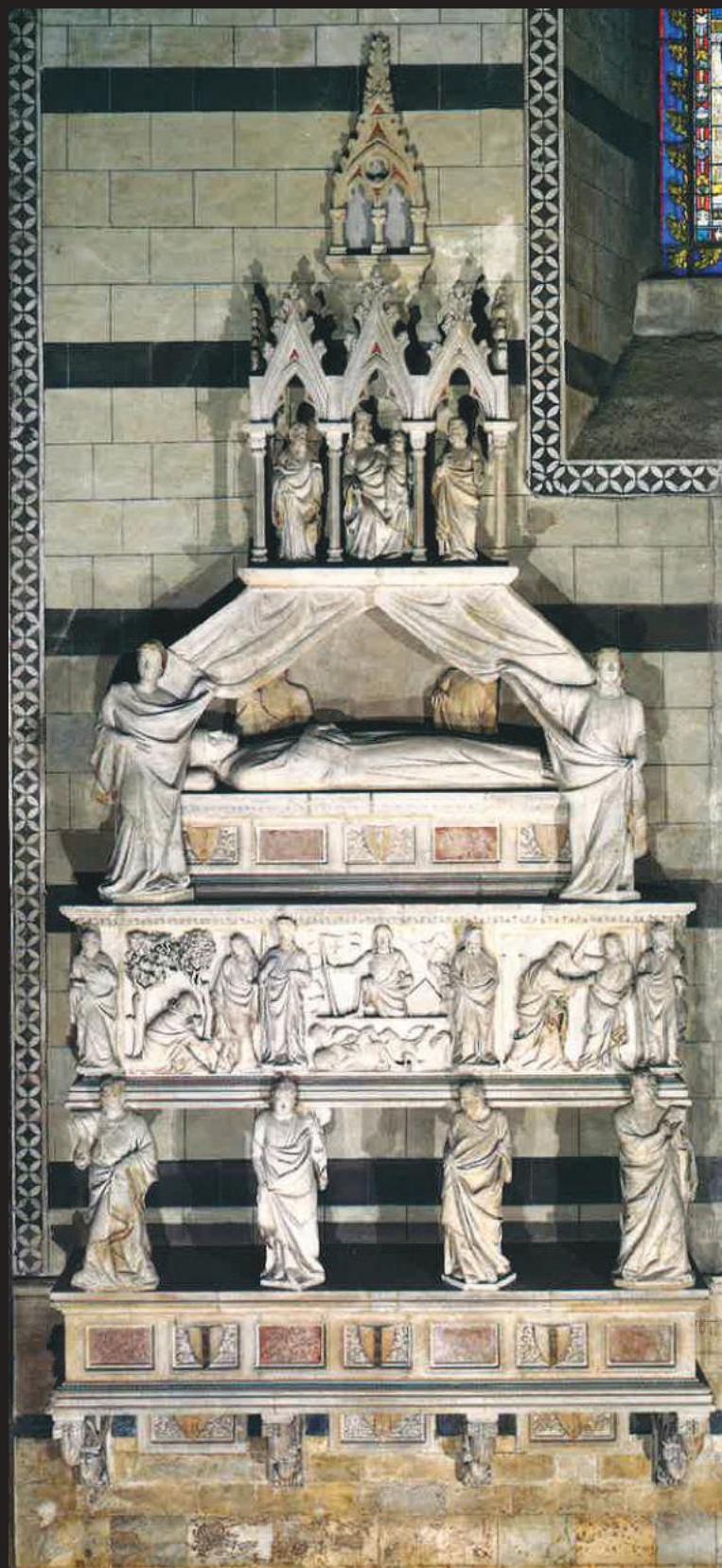




ACCADEMIA DEI ROZZI



1 - Cattedrale di Siena, Tomba Petroni di Tino di Camaino

Il sepolcro del cardinale Petroni nel Duomo di Siena di Tino di Camaino: una nuova lettura

di NAOKI DAN

La più grandiosa opera di Tino di Camaino a Siena, creata dopo il suo ritorno da Pisa nel 1315, è la tomba del cardinale Riccardo Petroni, famoso giurista senese, specialista in diritto canonico e collaboratore di Bonifacio VIII (figg. 1, 2). Il cardinale morì a Genova nel febbraio del 1314, la salma fu accolta dai senesi e portata in Duomo nel marzo del 1314¹. La sua tomba parietale col lungo basamento sorretto dalle mensole, eseguita da Tino tra il 1316-17 circa, si trovava in alto sopra l'altare di santa Caterina d'Alessandria².

Nel 1484 la parete che accoglieva il monumento sepolcrale fu distrutta per costruire la cappella di San Giovanni Battista. Per questo motivo la tomba Petroni con l'altare di Santa Caterina fu trasferita sulla parete attigua incrociante, ad angolo retto, quella originaria³. In quell'occasione il grandioso baldacchino gotico che si poggiava sul pavimento che aveva coperto sia la tomba sia l'altare fu eliminato⁴. Mentre l'altare di Santa Caterina fu eliminato nel 1591⁵. Negli anni venti del Settecento la tomba fu



2 - Particolare della tomba: Madonna col Bambino.

¹ M. BUTZEK, *Chronologie in Der Dom S. Maria Assunta Architektur* (Die Kirchen von Siena Band 3,1,1,1), München 2006, p. 34; F. BALDELLI, *Tino di Camaino*, Morbio Inferiore 2007, p. 143; S. COLUCCI, *Il monumento sepolcrale del Cardinale Riccardo Petroni di Tino di Camaino: una soluzione di compromesso tra i prototipi curiali romani e la tomba pensile toscana* in *Le sculture del Duomo di Siena* (a cura di Mario Lorenzoni), Milano 2009, p. 135.

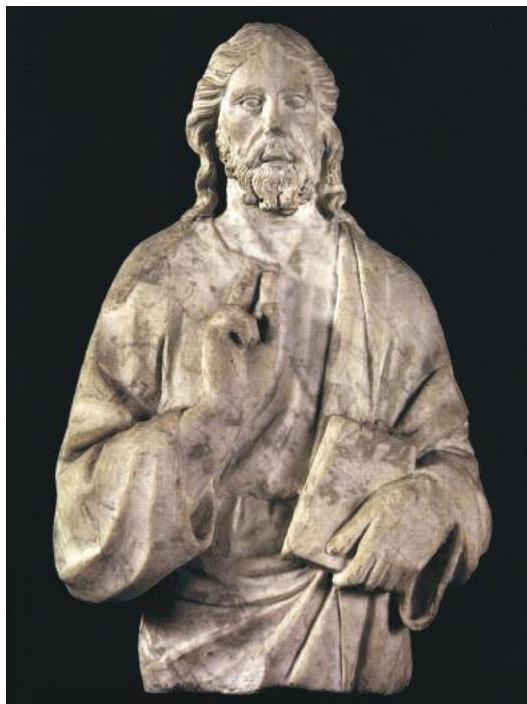
² G. DE NICOLA, *Studi sull'arte senese* in "Rassegna d'Arte antica e moderna" 1918, p. 146; N. DAN, *La Tomba di Arrigo VII e la sua influenza sul Rinascimento [IV] Scuola senese, Trecento* in "Annual Reports of The

Faculty of Education Gunma University Art, Technology, Health and Physical Education, and Science of Human Living Series" 31, 1996, pp. 49-51; IDEM, *Tino's two half standing figures for the Cathedral of Siena* in "Annual Review of Tohoku Society for Arts and Cultures" 11, 2006, p. 86.

³ E. CARLI, *Il Duomo di Siena*, Genova 1979, p. 57; M. BUTZEK, *op. cit.*, pp. 167, 168, 169.

⁴ F. Baldelli, *op. cit.*, p. 147; S. COLUCCI, *op. cit.*, p. 137.

⁵ M. BUTZEK, *op.cit.*, p. 201; S. COLUCCI, *op. cit.*, p. 137.



3 - Tino di Camaino, Cristo Giudice, Collezione Salini



4 - Tino di Camaino, Sant'Agnese, Collezione privata

spostata verso l'alto (due cariatidi vennero tolte e le altre due murate) per collocarvi sotto il monumento Zondadari⁶. Nel 1951 la tomba, ormai senza altare e baldacchino fu collocata sulla parete della cappella di Sant'Ansano, grazie all'intervento di Enzo Carli⁷.

In proposito esiste un disegno del 1664⁸ attestante la situazione della tomba ormai senza baldacchino e senza altare, ed è attestazione fondamentale per ricostruire l'aspetto originario del monumento sepolcrale Petroni. D'altronde io stesso, nel 2006, ho stimato una mezza figura marmorea raffigurante Cristo, della collezione Salini in Gallico, Siena (fig. 3), come opera di Tino di Camaino e giudicandola del suo periodo senese, ho accennato alla possibili-

tà di includerla nella parte sommitale della tomba Petroni⁹. Alla sommità della tomba nell'aspetto attuale (fig. 1) esiste una bifora, sopra l'edicola che ospita la Madonna col Bambino tra i santi Pietro e Paolo e questa bifora è già raffigurata nel disegno del 1664. Data l'impossibilità morfologica di far includere la mezza figura marmorea nella bifora, ho abbandonato l'idea di ricostruire la tomba Petroni, includendo quella figura di Cristo.

Di recente sia Bartalini che Colucci hanno ipotizzato che quella bifora sia stata creata in occasione del trasferimento della tomba sulla parete attigua per far diminuire l'effetto negativo nei riguardi del senso di slancio verticale, una volta eliminato il baldacchino gotico nel 1484¹⁰. Nel 2009 Barta-

⁶ E. CARLI, *op. cit.*, p. 57; S. COLUCCI, *op. cit.*, p. 137.

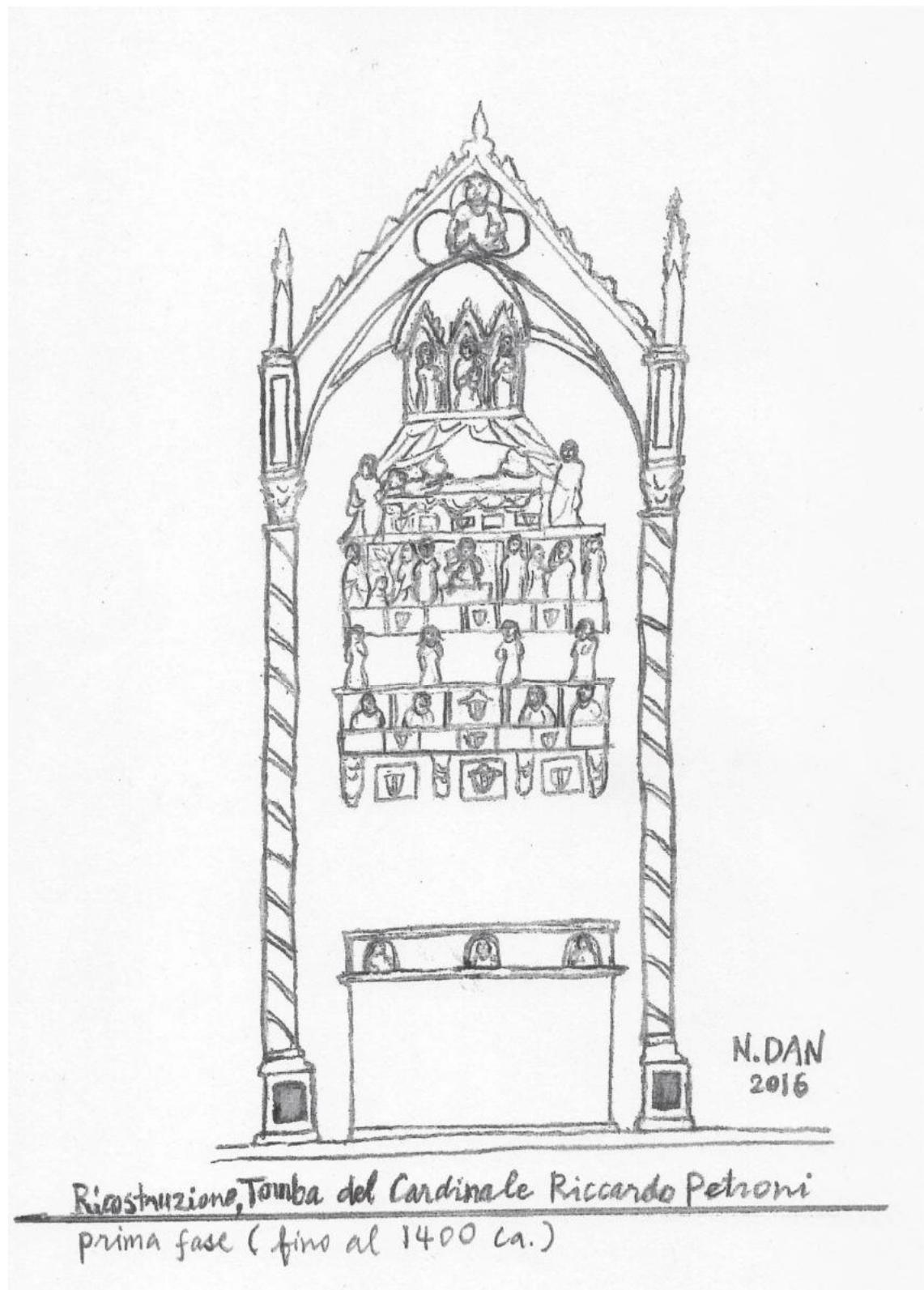
⁷ E. CARLI, *op. cit.*, p. 57; S. COLUCCI, *op. cit.*, pp. 137-8.

