighieri</i>	» 58
VINICIO SERINO, <i>Saperi segreti “per l'alchimia che nel mondo usai”. Griffolino, Capocchio e la vana gente sanese...</i>	» 64
SANDRO TIBERINI, <i>Dante, gli Angioini e un podestà a Siena nel 1321 e nel 1331 Tra araldica e Biccherne</i>	» 76
CARLO CITTER, <i>Castel di Pietra al tempo di Dante. Qualche riflessione su una vecchia ricerca</i>	» 82
MARILENA CACIORGNA, <i>“Rinfamar Sapia”: il conte Guido Chigi Saracini, mecenate della figura dantesca</i>	» 88
ALBERTO CORNICE, <i>Siena: con Dante in visita alla Cattedrale al tempo del Giubileo</i>	» 98
EGLE RADOGNA, <i>La Divina Commedia nei disegni originali del professor Luigi Ademollo</i>	» 110
VERONICA RANDON, <i>“Liberamente nel campo di Siena ogni vergogna deposta, s'affisse” Il Provenzan Salvani di Amos Cassioli</i>	» 126
MARGHERITA ANSELMI ZONDADARI E ALESSANDRO FERRINI, <i>Il Palio di Dante</i>	
I - <i>Un atipico pittore, di MARGHERITA ANSELMI ZONDADARI</i>	» 134
II - <i>La splendida corsa di Bazza e Arianna, di ALESSANDRO FERRINI</i>	» 138
<i>Sommari/Abstracts</i>	» 142
<i>Attività culturali dei Rozzi nel primo semestre 2021</i>	» 146

Finito di stampare nel Novembre 2021
Industria Grafica Pistolesi