⁸ M. BUTZEK (a cura di), *Il Duomo di Siena al tempo di Alessandro VII Carteggio e disegni (1658-1667)*, München 1996, pp. 51, 295 disegno n. 80: anonimo senese (Bottega del Mazzuoli?); F. BALDELLI, *op. cit.*, pp. 144, 146, fig.143; S. COLUCCI, *op. cit.*, p. 137.

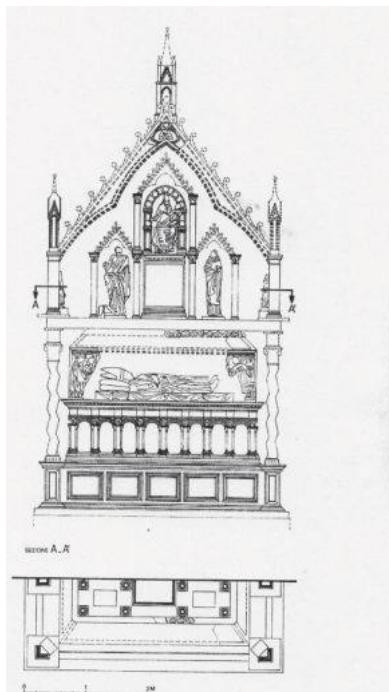
⁹ N. DAN, *art. cit.* (2006), pp. 83-86 (altezza: 51,5

cm, larghezza: 31 cm), Ex Collezione Alberto Fassini: A. Venturi, *Giovanni Pisano (Scuola di), Cristo benedicente* in *Collezione d'arte del Barone Alberto Fassini*, II, *Arte classica per C.E. Rizzo, Sculture medievali e moderne per Adolfo Venturi, Ceramiche per Gaetano Ballardini*, Milano-Roma s.d.

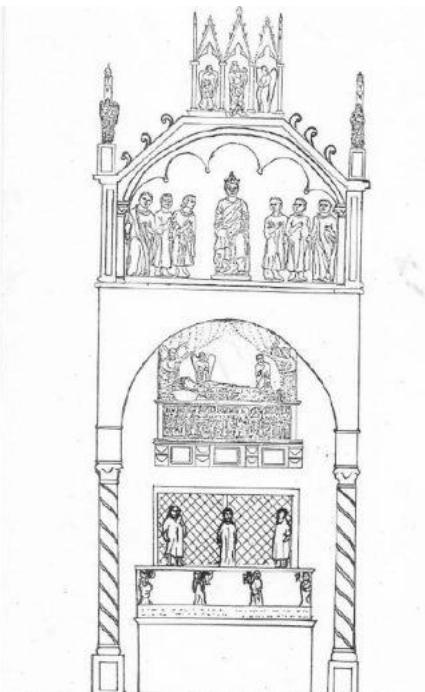
¹⁰ R. BARTALINI, *Scultura gotica in Toscana, Maestri, monumenti, cantieri del Due e Trecento*, Milano 2005, p. 53, n. 78; S. COLUCCI, *op. cit.*, p. 137.



5 - Ricostruzione della tomba Petroni: prima fase



6 - Orvieto, Arnolfo di Cambio, tomba de Braye



7 - Ricostruzione della tomba di Arrigo VII, Pisa

lini ha attribuito la mezza figura di Cristo (fig. 3) ad Agnolo di Ventura¹¹.

Considerando questi recenti fatti, propongo di nuovo la mezza figura marmorea di Cristo come opera di Tino, destinata al punto alto del monumento sepolcrale, precisamente occupante il centro della cuspide sormontante il grandioso baldacchino che copriva sia la tomba parietale sia l'altare di santa Caterina d'Alessandria.

A proposito dell'iconografia riguardante l'altare di Santa Caterina, seguendo la mia proposta del 2006, collocherei la piccola mezza figura marmorea raffigurante Sant'Agnese (collezione privata, altezza: 31 cm., larghezza: 23 cm.) (fig. 4) come facente parte di un gradino¹² per la tavola d'altare, la cui esistenza fu attestata nel Quattrocento, e secondo me collocata sull'altare all'inizio del Quattrocento¹³. A mio parere

i componenti di tale gradino marmoreo, simile a una predella, dovevano consistere in tre figure di sante, cioè: al centro Santa Caterina, a destra Sant'Agnese e a sinistra Santa Maddalena¹⁴. Possiamo considerarle precedenti sia alla predella marmorea di Santa Maria Donna Regina¹⁵, sia a quella di Cava dei Tirreni¹⁶ del periodo napoleotano di Tino di Camaino. Riflettendo su queste considerazioni ho fatto un disegno ricostruttivo del monumento sepolcrale Petroni, opera di Tino di Camaino degli anni 1316-17 (fig. 5).

La tomba Petroni si avvale degli stessi schemi compositivi di quella del cardinale Guglielmo de Braye, opera di Arnolfo di Cambio realizzata ad Orvieto nel 1282 (fig. 6), con il sarcofago con la figura giacente, con la camera funeraria, con il gruppo statuario con due santi circondanti la Madon-

¹¹ R. BARTALINI, *Agnolo di Ventura (?) 18 Gesù Cristo benedicente in La Collezione Salini, Dipinti, sculture e orficerie dei secoli XII, XIII, XIV e XV* (a cura di Luciano Bellosi) II, Firenze 2009, pp. 114-117; IDEM, *Agnolo di Ventura* in R. Bartalini (a cura di), *Sculptura Gotica Senese 1260-1350*, Torino 2011, pp. 292, 293, 301, figg. 3, 4.

¹² N. DAN, *art. cit.* (2006), pp. 87-89.

¹³ S. COLUCCI, *op. cit.*, pp. 135, 139 n. 9, 198, 199.

¹⁴ N. DAN, *art. cit.* (2006), pp. 88.

¹⁵ F. ACETO, *Tino di Camaino 16 Frammento di predella d'altare con Sant'Agnese e Santa Elisabetta d'Ungheria in La Collezione Salini, Dipinti, sculture e... cit.*, II, pp. 102-109 (in particolare pp. 108-109).

¹⁶ *Ibid.*, p. 106, fig. 2; F. ACETO, *Tino di Camaino a Napoli* in R. Bartalini (a cura di), *Sculptura Gotica Senese 1260-1350* cit., pp. 200, 222, fig. 28.

na col Bambino e infine con il baldacchino gotico che li circonda sovrastato dalla cu- spide raffigurante al centro un busto di Cri- sto¹⁷. Però a differenza delle tombe arnolfiniane, la tomba Petroni è caratterizzata da un maggior senso di slancio verticale; il motivo principale è l'esistenza dell'altare e il fatto che si tratta di una tomba parietale sorretta da mensole e munita anche di cariatidi so- stenenti il sarcofago.

Nella tomba di Arrigo VII, monumento sepolcrale precedente di Tino, costruita nel 1315 nel Duomo pisano (fig. 7), sotto il sarcofago sorretto dalle mensole, c'era l'altare di San Bartolomeo, sul quale esistevano tre statue raffiguranti Uguccione della Faggiuola e suo figlio Francesco circondanti San Bartolomeo (fig. 8)¹⁸, secondo me esempi precedenti di tre figure marmoree collocate sopra l'altare di Santa Caterina nel Duomo senese. Sulla cima dell'intero complesso sepolcrale (fig. 7) costituito da tre sezioni sovrapposte esisteva una edicola gotica ac- cogliente un gruppo di tre statue raffiguranti una Madonna col Bambino circondata da due angeli, esempi precedenti di una edicola gotica situata in posizione alta della tomba Petroni, accogliente un gruppo di statue al cui centro era la Madonna col Bambino (fig. 5). Le due statue circondanti la Madonna col Bambino a Siena, sono i Santi Pietro e Paolo; tale composizione era già presente a Siena in Duccio nel dossale numero 28 della Pinacoteca riferibile a circa il 1305 (fig. 9)¹⁹, e nel quale il pannello al vertice del di- pinto reca l'immagine di una mezza figura di Cristo benedicente. Quindi il dossale di Duccio fungeva come un prototipo per la composizione scultorea della parte alta della tomba del cardinale Petroni.

D'altra parte le quattro cariatidi sono la risposta senese alle quattro cariatidi sia della tomba genovese di Margherita di Brabant, opera di Giovanni Pisano del 1313-14²⁰, sia della tomba per i principi caduti della battaglia di Montecatini nel duomo pi- sano, opera di Lupo di Fran- cesco del 1315- 16 (fig. 10)²¹, ed erano definibili gli elementi re- centissimi della scuola scultorea pisana. Così, per la tomba Petro- ni, costruita da Tino a Siena, su-

bito dopo il suo periodo pisano, fresco era il riflesso da una parte della moda dei sepolcri di scuola pisana e dall'altra della tipologia del polittico ducesco.

A proposito della scuola pisana, sul fron- te del sarcofago di Arrigo VII (fig. 7), sono raffigurati i dodici Apostoli. La ragione di tale scelta iconografica è che presso i pisani dell'epoca, e presso Dante, Arrigo VII era considerato Cristo di "Parusia" e Salvatore del mondo²². Per questo era logico che la sua tomba fosse considerata come tomba di Cri-



8 - Tino di Camaino, San Bartolomeo (Frammento), Pisa, Museo di San Matteo

Genova 1987, figg. 68, 79, 174.

²¹ N. DAN, *RiconSIDerazioni sul periodo pisano di Tino di Camaino* in "Annuario dell'Istituto Giapponese di Cultura in Roma" XIX, 1983-84, pp. 48-56, figg. 36, 38; IDEM, *The Pisan tomb of Francesco della Faggiuola and Carlotto d'Angiò by Lupo di Francesco and the Pazzi family's tomb in the Florentine church of Santa Croce* in "Annual Review of Tohoku Society for Arts and Cultures" 20, 2015, pp. 41-48, figg. 4, 32.

²² IDEM, *La Tomba di Arrigo VII e la sua influenza sul Rinascimento [I]* Firenze, Tre e Quattrocento in "Annual

¹⁷ A.M. ROMANINI, *Arnolfo di Cambio e lo <stil novo> del gotico italiano*, Milano 1969, pp. 33, 34, 37, figg. I, III, IV, tav. 18.

¹⁸ N. DAN, *La Tomba di Arrigo VII di Tino di Camaino e il Rinascimento*, Firenze 1983, p. 12, Fig. 12; IDEM, *La tomba di Arrigo VII e le sculture intorno al Cupolone del Brunelleschi* in "Annuario dell'Istituto Giapponese di Cultura in Roma" XX, 1984-85, pp. 26-27, 36, Figg. 2, 9-12.

¹⁹ E. BACCHESCHI, *L'opera completa di Duccio*, Mila- no 1972, p. 88.

²⁰ M. SEIDEL (a cura di), *Giovanni Pisano a Genova*,



9 - Duccio, Dossale n. 28, Pinacoteca di Siena



10 - Ricostruzione della Tomba per i principi caduti della Battaglia di Montecatini (Dan, 2015)

sto, e di conseguenza sul fronte del sarcofago della tomba per i principi caduti della battaglia di Montecatini, installata nel Duomo pisano nel 1316, era raffigurato più concretamente il tema di “Cristo al Sepolcro”²³. E riflettendo la corrente della scuola scultorea pisana di rispecchiare sul fronte del sar-

cofago il concetto del “Sepolcro di Cristo” Tino, subito dopo il rientro in patria, sulla tomba Petroni ha decorato la cassa funeraria con cinque pannelli marmorei raffiguranti il tema della Resurrezione di Cristo. Quattro pannelli riflettono le consimili raffigurazioni create da Duccio sulla parte tergale della sua “Maestà” del 1311 (fig. 11); ma per il pannello marmoreo centrale del sarcofago, Tino ha introdotto un nuovo tema non riportabile alla “Maestà” e cioè il tema vero e proprio della “Resurrezione di Cristo”. Si tratta di una iconografia nuova raffigurante il Cristo in piedi dentro il sarcofago (fig. 1), ponendo il piede destro sull’orlo del sarcofago e afferrando l’asta di bandiera con la mano destra. Tale iconografia nuova sarebbe stata ripresa nella tomba fiorentina di Gastone della Torre di Tino stesso²⁴ e anche da Pietro Lorenzetti nell’affresco assisiante²⁵, e poi nel polittico di Santa Croce di Ugolino Senese²⁶, tutte e tre opere degli anni venti del Trecento. Per noi sarà facile anche richiamare l’affresco quattrocentesco dello

Report of the Faculty of Education Gunma University Art, Technology, Health and Physical Education, and Science of Human Living Series” 28, 1993, pp. 37-38.

²³ *Ibid.*, pp. 42, 44, figg. 8, 32.

²⁴ W.R. VALENTINER, *Tino di Camaino, a Sienese*

sculptor of the Fourteenth Century, Paris 1935, p. 60, plate 21.

²⁵ A. MONCIATTI, *Pietro Lorenzetti* in Ch. Frugoni (a cura di), *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, Firenze 2010, p. 30 fig., p. 49 fig.



11 - Alcuni pannelli della parte tergale della "Maestà" di Duccio, Siena, Museo dell'Opera del Duomo

stesso tema eseguito a Borgo San Sepolcro da Piero della Francesca. Ad ogni modo, Tino, anche quando riprende i temi già espressi da Duccio, manifesta l'originalità di una sua invenzione e mira all'indipendenza artistica. Possiamo accettare questo fatto analizzando due pannelli laterali del sarcofago Petroni raffiguranti "Le Marie al Sepolcro" e "Cristo e i Pellegrini verso Emmaus". Nel pannello laterale a sinistra è raffigurata una scena composta da due personaggi: un uomo vecchio barbuto siede sul sarcofago e una donna sola sta in piedi. Non si tratta dell'usuale scena delle "Tre Marie al Sepolcro" come nei casi della "Maestà" di Duccio (fig. 11) e del pannello laterale del sarcofago della tomba di Gastone della Torre a Firenze. In questi casi, le tre donne appaiono davanti ad un angelo di aspetto giovanile. Nel caso della "Maestà" di Duccio (fig. 11) sul coperchio del sarcofago, l'angelo siede quasi

semi-sospeso in aria; mentre nella consimile scena del sarcofago Petroni un uomo barbuto senza ali siede sottolineando il senso del proprio peso e quasi della stanchezza. Non è una creatura celeste, è un uomo terreno. L'indice della mano destra dell'uomo punta in basso, cioè verso l'altare di Santa Caterina, in origine situato sotto la tomba Petroni. Sull'altare di santa Caterina d'Alessandria, come ho già detto, ci dovevano essere le sculture raffiguranti tre sante, di cui una doveva essere Maria Maddalena, per tradizione una delle tre protagoniste della scena delle "Tre Marie al Sepolcro", spesso appare sui polittici senesi accompagnata da altre due sante Caterina d'Alessandria e Agnese, la troviamo sia in Duccio sia in Simone Martini ed anche nei fratelli Lorenzetti²⁷. Quindi "Le tre Donne al Sepolcro" che dovevano essere raffigurate sul pannello laterale del sarcofago Petroni sono già state accennate o

²⁶ W.R. VALENTINER, *op. cit.*, p. 49, fig. 8 (London, National Gallery).

²⁷ Duccio: Polittico n. 47 di Pinacoteca di Siena (dopo il 1311) (E. BACCHESCHI, *op. cit.*, p. 94); Simone Martini: Polittico di Pisa (1319-20) (M. Gozzoli, *L'opera completa di Simone Martini*, Milano 1970, pp. 87-88);

Pietro Lorenzetti: Trittico di Washington, National Gallery (1330) (A. MONCIATTI, *op. cit.*, pp. 80,82); Ambrogio Lorenzetti: Polittico del Museo dell'Opera del Duomo di Siena (Ch. Frugoni, *Ambrogio Lorenzetti* in Ch. Frugoni (a cura di), *op. cit.*, pp. 146-148).

sostituite con le tre figure femminili sull'altare di Santa Caterina. Altra interpretazione può essere che le pie donne al Sepolcro siano state trasfigurate sull'altare di Santa Caterina alle tre Sante. L'atteggiamento singolare dell'uomo vecchio che siede sull'orlo del sarcofago doveva significare tale fatto, e cioè l'esistenza di tre pie donne già sull'altare di Santa Caterina, conferendo al pannello laterale stesso duplice possibilità interpretativa sia di "Maria Maddalena al sepolcro" che di "Annuncio di morte a Maria da parte dell'Arcangelo Michele (ossia Cristo)".

Tale originalità o inventività dell'arte di Tino di Camaino, si può accertare anche nella composizione del pannello laterale a destra nel sarcofago Petroni, cioè "Cristo e i pellegrini verso Emmaus". Lontano dalla consimile scena ducesca della "Maestà" (fig. 11), non c'è nessun accenno paesaggistico e architettonico. Questo richiama di nuovo il fatto che presso l'altare di Santa Caterina, sotto la tomba Petroni, la composizione simmetrica con tre figure femminili orizzontalmente messe insieme (fig. 5) derivava da quella con le tre statue marmoree a tutto tondo dell'altare di San Bartolomeo sotto la tomba di Arrigo VII (figg. 7, 8). Quindi anche dalla composizione del "Cristo e i pellegrini verso Emmaus" del sarcofago Petroni, si capisce che nella tomba senese di Tino si riflette l'entità artistica della tomba di Arrigo VII, e nello stesso tempo si capisce l'alta capacità inventiva di Tino di Camaino di fare sviluppare ulteriormente il canone già stabilito una volta da lui stesso.

Tra le Madonne col Bambino del periodo pisano di Tino, sia la Madonna di Torino²⁸ sia la Madonnina della Rosa di una collezione privata (figg. 12-13)²⁹, tutte e due del 1312-13 circa, sono collegabili alla figura di Arrigo VII. La Madonnina della Rosa, data la sua piccola dimensione (31 cm.),



12-13 - Tino di Camaino, Madonnina della Rosa, Collezione privata

²⁸ N. DAN, *RiconSIDerazioni sul periodo pisano di Tino di Camaino* cit., pp. 40-42; IDEM, *Le sculture pisane di Tino di Camaino e l'Imperatore Arrigo VII* in "Annual Report of the Faculty of Education Gunma University Art, Technology, Health and Physical Education, and

Science of Human Living Series" 27, 1992, pp. 80-82; IDEM, *Nicola Pisano's Pisan pulpit and the "Madonnina della Rosa" of Tino di Camaino* in "Annual Review of Tohoku Society for Arts and Cultures" 6, 2001, p. 7.

²⁹ *Ibid.*, pp. 7-8.

mi sembra sia la Madonna portatile della campagna militare dell'imperatore in Italia. Mentre la Madonna di Torino forse era stata messa sull'altare del Duomo pisano durante il suo soggiorno a Pisa. Queste due Madonne sono accompagnate dal Bambino con un dichiarato senso di vivacità e di nudità, tale scelta stilistica, secondo me, deve derivare dal fatto che Dante e i pisani dell'epoca consideravano l'avvento di Arrigo VII come l'avvio del Terzo Stato rappresentato dallo Spirito Santo³⁰. Il Terzo Stato, cioè lo Stato dello Spirito Santo, dopo quelli del Padre e del Figlio, secondo la profezia di Gioacchino da Fiore era considerato lo Stato di fanciullo dopo quelli di Vecchio e di Giovane³¹. Per questo, nelle varie Madonne riguardanti Arrigo VII, la figura del Bambino doveva essere rappresentata con vivacità e particolarmente con ingenua nudità. Questo fattore deve avere influenzato l'aspetto peculiare del Gesù Bambino della Madonna collocata in alto nella tomba Petroni (fig. 2).

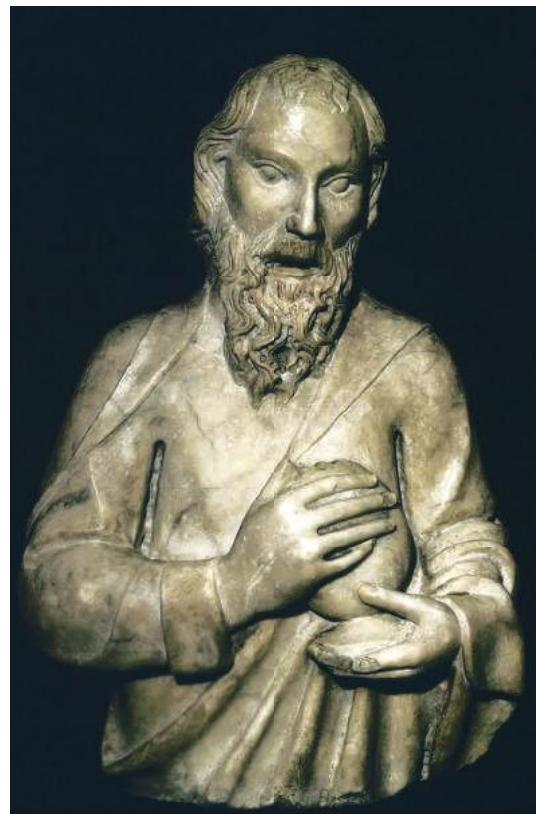
E inoltre, la forma di mezza figura si ripete nei vari livelli della tomba Petroni, in primo luogo nelle figure di sante dell'altare e in secondo luogo nei rilievi decorativi del gradino originariamente sostenente le quattro cariatidi e in terzo luogo negli angeli reggi-lenzuolo collocati dentro la camera funeraria e dietro la figura giacente del cardinale³², sottolineanti la resurrezione del protagonista e con ogni probabilità influenzati dalla rappresentazione drammatica degli angeli che sollevano Margherita di Brabante nella sua tomba a Genova³³, infine in quarto luogo nel Cristo Giudice della cuspide di baldacchino. Potremo identificare le sue origini, oltre che nei vari scomparti dei polittici di Duccio, in una serie di figure marmoree raffiguranti antenati di Cristo, circondanti il rosone della facciata del Duomo senese costruita con

³⁰ N. DAN, *art. cit.* (1992), pp. 75-79, 80-82.

³¹ IDEM, *art. cit.* (1993), pp. 37-38; IDEM, *art. cit.* (2015), p. 44.

³² E. CARLI, *Sculpture del Duomo di Siena*, Torino 1941, p. 26 segg., figg. 28-32.

³³ N. DAN, *Intorno alla Tomba D'Orso di Tino di Camaino* in "Annuario dell'Istituto Giapponese di Cultura in Roma" XIV, 1977-78, pp. 69-70, 71, 77.



14 - Tino di Camaino, San Giovanni Evangelista, Collezione privata

ogni probabilità dall'equipe di Camaino di Crescentino verso il 1310³⁴.

Di conseguenza, nel periodo fiorentino di Tino tale modo di allestire una serie di mezze figure marmoree circondanti una presenza importante sarà anche nel monumento eseguito dentro il Battistero di Firenze. Si tratta di un monumento composto dai dodici Apostoli e i quattro Evangelisti circondanti San Bartolomeo, costruito da Tino dal 1321 in poi³⁵. E di questo monumento fiorentino ho finora riconosciuto i seguenti elementi. Oltre alla testa frammentaria della figura centrale, San Bartolomeo (Boston), San Paolo (collezione privata) di altezza 43,5 cm., la parte rimanente (altezza: 31 cm.) di San Giovanni Apostolo al museo

³⁴ M. BUTZEK, *La questione dei mosaici antichi* in M. LORENZONI (a cura di), *La Facciata del Duomo di Siena iconografia, stile, indagini storiche e scientifiche*, Milano 2007, pp. 147.

³⁵ N. DAN, *Tino's S. Michele and S. Bartolomeo for the Baptistry of Florence* in "Annual Review of Tohoku Society for Arts and Cultures" 4, 1999, pp. 31-32.

d'Arte Sacra di San Gimignano, e poi San Giovanni Evangelista (collezione privata) di altezza 50 cm. (fig. 14)³⁶.

Nelle tombe napoletane per gli Angioini, Tino adoperò lo schema arnolfiano di inquadrarle col baldacchino gotico, come nel caso della tomba Petroni, sormontata dalla cuspide con la mezza figura di Cristo. Però, rispetto al prototipo arnolfiano, fa sostenere il sarcofago dalle cariatidi, elementi già adoperati nella tomba Petroni; come vediamo nei casi della tomba di Caterina d'Austria, prima moglie di Carlo di Calabria e della tomba di Maria d'Ungheria madre di Roberto d'Angiò. La grandiosità e lo slancio verticale sottolineato nella tomba Petroni influenzarono la costruzione della tomba del Re Roberto opera di Pacio e Giovanni Bertini da Firenze dopo il 1343.

Ad ogni modo, la prima tomba napoletana eseguita da Tino, e cioè la tomba di Caterina d'Austria nel San Lorenzo Maggiore è interessante perché troviamo vari punti comuni con la tomba Petroni. Innanzitutto per il suo ricco senso di slancio verticale col frontone energicamente appuntito in alto, il baldacchino gotico sorretto da colonne tortili, come nel caso della tomba di Arrigo VII³⁷ e forse della tomba Petroni, invece che da pilastri come succede in altre tombe angioine di Tino. Ma è interessante più che altro per il fatto che il fronte del sarcofago è ornato da rilievi di nuova iconografia "Cristo morto nel Sepolcro e adorato da Maria e da San Giovanni Evangelista"; iconografia che sarà diffusa in varie tombe e nelle tavole d'altare italiane del Trecento tramite le due tombe di Giovanni di Balduccio sia di Sarzana³⁸ sia di Santa Croce a Firenze³⁹. La fonte di tale nuova iconografia formulata da Tino a Na-

poli, può essere riconosciuta prima di tutto nel sarcofago di Arrigo VII (fig. 7), e poi nel sarcofago dei caduti della Battaglia di Montecatini (fig. 10) in cui giacevano le ossa di Carlotto d'Angiò membro della casa reale angioina⁴⁰, e poi come nel sarcofago della Tomba Petroni (fig. 1) con le sue varie scene raffiguranti la Resurrezione di Cristo.

Conclusione

La tomba del cardinale Petroni riassume l'essenza dei monumenti sepolcrali arnolfiani, le singolarità delle tombe recentissime di scuola pisana e dei politici duceschi. Tino si interessava molto ai colori e ai fattori decorativi, per questo adoperava anche marmi rossi. Dappertutto ornava con gli stemmi della famiglia Petroni ed anche con le raffigurazioni del cappello cardinalizio rosso⁴¹. Nelle sue opere sono mirabili sia le acutezze ritrattistiche per la figura giacente, sia le raffigurazioni minute dei motivi ornamentali per la veste ricamata. La grandiosità e la sontuosità di mole, le attenzioni acute su ogni dettaglio del monumento sono messe insieme e creano un mirabile complesso armonioso.

La tomba del cardinale Petroni era pari, per grandezza, alla tomba precedente di Tino, cioè quella di Arrigo VII, cui era pari anche per i caratteri integrali di vari fattori artistici, in equilibrio tra valori architettonici, scultorei, pittorici e ornato.

Anche le invenzioni singolari, a volte di spiritosità inaspettata, sono segni inconfondibili della sua affascinante umanità e della sua capacità creativa. Per questo, sia per Tino stesso sia per gli altri artisti, la tomba Petroni doveva esercitare le sue ricche influenze artistiche.

Testo letto alla Libreria Piccolomini del Duomo di Siena, il 29 marzo 2016

³⁶ IDEM, *Discovery of Tino's marble bust "St. John the Evangelist" for Florentine Baptistry* in "Annual Review of Tohoku Society for Arts and Cultures" 13, 2008, pp. 47-70, figg. 1-4, 20.

³⁷ N. DAN, *Tino di Camaino: Le colonne tortili di Pisa e di Londra* in "Prospettiva" 20, 1980, pp. 16-26, fig. 1-3; IDEM, *La Tomba di Arrigo VII di Tino di Camaino e il Rinascimento* cit., fig. 12.

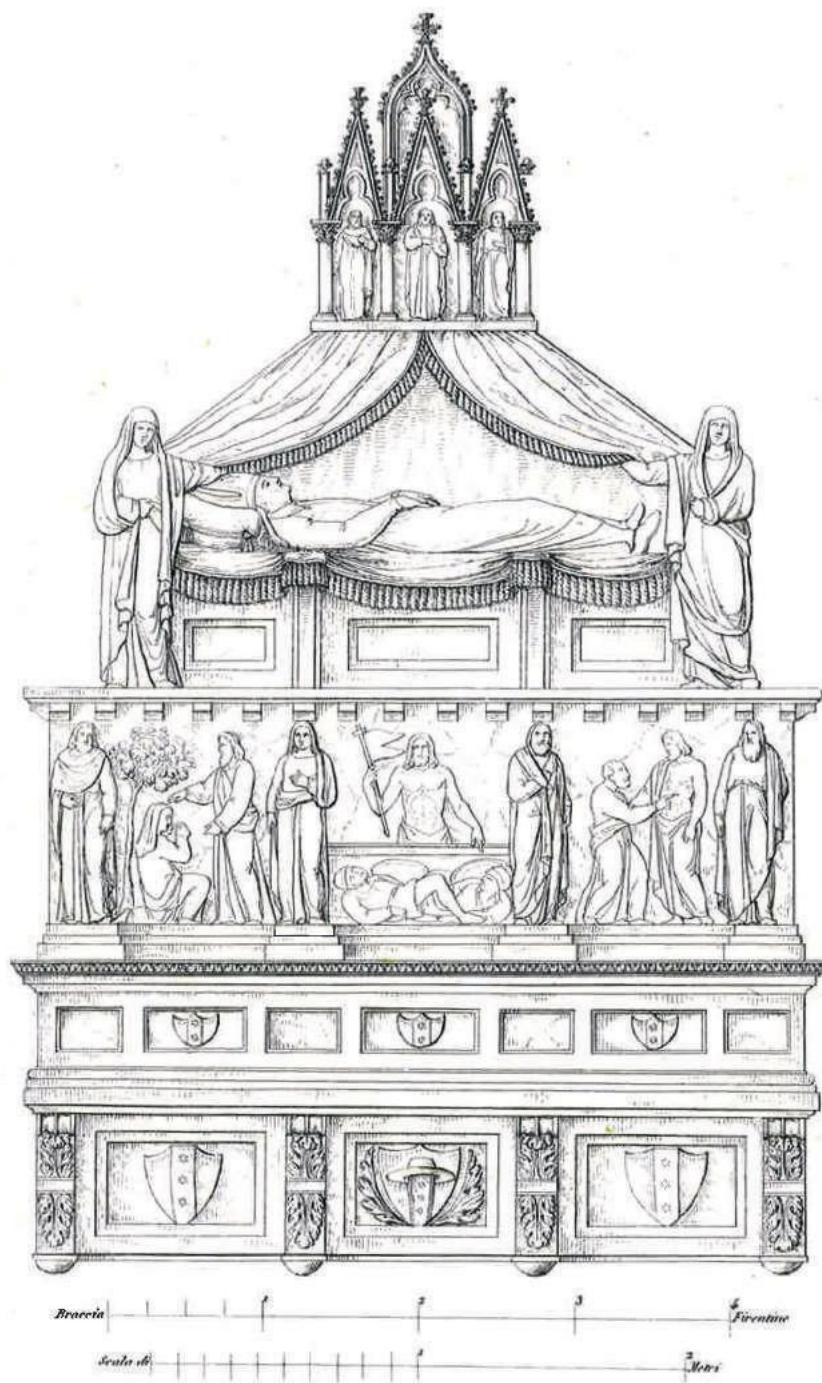
³⁸ A. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, IV, *La scultu-*

ra del Trecento e le sue origini, Milano 1906, p. 544; N. DAN, *art. cit.* (2015), p. 45, fig. 24.

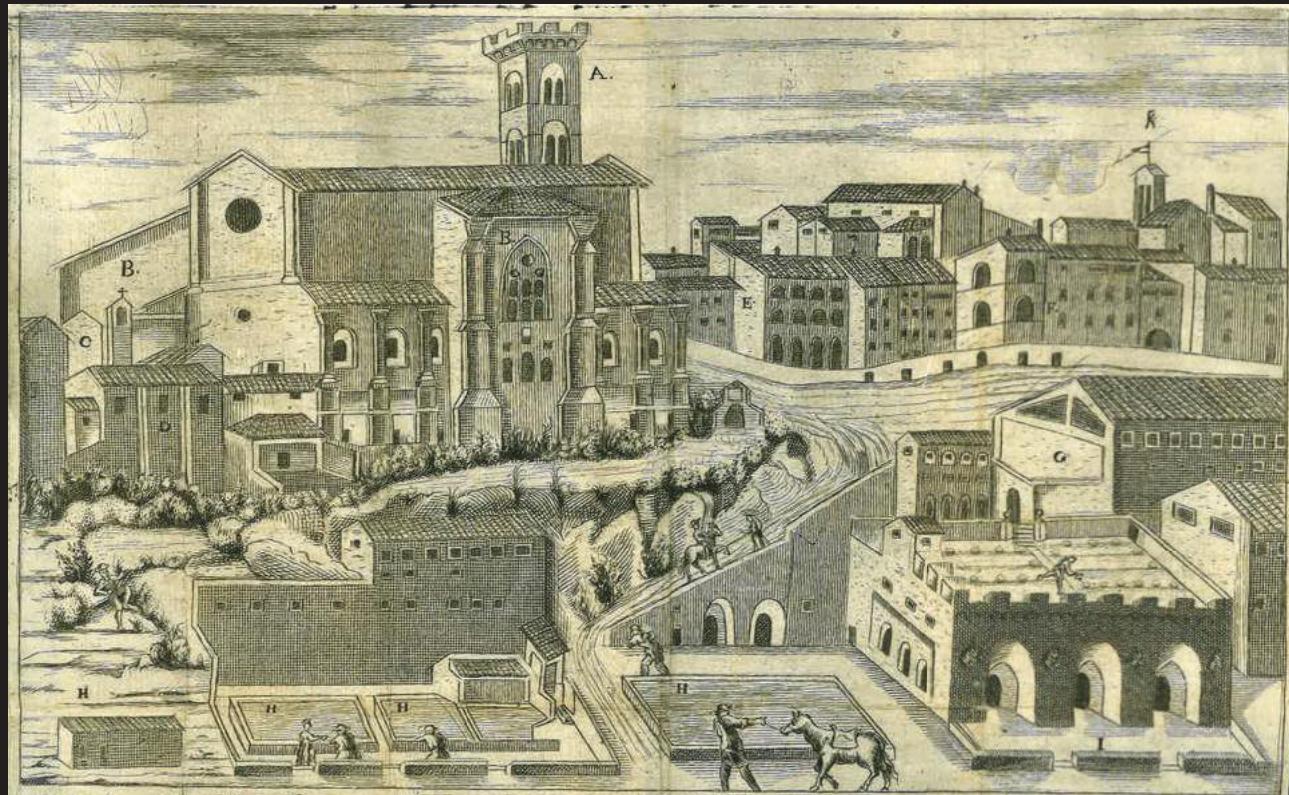
³⁹ Tomba Baroncelli: H. BODMER, *Una scuola di scultura fiorentina nel Trecento: I monumenti dei Baroncelli e dei Bardi-I* in "Dedalo" X, 1929-30, pp. 618-632; N. DAN, *art. cit.* (2015), p. 45.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 45, Figg. 8, 32.

⁴¹ S. COLUCCI, *op. cit.*, p. 137.



MONUMENTO DEL CARD. RICCARDO PETRONI



Prospectiva della Chiesa e Conuento di S. Domenico, in Campo Regio di Siena dalla parte di Fonte Blanda A. Campanile della Chiesa di S. Domenico B. Chiesa di PP. Predicatori di S. Domenico C. Conuento di PP. Domenicani D. Chiesa della Compagnia di S. Domenico E. Palazzo del Sig. Silvio Spannocchi F. Palazzo del Sig. Vincenzo Fortini G. Stanzone per la Fabbbrica de Panni H. Guazzatoio, lauatoio e Abbeueratoio di Fonte Blanda I. Fonte Chiamata Blanda R. Campanile delle Monache del Para
Cava. G. A. Pecci dli.

G.A. Pecci, G. Pechioni, *Prospectiva della Chiesa e Conuento di S. Domenico in Campo Regio di Siena dalla parte di Fontebranda*; in G.A. Pecci "Ristretto delle cose più notabili della città di Siena ad uso de' forestieri ricorretto, e accresciuto...", Siena, Bonetti nella stamp. del pubblico per Francesco Rossi stampatore, 1759.

Il Pecci è molto attento ad indicare in didascalia non solo i nomi delle chiese e degli edifici principali esistenti nell'area rappresentata, ma anche la funzione delle vasche alimentate dall'acqua in uscita da Fontebranda.

Antichi molini e altri opifici artigianali nella vallata di Fontebranda

di LAURA PERRINI

La valle di Fontebranda prende nome dalla fonte omonima, presente nei documenti antichi fin dal 1081, quando era soltanto un'area che includeva uno o più bacini a cielo aperto. In seguito, nel 1246, venne costruita la fonte che tutt'oggi si ammira, protetta da una struttura fortificata con volte a crociera e tre grandi archi ogivali.

Delimitata ai lati da due banchi di arenaria e dominata, in alto, dalla basilica di San Domenico, la valle, per la sua bellezza paesaggistica, venne chiamata “Vallechiara” dai suoi antichi *habitatori*.¹

Poco distante dalla fonte c’è la Porta Fontebranda che presenta una struttura semplice e priva di antemurale, molto diversa da altri antichi ingressi urbani di Siena, dotati di strutture difensive più articolate e pederose. Secondo gli storici, risalirebbe al 1257 e, grazie ad alcune iconografie settecentesche (assai dettagliata quella conservata presso il Circolo degli Uniti di Siena) sappiamo che, in passato, era dotata di una torretta di guardia.

Più in basso, trasversalmente alla valle, come si può vedere dal rilievo assonometrico realizzato, nel 1595, da Francesco Vanni, venne costruito uno sbarramento murario che serviva per delimitare l’area dove si svolgeva il mercato del bestiame. Lungo questa nuova cortina di mura si apriva l’Antipor-

ta di Fontebranda, chiamata anche Porta di Fontebranda esterna o, erroneamente, Porta della Vetrice, dal nome della zona pianeggiante nella quale era situata; così, nei documenti antichi, venne confusa spesso con l’autentica Porta della Vetrice, che si trovava un tempo lungo le mura vere e proprie, vicino al Costone². La presenza di questi apparati è attestata anche da altre vedute risalenti al XIX secolo³.

Nel piano della Vetrice, anticamente, c’era la fonte omonima che, fin dal Trecento, si interrava periodicamente a causa dei sedimenti delle acque di scarico, provenienti da una gavina aperta nelle mura lungo il fosso di Sant’Ansano, creando al Comune numerosi problemi per la sua manutenzione e, così, già in tempi antichi, venne abbandonata⁴.

La seconda cinta muraria, che i senesi chiamavano “*mura del mercato*”⁵, non era stata costruita per scopi difensivi ma soltanto per facilitare la riscossione della gabella; da una parte era addossata al poggio di Camponegro e dall’altra al poggio del Cardinale (o poggio Laterino). Di questo antemurale abbiamo due disegni (fig.1 e 2) fatti a penna e acquarello, all’inizio dell’Ottocento, da Alessandro Romani nel suo “*Taccuino senese*”⁶, conservato presso la Biblioteca degli Intronati di Siena; l’immagine più esplicativa

¹ Cfr. A. FIORINI, *Le mura e le porte della cerchia esterna*, in “Fortificare con arte, III” a cura di E. Pellegrini, Siena, Betti, 2012, p. 78.

² Cfr. A. FIORINI, *Strade di Siena*, Pisa, Pacini, 2014, p. 183.

³ Tra queste alcuni disegni eseguiti da Alessandro Romani, vedi più avanti nel testo.

⁴ Cfr. A. FIORINI, *Le mura* ... cit., p. 84. L’Autore, a p. 81, riporta anche la descrizione del percorso

della cinta urbana redatta da Teofilo Gallaccini verso la fine del XVI secolo, che attesta la scomparsa della Fonte della Vetrice, in quanto “ricoperta dal terreno accresciuto”.

⁵ Cfr. A. FIORINI, *Le mura* ... cit., p. 80; L. VIGNI, *Ai margini della città: Fontebranda*, in “*Vergognosa Immundizia*”, Siena, Nuova Immagine, 2000, p.170.

⁶ Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. E IV 11. Sulla figura del Romani, ingiustamente emar-

è quella che raffigura la Porta esterna, vista da fuori, dove è presente anche un piccolo tratto di muro, al di là del quale si vede una parte del casotto per la riscossione della gabella, il cosiddetto “*Gabelluccio*” (fig. 1). Alcuni tratti di quest’antica cinta muraria, che sale verso il poggio Laterino, sono visibili oggi vicino all’ingresso del moderno parcheggio. L’edificio dell’antico “*Gabelluccio*” è stato, invece, trasformato in abitazione (fig. 3) e presenta, murate sulle pareti, due lapidi: lo stemma mediceo e il Leone del Popolo. Quest’ultimo, un tempo, decorava il frontespizio dell’Antiporta di Fontebranda insieme alla Balzana, ambedue simboli del Comune.

L’ultima parte della valle, quella esterna all’Antiporta, era la più vasta ed era abitata soltanto da contadini che lavoravano nei campi, generalmente coltivati a vigne e oliveti, nonché dagli artigiani, impegnati nei mulini e nei vari opifici della zona⁷.

Grazie ai disegni seicenteschi di Girola-

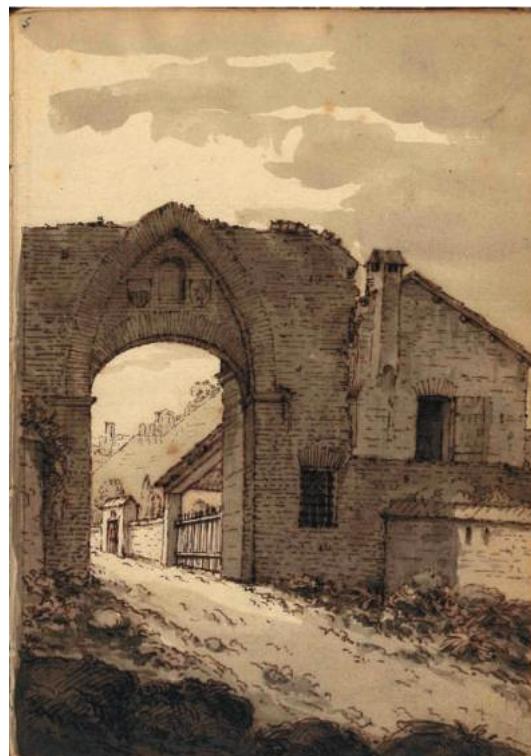


Fig. 1 – Alessandro Romani, V decennio del XIX sec. Lato esterno dell’Antiporta di Fontebranda e Gabelluccio



Fig. 2 - Alessandro Romani, V decennio del XIX sec. Lato interno dell’Antiporta di Fontebranda con il Gabelluccio sulla sinistra

ginato dagli studiosi della cultura artistica senese del XIX secolo, si conosce solamente il contributo di D. BALESTRACCI, *L’eterno tempo anteriore di Siena*, in “Il tacuino senese di Alessandro Romani”, Sinalunga (Si), Colorgis, 2000.

⁷ Il Catasto Leopoldino, informa come alle più antiche coltivazioni si fosse aggiunta successivamente quella del gelso per l’allevamento dei bachi da seta: ASSI, Comunità di Siena Mappa delle Masse del Terzo di Città, zona di Pescaja, particelle 189, 190, 209.



Fig. 3 - Il "Gabelluccio" come si presenta oggi, ingrandito e trasformato in abitazione; sulla destra si vedono i resti del muro che saliva verso il poggio Laterino

mo Macchi e grazie alle mappe del Catasto generale della Toscana (Catasto leopoldino), redatto i primi dell'Ottocento⁸, è stato possibile ricostruire le attività che si svolgevano anticamente nella valle, sia all'interno, sia fuori dalle mura.

Area all'interno di Porta Fontebranda

Consultando l'opera del Macchi, ricca di note che accompagnano ogni struttura rilevata dall'autore, si possono ricavare notizie su alcune date di costruzione degli edifici e sull'uso che ne veniva fatto.

Dal disegno acquarellato "Fontebranda" (fig. 4) risalente ai primi decenni del XVIII secolo, sappiamo che, all'interno della cinta muraria, vicino alla fonte, c'era il "bevera-

toio per li cavalli" (dietro i quali si apriva la "buttiga dei tintori", trasformata in seguito in "concia delle pelli"). Vicino all'abbeveratoio, c'erano i "lavatoi dei panni delle donne", privi del muro perimetrale, che verrà costruito posteriormente; scavati a ridosso delle mura troviamo i "guazzatoi" utilizzati per il lavaggio dei cavalli⁹ e, vicino, il piccolo "butti-ghino per lavare budella", che era collegato al grande mattatoio ("scorticatori de macellari") che si trovava di fronte, in quegli edifici che sono oggi dall'altra parte della strada; infine, a fianco ai macelli, c'erano le "stanze de Quoiai".

Le preziose indicazioni topografiche del Macchi sono sostanzialmente confermate nella nitida e dettagliata veduta rilevata venti anni dopo da Giovanni Antonio Pecci¹⁰.

⁸ ASSI, ms. D. 111, volume che contiene l'ingente collezione di vedute di luoghi senesi rilevate da Girolamo Macchi (1649-1734) a corredo di utili annotazioni storiche degli stessi; ASSI, Catasto Leopoldino, Comunità di Siena, Mappa delle Masse del Terzo di Città, zona di Pescaya.

⁹ In particolare riferimento all'antico Mulino dell'Università dell'Arte della Lana, Laura Vigni registra la presenza di una gora con il fondo in parte scavato nel terreno e situata internamente alla cortina nell'area del guazzatoio e in parte pavimentata, ubi-

cata questa all'esterno. I due bacini erano in collegamento e alcuni antichi documenti topografici, databili tra le fine del XVIII e gli inizi del XIX secolo, mostrano con chiarezza l'esistenza di questa gora divisa dalla cortina e vicinissima alla Porta; *Ai Margini della città: Fontebranda*, in "Vergognosa Immundizia" a cura di D. Fabbri, R. Mucciarelli, L. Vigni, Siena, Nuova Immagine per Sienambiente, 2000, p. 173.

¹⁰ G. A PECCI, *Ristretto delle cose più notabili della Città di Siena a uso de' forestieri...*, Siena, Bonetti e Rossi, 1759, dopo p. 154. Pecci è autore del fedele rilievo



Fig. 4 - Girolamo Macchi, "Fontebranda di Siena", ASSi, ms, D 111. L'Autore annota:
 n° 1 fonte branda / n° 2 il beveratoio per li cavalli / n° 3 buttiga di pentore / n° 4 lavatoi / n° 5 buttighino per lavare budella / n° 6 guazzatoio per li cavalli / n° 7 Porta fonte branda / n° 8 stanza de quoiai / n° 9 scorticatoi de macellari / n° 10 Cappellina su per la piaggia che conduce in valle piatta / n° 11 le tira per li panni dell'Arte di Lana.

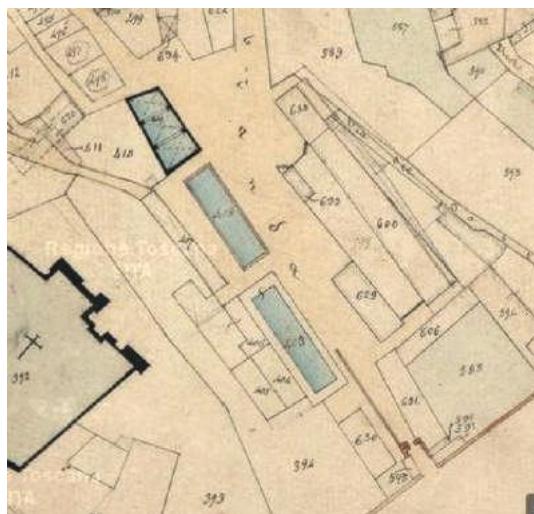




Fig. 6 - Alessandro Romani. "I vecchi ammazzatoj di Fontebranda" (V decennio del XIX sec.) (Collezione privata)



Fig. 7 - L'area intorno a Fontebranda come si presenta oggi, fotografata dal Costone



Fig. 8 - Camino addossato alle mura (resti del gabellotto del dazio)

Ancora più precise, rispetto ai rilievi del Macchi e del Pecci, sono le mappe del “Catasto leopoldino” (fig. 5), eseguite per disposizione granducale nel secolo successivo, dove ogni particella catastale è accuratamente descritta nelle “*tavole indicative dei proprietarj e delle proprietà rispettive*”¹³. Dalla parte della fonte sono ancora presenti le stesse strutture, ma si nota “*un lungo stanzone sotterraneo*”¹⁴ scavato nel tufo (il cui perimetro è rappresentato tratteggiato) di proprietà dei ciabattini, utilizzato per la concia delle pelli, al quale si accedeva dal fondo del vicolo del Trapasso. L’accurata rilevazione catastale mostra ancora sia l’abbeveratoio (che, in seguito, verrà trasformato, prima in bagno pubblico a pagamento, e poi in vasca natale con annessi gli spogliatoi), sia il grande lavatoio che, in tempi recenti, per motivi d’igiene, verrà dotato di varie vaschette separate, ognuna con la sua presa d’acqua e il suo scarico. Dalla parte dei macelli, invece, rispetto al disegno del Macchi, vengono aggiunte diverse strutture: “*una stalla per i carri che trasportano le carni, con contiguo fienile*” e “*un loggiato con fontone per uso di pulire le ventriglie*”, che andrà a sostituire “*il buttighino*” posto dall’altra parte della strada. Nel 1841 verrà aggiunto un altro loggiato coperto, dove venivano messe ad asciugare le pelli, perché nella zona, in questo periodo, sono ormai numerosissime le attività legate alle concerie.

Nel romanzo “Adele”, Tozzi descrive il lavoro dei conciatori di pellami nei fondi vicino Fontebranda, all’inizio del Novecento: “*Si sentiva soltanto il brusio velato dell’acqua. Ma, da una conceria aperta, si vedevano cinque uomini curvi su le doghe di cemento a raschiare i cuoi umidi e giallognoli. E l’acre odore si sentì di più. I conciatori erano in fila, dentro una lunga stanza, dove sono murate anche le vasche per le pelli. Essi avevano i piedi nudi dentro zoccoli di legno, un grembiule alto e legato al petto, un berretto piccolo e rotondo, a colori, con una nappina, sopra i capelli corti*”¹⁵.

Altre costruzioni, legate invece all’attivi-

tà dei macelli, verranno addossate, in seguito, alla cinta muraria a sinistra della Porta Fontebranda e, ancora oggi, se ne possono vedere le tracce nella faccia interna della cortina. Vicino a queste, sempre all’interno delle mura, c’era la “*Casa del dazio*” rimasta in uso fino all’inizio del Novecento, della quale si conserva il cammino in pietra scavato all’interno delle mura (fig. 8).

Scrive ancora Federigo Tozzi, nel romanzo Adele: “*una lanterna, lasciata sopra una basculla dei gabellieri, illuminava la Porta stretta e rossiccia*”¹⁶.

Area all'esterno di Porta Fontebranda

Anche gli opifici dell’area esterna al muro perimetrale urbano prendevano l’acqua dalla fonte monumentale che, attraverso vari condotti sotterranei, scorreva in più direzioni.

Da un altro disegno acquarellato di Girolamo Macchi, “*Il mercato dei maiali in Fontebranda*”,¹⁷ che illustra la piana fuori Porta (fig. 9) possiamo vedere che, al di là della cinta muraria, dalla parte dei macelli, c’era un mulino, con la relativa gora, che “*pigliava l’acqua dai lavatoi e guazzatoi di fonte branda*”. In questo mulino veniva tritato il mallo, l’involtucro verde che ricopre il guscio delle noci, dal quale si estraeva il tannino, utilizzato, nell’antichità, per colorare di bruno i tessuti e, in tempi più recenti, per conciare le pelli.

Ancora oggi, vicino alle mura, è presente una vasca, più piccola rispetto all’antica gora (fig. 11), ricca di pesci e ornata da piante di limoni; l’acqua vi arriva da un canale che scorre sotto la cinta muraria e, quando il livello trabocca, scende verso valle attraverso una conduttrice sotterranea.

Dalla mappa ottocentesca del Catasto Leopoldino, deduciamo che questo mulino (fig. 10) deve aver avuto una grande importanza in quanto, oltre al numero della particella catastale, viene riportato anche il

¹³ Vedi nota n. 7.

¹⁴ Laura Vigni denomina il condotto sotterraneo come “degli Addobbi”, perché riforniva le vasche destinate alla concia delle pelli (già “Fabbrica degli Addobbi”), *Ai Margini...*, cit., p. 170, ma non cita la fonte.

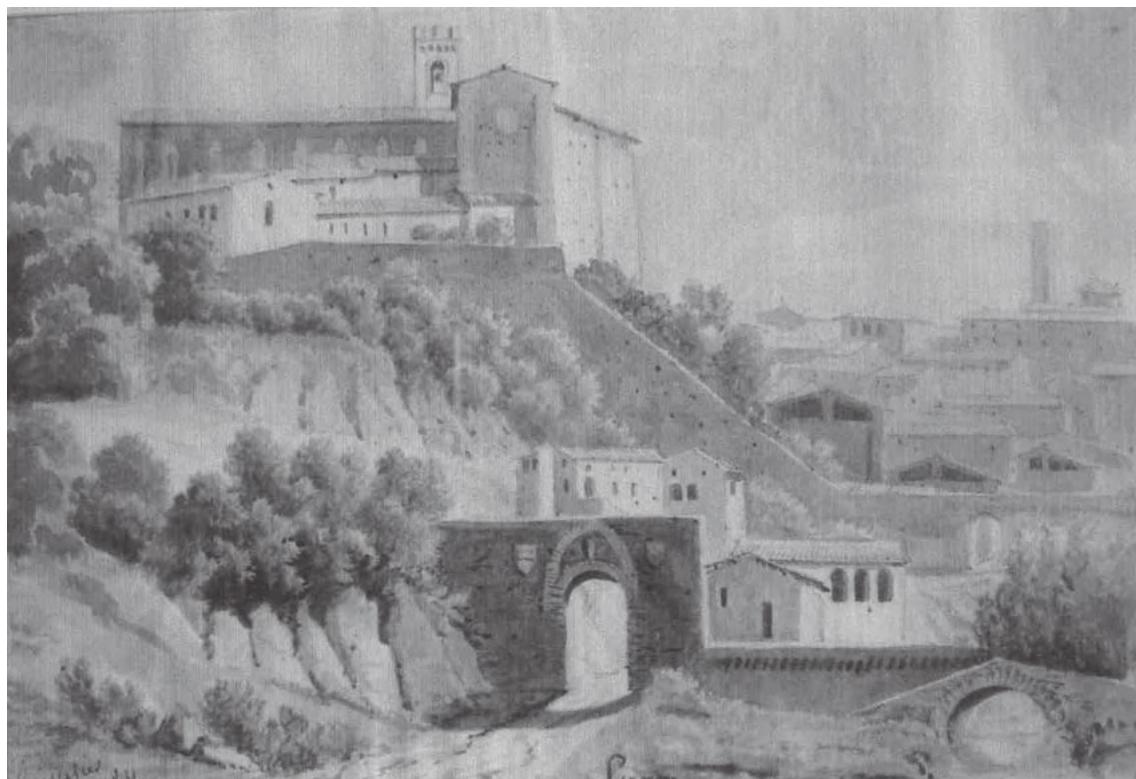
¹⁵ F. Tozzi, *Adele frammenti di un romanzo*, in “*Opere*” a cura di Marco Marchi, “I Meridiani”, Milano, Mondadori, 1987, p. 508.

¹⁶ Vedi cit. alla nota prec., p. 510.

¹⁷ Vedi nota n. 7.



Fig. 9 - Girolamo Macchi, "Il mercato dei maiali in Fonte Branda", ASSi, ms, D 111. L'Autore annota: *n°1 Porta detta di Fonte branda / n°2 le Pescine de quoiai con il Mulino dell'Università dell'Arte / n°3 Mulino sotto alla Porta fonte branda / n°4 Mulino detto della Cendare / n°5 Loggia dove si asciugano li carnicci / n°6 Chiesa di S. Giusto / n°7 Osteria detta del Porco / n°8 Mandria delle Bestie Vaccine per li Macellari / n°9 Portone / n°10 Gabelluccio / n°11 Campo detto La Vetrice / n°12 Fonte antica detta di Vetrice*. L'edificio merlato a fianco di una torre che appare nella parte superiore destra del rilievo non è ad esso pertinente, in quanto trasparenza del disegno eseguito sul retro della pagina che ritrae il Palazzo Comunale e la Torre del Mangia.



Veduta esterna delle porte di Fontebranda, acquarello monocromo firmato e datato 1811, che mostra con sorprendente realismo e in una prospettiva frontale l'area rappresentata dal Macchi nella fig. 9.



fig.10 – Mulino di S. Onofrio oggi



fig 11 – Gora del mulino di S. Onofrio, attualmente trasformata in vasca per i pesci



Fig. 12 – Mulino di S. Onofrio, canale di collegamento tra la gora e il locale dove stava il ritrecine

nome (Mulino di S. Onofrio), precisazione fatta soltanto per altri due mulini della Valle di Fontebranda: il Mulino delle Lame e il Mulino di Lama.¹⁸ È interessante notare che l'opificio conserva ancora il canale di collegamento tra la gora e il locale dove il getto dell'acqua azionava il ritrecine in legno, meccanismo di trasmissione del movimento alle macine (fig. 12).

Dall'altra parte della strada, sempre adossato alle mura, c'era quello che il Macchi chiama “*il Mulino dell'Università dell'Arte*” (fig. 16), concesso poi “*all'Università de Calzolari*”, davanti al quale si trovavano le “*Pescine de Quoiai*” (fig. 17), locali destinati al trattamento delle pelli (concia), dove queste venivano tenute a bagno, per evitare che marcissero, e poi sottoposte a lunghi processi di lavorazione, attraverso i quali diventavano lisce e resistenti. Alla fine venivano stesse ad asciugare e sono numerose le vecchie immagini della zona di Fontebranda con le pelli attaccate alle finestre o tese dentro telai di vimini accatastati in terra (fig. 6).

Verso la metà del Novecento, le antiche vasche sono state chiuse con il cemento e l'area centrale, che un tempo era un piazzale, è ancora oggi uno spazio aperto, sul quale si affacciano queste antiche “*stanze*” scavate nel tufo, dove veniva conciato il cuoio. Presenti sia nel disegno del Macchi, sia nel Catasto leopoldino, sono oggi utilizzate come magazzini o adibite a garages, dove è ancora possibile riconoscere il perimetro dei bacini e, sul pavimento, l'andamento delle scanalature ad essi funzionali.

Da queste vasche l'acqua, dopo essere stata utilizzata per la concia, sporchissima e di colore nero, defluiva verso una gora poco distante, ancora riconoscibile benché inglobata dentro case di recente costruzione. Si presenta come una grossa struttura in mattoni - con la finestra d'uscita dell'acqua tamponata - sopra la quale è stata edificata un'abitazione, chiusa in alto, da una grande terrazza (fig. 18).

L'acqua proveniente dalle conce andava ad alimentare diversi mulini e, spesso, c'erano delle contese tra i lavoratori del cuoio e i mugnai, perché questi ultimi si lamentavano per la scarsità d'acqua, ritenuta insufficiente per il corretto funzionamento dei mulini.

Proprio sotto la gora, dove l'attuale strada proveniente dalle mura si allarga in un'area pianeggiante, il disegno del Macchi ci permette di riconoscere, anche se in modo



Fig. 13 – Alessandro Romani (V decennio del XIX sec.). L'area subito fuori Porta Fontebranda



Fig. 14 – L'area fuori Porta Fontebranda oggi



Fig. 15 – Il mulino dell'Università dell'Arte e il mulino di S. Onofrio come si presentano oggi, fotografati dal Costone

non molto chiaro, il cosiddetto “*mulino della Cendare*” (fig. 19). Dal nome, possiamo risalire al tipo di attività che vi veniva svolta: la bollitura della cenere nell’acqua per la produzione del ranno, utilizzato per lavare e purificare i panni, prima di metterli in commercio; operazione questa che si differenziava dal semplice lavaggio dei panni per uso domestico, ma già evoluta verso una dimensione preindustriale¹⁹.

Vicino al *mulino della Cendare* c’era la “*loggia dove si asciugano i carnicci*”, quei brandelli di carne che rimanevano attaccati alla pelle degli animali scuoati e che, una volta staccati, venivano messi a seccare. Fino alla prima metà del secolo scorso gli operai delle concerie mettevano ad asciugare, sopra alcune mensole lungo il muro della strada, delle formelle realizzate con i resti della scarnatura delle pelli, che venivano usate come combustibile per le stufe.

Dall’altra parte della strada, proprio di fronte a questo mulino, c’era la Chiesa di San Giusto,²⁰ eretta nel 1641 per dare modo ai condannati a morte di pregare per l’ultima volta, prima di essere condotti alle “*Forche di Giustizia*”. A quel tempo queste dovevano essere trasferite dal Prato di Camollia ad un poggetto sul piano della Vetrice, vicino a un podere di proprietà di una certa “*Donna Francesca, volgarmente detta la Spagna*”, la quale chiese personalmente al Principe Mattias dei Medici, allora Governatore di Siena, che non venisse costruito il patibolo in quella zona²¹. La donna ricordò al Principe che, nei pressi, aveva abitato Santa Caterina “*la quale andava a fare li gigli in quel Poggio dove oggi sono le Pescine de Quoiai; che si chiama il Poggio de Gigli; dove sopra ce il convento dei Padri di S. Domenico*”; inoltre, vicino al luogo dove avevano in programma di costruire le forche, si macellava ogni sorta di animale e a lei



Fig. 16 - Mulino dell’Università dell’Arte vicino al quale c’erano un tempo le “*pescine de Quoiai*”



Fig. 17 - “*Le pescine de cuoiai*” trasformate oggi in magazzini e garages



Fig. 18 - Gora trasformata in abitazione



Fig. 19 - “*Mulino detto della Cendare*” oggi



Fig. 20 - Edificio attuale che ha inglobato la Chiesa di San Giusto

¹⁹ Cfr. A. FIORINI, *Le strade ...*, cit., p. 183.

²⁰ Il disegno del Macchi, “*Santo Giusto in Piano di Vetrice in Fontebranda*” è corredata da un dettagliato profilo storico della chiesa, che ricorda, tra l’altro, come vi si celebrasse un’importante ricorrenza festiva il “secondo giorno di Pasqua di Spirito Santo”. Per l’opera del Macchi vedi nota n. 8.

²¹ Vedi l’annotazione del Macchi cit. a nota n. 20.



Fig. 21 Alessandro Romani, (V decennio del XIX sec.), rilievo di una struttura che sembra riferibile al Molino di Lama per la somiglianza di alcuni elementi architettonici. (Sinistra). Non è stato possibile individuare l'edificio dell'altra figura (Molino delle Lame?) che, tuttavia come l'altro rilievo, mostra significativamente di fianco alla casa la struttura di una gora da cui fuoriesce una copiosa cascata di acqua.



Fig. 22 - Molino di Lama oggi



Fig. 23 - Molino delle Lame oggi

non “pareva stesse bene a farci giustizia d’esseri umani”²².

Queste considerazioni sembra convinsero il Serenissimo Principe Mattias al punto che ordinò che i condannati venissero giustiziati fuori Porta San Marco.

Dell’antica chiesa di San Giusto, ben visibile, in primo piano, in un disegno di Alessandro Romani (fig.13), si conserva oggi sia il portone, sia la lunetta soprastante, entrambi inglobati all’interno della facciata del lungo palazzo che delimita la strada prima dell’ultima salita verso le mura (Fig. 14).

Nella zona pianeggiante compresa tra le due cortine murarie e i due banchi di tufo, nel Seicento, si svolgeva “il mercato dei porci e delle vaccine” e, alla base del poggio di San Prospero, c’era “l’Osteria del Porco”, che, a giudicare dalla fervente attività che si svolgeva nella piana, doveva essere molto frequentata²³.

Al di fuori della cinta muraria più esterna, si estendeva “il campo murato” dove venivano gettate abusivamente le carogne di animali morti e sepolte le meretrici dei postriboli cittadini che non erano convertite.²⁴ Dall’altra parte della strada una piccola collina era riservata al pascolo della “mandria di bestie vaccine per li macellari”²⁵.

Da qui la campagna scendeva dolcemente verso la valle di Pescaia, punteggiata da qualche podere, da due mulini per la molitura di grano e biade e da vari corsi d’acqua che andavano a sfociare nel borro omonimo, come possiamo vedere dai numerosi disegni di Alessandro Romani. La valle di Fontebranda, infatti, è sempre stata uno dei luoghi preferiti dai pittori e, in seguito, dai fotografi e, anche quest’artista, ha voluto riprodurre i casolari che c’erano un tempo ai piedi dei banchi di tufo, lungo l’attuale via Esterna di Fontebranda. Purtroppo, però,

nessuno dei disegni del Romani è accompagnato da didascalie e non sempre è possibile riconoscere le strutture rappresentate.

Il primo dei mulini nella zona esterna all’Antiporto di Fontebranda è il Molino delle Lame (fig. 23), trasformato, tra Ottocento e Novecento, in filanda, e, suddiviso, oggi, in varie strutture abitative.

Più a valle c’era il Molino di Lama (fig. 21 e 22), anch’esso trasformato, in epoca recente, in varie abitazioni, che era l’ultimo degli opifici ad utilizzare l’acqua di Fontebranda; poco più avanti, i gorelli andavano a confluire nel borro della Pescaia.

Ricostruire la zona finale della valle di Fontebranda, dove questa confina con la valle di Pescaia, luogo definito “il Madonnino scapato”, è stato piuttosto difficile in quanto l’area è oggi completamente trasformata: la vecchia via di Pescaia, un tempo sterrata, alla fine degli anni settanta, è diventata una strada a quattro corsie, mentre il fosso omonimo è stato incanalato in un percorso sotterraneo che sfocia nel torrente Tressa, vicino alla colonna San Marco.

In una riproduzione schematica ad acquarello dei vari corsi d’acqua presenti in quella zona nel 1760 (fig. 28)²⁶, sono riportati due ponti – il Ponte Rosaio e il Ponte del Madonnino rosso – e quest’ultimo toponimo farebbe pensare che il tabernacolo con la piccola statua di terracotta della Madonna – alla quale era stata mozzata la testa – si trovasse proprio sopra la spalletta di questo ponte. L’ubicazione è confermata anche da un disegno di Alessandro Romani, contenuto nel solito “Taccuino senese” (fig. 26)²⁷ e da un dipinto a olio di Gaetano Marinelli²⁸ (“Veduta di Siena: Strada esterna di Fontebranda”) della fine dell’Ottocento (fig. 27). Questo ponte era una piccola struttura costruita sopra i gorelli d’uscita dell’ultimo

²² Vedi l’annotazione del Macchi cit. a nota n. 20.

²³ Vedi l’annotazione del Macchi cit. a nota n. 8.

²⁴ La definizione “Campo murato” è data da L. VIGNI, *Ai Margini ...*, cit., p. 176, dove ricorda che il luogo era destinato all’interramento delle carogne di animali; così anche A. FIORINI, *Le mura ...*, cit. p. 83. Il Macchi, invece, cita il “Campo detto La Vetrice”, segnalando che vi venivano seppellite le meretrici non convertite (vedi nota n. 20).

²⁵ Cfr. il disegno del Macchi a fig. 9.

²⁶ ASSI, “Quattro Conservatori”, 1760, ins. 43.

²⁷ Vedi nota n. 6.

²⁸ G. Marinelli (Siena 1838-1924), esponente tra i più apprezzati del purismo senese in pittura, si dedicò prevalentemente ad opere di carattere religioso, ma fu pure autore di paesaggi interpretati con delicato, nitido realismo.



Fig. 24. ASSI, Catasto leopoldino, Comunità di Siena, zona di Pescaia, sez. I, m. 20; in rosso i cinque mulini della valle di Fontebranda



Fig. 25 - Comune delle Masse del Terzo di Città - sezione B di Pescaia - foglio unico
 A: Ponte del Madonnino rosso
 B: Ponte al Rosaio
 L'indicazione topografica è stata aggiunta dall'Autrice.



Fig. 26 - Alessandro Romani (V decennio del XIX sec.) - Ponte del Madonnino rosso (Biblioteca Comunale)



Fig. 27 - Gaetano Marinelli (1838-1924) - Veduta di Siena: Strada esterna di Fontebranda (Collezione privata)

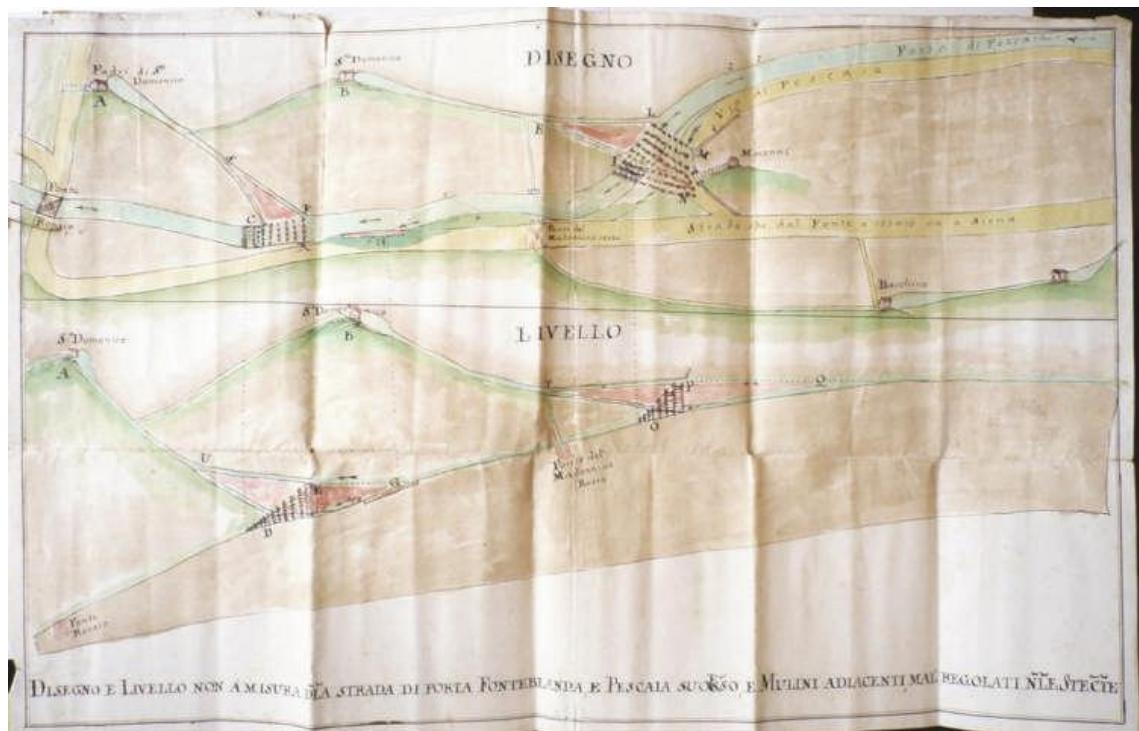


Fig. 28 - ASSI, "Quattro Conservatori", Via Esterna di Porta Fontebranda e di Pescaia, in una dettagliata rilevazione topografica del 1760.

mulino della valle e venne fatto saltare alla fine dell'ultima guerra; le sue macerie furono utilizzate per colmare l'area dove i fossati sfociavano nella Pescaia.

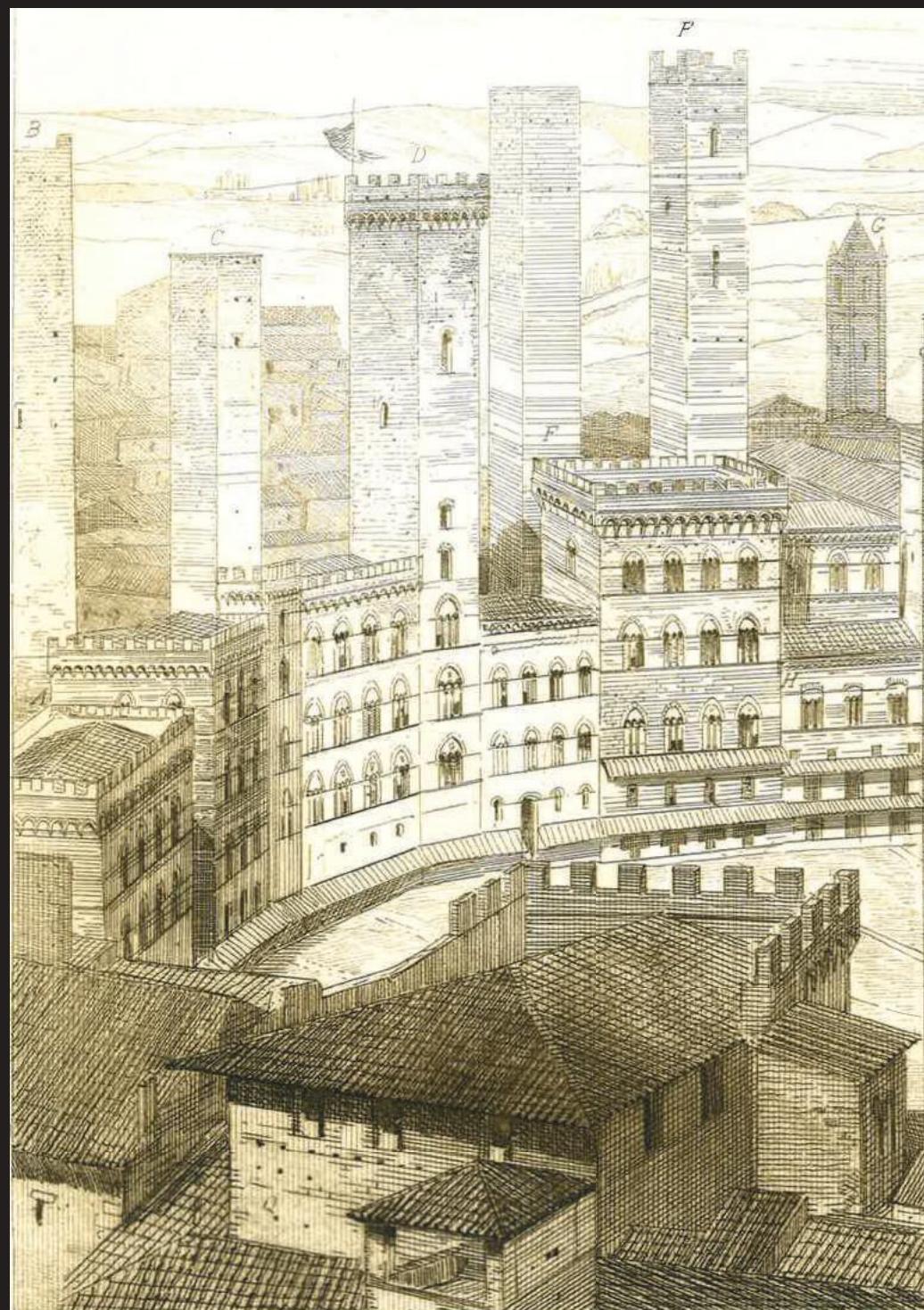
Da questi documenti antichi e da una mappa del Comune delle Masse del Terzo di Città (fig. 25) possiamo dedurre che, lungo il borro della Pescaia, in quella zona, erano presenti tre ponti: due piuttosto vicini all'imbocco della via Esterna di Fontebrenda (quello a sinistra denominato "Ponte del Madonnino rosso") e un terzo più lontano, dove inizia la strada per Montalbuccio, chiamato "Ponte al Rosaio".

Quest'ultimo ponte viene nominato spesso nelle fonti antiche in quanto era ubicato presso un importante snodo stradale, dal quale si diramavano le strade verso Siena e verso la Maremma. Dal 1884 al 1893, in questa zona, fu attiva una fonderia di antimoni, nella quale venivano trattati i minerali provenienti dalla miniera delle Cetine, nel territorio di Chiusdino.

Tornando alla "nostra" valle di Fonte-

branda, possiamo constatare che, ancora oggi, nonostante la presenza delle nuove abitazioni, la zona conserva il fascino che aveva agli inizi del Novecento: fortunatamente, né la costruzione del grande parcheggio a tre piani, né la realizzazione della scala mobile che, penetrando nella collina di tufo, arriva vicino al Duomo, sono riuscite a rovinare questo paesaggio antico, anche se vi hanno inferto due profonde ferite.

Percorrendo la valle fino ad incrociare quella di Pescaia in una lenta e suggestiva passeggiata tra gli antichi opifici, cercando di ascoltare l'impercettibile fruscio dell'acqua che ancora scorre nei condotti sotterranei, tornano alla mente i versi di Giovanni Pascoli che, nella lirica "Lavandare" della raccolta "Myricae" (1903), scriveva: "Nel campo mezzo grigio e mezzo nero resta un aratro senza buoi, che pare dimenticato, tra il vapor leggero. E cadenzato dalla gora viene lo sciabordare delle lavandare con tonfi spessi e lunghe cantilene".



Il palazzo dei Sinedoni, in affaccio su Piazza del Campo, monumentale custode di tesori pittorici, nella configurazione architettonica raggiunta tra il XVII e il XVIII secolo (dis. di Georges Rohault de Fleury, 1873)

Alcuni dipinti della quadreria Sansedoni: Ferretti, Marinari, Casolani, Rustichino, il Mutolo e altri

di FABIO SOTTILI

Il presente contributo cerca di far luce su undici dipinti passati recentemente in un'asta Pandolfini a Firenze¹, di cui è stata riconosciuta la provenienza dalla collezione d'arte del palazzo senese della famiglia Sansedoni, nella quale nel 1773 primeggiava la figura di Giovanni Domenico Ferretti² (1692-1768). Proprio da questo nucleo sono emersi due suoi capolavori, *I Commentatori di Cicerone* ed un *Autoritratto*, che vanno ad integrare il già consistente numero di opere eseguite dal pittore fiorentino per la famiglia senese ed individuate dalla critica contemporanea³. Cinque degli undici dipinti

invece sono ritratti di esponenti di detta casata vissuti fra XVII e XVIII secolo, e identificabili grazie ai documenti e alle scritte presenti sul recto o sul verso delle tele. Gli altri sono repliche o varianti di dipinti perlopiù noti della scuola seicentesca senese, fiorentina e bolognese, e corrispondono ad altrettanti quadri documentati a fine Settecento nella stessa quadreria.

I ritratti Sansedoni

Il più antico dei ritratti è quello che tramanda le fattezze di Giulio di Ales-

Ringrazio Alessandro Bagnoli per le indicazioni.

¹ Si tratta dell'asta del 21 Aprile 2015, ed i quadri in questione ne hanno costituito il lotto n. 85.

² Cfr. L. BONELLI, *L'inventario del 1773 e la collezione d'arte di Ottavio Sansedoni*, in *Palazzo Sansedoni*, a cura di F. Gabbielli, Siena, 2004, pp. 479-486. Il nucleo è stato notificato con decreto della Direzione Regionale della Toscana n. 321/2014, Firenze, 24 Luglio 2014.

³ L'impegno del Ferretti per i Sansedoni è stato in parte già analizzato in F. BALDASSARI, *Giovanni Domenico Ferretti*, Milano 2002, pp. 195-196, 202-205, 208, 240-242; P. PETRIOLI, *Interludio fiorentino a Siena: le vicende decorative*, in *Palazzo Sansedoni*, cit., pp. 281-332; F. SOTTILI, *Le Arlecchinate di Giovanni Domenico Ferretti e la committenza Sansedoni*, in *"Paragone/Arte"*, LIX, 2008, 81, pp. 32-54; F. SOTTILI, *Intorno alle "Burle" del Pievano Arlotto*, in *"Paragone/Arte"*, LXII, 2011, 97, pp. 54-62; F. SOTTILI, *Non soltanto Arlecchini. Novità sulle tele teatrali di Ferretti e Gambacciani per Giovanni Sansedoni*, in *"Paragone/Arte"*, LXII, 2011, 98-99, pp. 70-83; F. SOTTILI, *Il 'Ritratto del conte di Bonneval' di Violante Siries e le "turqueries" dei Sansedoni*, in *"Prospettiva"*, 147/148, 2014, pp. 192-197; F. SOTTILI, *La tribuna di Santa Ma-*

ria in Provenzano dei rettori Sansedoni: Soresina, Francini, Posi, Bibiena e Ferretti, in *"Bollettino Senese di Storia Patria"*, CXXI, 2014, pp. 157-173; F. SOTTILI, *La Commenda del Santo Sepolcro al Ponte Vecchio residenza di Orazio Sansedoni*, in *"Bollettino dell'Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato al Tedesco"*, 84, 2017, pp. 47-72; F. SOTTILI, *Sansedoni (Palazzo di Firenze)*, in *Quadrerie e committenza nobiliare a Firenze nel Seicento e nel Settecento*, vol. 3, a cura di D. Pegazzano, Ospedaleto (Pi) 2018, di prossima pubblicazione; F. SOTTILI, *Ferretti e oltre. Vicende artistiche di Arlecchino, celebre maschera della Commedia dell'Arte*, in *Catalogo della mostra itinerante della collezione Haukohl* di prossima pubblicazione. Per delineare più approfonditamente il mecenatismo artistico dei Sansedoni nel Settecento si vedano anche i seguenti saggi: F. SOTTILI, *"Per ridurre alla moderna": architetti, ingegneri e capimastri nel Settecento*, in *Palazzo Sansedoni*, cit., pp. 229-280; F. SOTTILI, *Un portico "decoroso e alquanto sfogato" per Piazza del Campo. Antonio Maria Ferri, Iacomo Franchini e la committenza di Rutilio Sansedoni*, in *"Bollettino Senese di Storia Patria"*, CXII, 2005, pp. 512-534; F. SOTTILI, *"A Gloria del Beato": il reliquiario Sansedoni*, in *"Arte Cristiana"*, XCIV, 2006, 836, pp. 359-368; F. SOTTILI, *Giuseppe*

sandro Sansedoni (1551-1625), mentre tiene in mano un volume della biografia del beato Ambrogio Sansedoni, suo illustre avo, da lui data alle stampe nel 1611 (fig. 1). Nel retro della tela sono trascritte alcune importanti informazioni riguardanti la sua vita su un foglio manoscritto in cui si riconosce la calligrafia di Giovanni di Ottavio Sansedoni: in esso però si riporta in modo errato la data di morte, perché Giulio morì nel 1625 e non nel 1621, come sembrerebbe scritto e come nel catalogo d'asta è riportato.

Giulio Sansedoni fu il primo membro della famiglia ad affermare la sua autorevolezza a Roma, affiancando San Filippo Neri in opere caritative e conducendo una vita all'insegna di una forte spiritualità, tanto da essere nominato vescovo di Grosseto nel 1606 da Paolo V Borghese, incarico che svolse per cinque anni, e in seguito elemosiniere di papa Urbano VIII Barberini, per poi morire in odore di santità. La vita profondamente ascetica che condusse in povertà, portò i membri della sua famiglia ad esaltarlo nel loro palazzo senese ponendo, sotto un medaglione dipinto nel 1727 con la figura della Dottrina, un suo busto nella 'stanza dei pittori' al di sopra della porta che conduce al quartiere della cappella del beato Ambrogio, quale prologo all'area più sacra della casa.

Diversamente da quanto affermato nel catalogo d'asta Pandolfini, dubito

che possa essere l'opera citata nell'inventario di casa Sansedoni del 1773 nella "stanza a mano destra dello studio nell'appartamento del tesoriere"⁴. Infatti le misure non corrispondono. Si dovrebbe invece trattare dell'effigie del vescovo che Ettore Romagnoli attesta essere stata dipinta da Alessandro Casolani (1552-1607) e conservata nella cappella della villa di Basciano⁵, dimora di campagna dei Sansedoni, e dove la bellissima pavimentazione in intarsio marmoreo della sagrestia, realizzata fra il 1792 ed il 1796, infatti omaggia la figura di Giulio Sansedoni, qui celebrato anche attraverso una targa marmorea e i simboli del suo impegno pastorale (mitria, pastorale e palma). Tuttavia essendo morto il Casolani nel 1607, bisogna riportare la paternità di quest'opera ai suoi figli, che furono eredi della bottega, poiché il vescovo tiene in mano un libro che venne pubblicato soltanto nel 1611. I Sansedoni nel 1773 nel loro palazzo di Piazza del Campo esponevano diverse altre opere di questo artista: un *Ritratto della famiglia di Alessandro Casolani*, un *San Girolamo*, una *Natività*, una tavola con la *Flagellazione di Cristo*, e una tela esprimente "La vita di S. Liduvina"⁶.

In un altro ritratto del gruppo oggetto di questo contributo (fig. 2) il membro della famiglia indossa una mozzetta di ermellino che permette di riconoscerlo quale canonico della cattedrale di Siena.

Zocchi per Orazio Sansedoni: un vedutista fiorentino "sul gusto del Canaletto", in "Paragone/Arte", LXI, 2010, 91, pp. 64-72; F. SOTTILI, *L'ostensorio di Luigi Valadier per la cappella del Beato Ambrogio e altri argenti su commissione di Alessandro Sansedoni*, in "Arte Cristiana", CI, 2013, 876, pp. 183-192; F. SOTTILI, *La Cappella della Grotta di San Bernardo Tolomei a Monte Oliveto Maggiore nel carteggio di Alessandro Sansedoni*, in "Bullettino Senese di Storia Patria", CXXII, 2015, pp. 100-120; F. SOTTILI, "Il convito degli Dei, e delle Deesse". *La villa di Basciano "nobilissimo ritiro" della famiglia Sansedoni, poi dei Parigini*, in "Bullettino Senese di Storia Patria", CXXIII, 2016, pp. 110-175; F. SOTTILI, G. MAZZONI, *Due Melani ritrovati: Il sacrificio di Ifigenia e un Baccanale della*

quadreria Sansedoni, di prossima uscita.

⁴ Cfr. L. BONELLI, *L'inventario del 1773 e la collezione d'arte di Ottavio Sansedoni*, cit., p. 485: "Un quadro di b. uno circa con cornici gialle e dorate rappresentante il ritratto di Mons. Giulio Sansedoni Vescovo di Grosseto opera di buon pennello".

⁵ E. ROMAGNOLI, *Guida ai Monumenti di Belle Arti Senesi, si della Città, che dei Vicini e dei Lontani Suburbi*, Siena 1824, p. 86. Sulla villa rimanda a F. SOTTILI, "Il convito degli Dei, e delle Deesse". *La villa di Basciano "nobilissimo ritiro" della famiglia Sansedoni, poi dei Parigini*, cit.

⁶ Cfr. L. BONELLI, *L'inventario del 1773 e la collezione d'arte di Ottavio Sansedoni*, cit., pp. 484-485.

I caratteri del dipinto indicherebbero una datazione al terzo quarto del Seicento in riferimento a un pittore senese di buone capacità. L'identificazione di questo giovane ecclesiastico pertanto ricade su Alessandro di Ambrogio Sansedoni (1638-1710) che venne eletto tesoriere del Capitolo della Metropolitania nel 1656 a soli 17 anni, e che a partire dal 1660 tenne le redini della famiglia, tessendo rapporti con le più potenti famiglie senesi, attraverso le quali portò i propri congiunti ad importanti cariche e ad ambiti matrimoni. Il dipinto potrebbe pertanto essere individuato nel quadro “largo b.o, e mezzo alto due con ornato ritratto del Tesoriere Alessandro Sansedoni” (le misure corrisponderebbero essendo 102x82 cm), che nel 1773 adornava la “camera della cantonata” della villa della Selva, una delle residenze dei Sansedoni posta nel contado senese⁷.

Pressoché contemporaneo al precedente, è il quadro di un giovane membro laico dei Sansedoni ritratto da un pittore della seconda metà del Seicento (fig. 3), a giudicare dalla foggia del vestiario. Secondo quanto è emerso dai documenti, Alessandro di Ambrogio Sansedoni, precedentemente citato, commissionò al pittore senese Aurelio Martelli detto il Mutolo⁸ il ritratto del fratello Giovanni di Ambrogio Sansedoni (1647-1707), che sarà rettore della Sapienza, con una lettera in mano nella quale doveva trovarsi

scritto il nome dell'effigiato. Il quadro era passato fra i beni del figlio di questi, Rutilio, cortigiano mediceo, cavaliere di Malta, e importante mecenate artistico: dopo la morte di Rutilio, la sua eredità andò all'asta, e proprio sul mercato fiorentino la tela venne comprata nel 1753 dal nipote Giovanni di Ottavio Sansedoni, nipote di Rutilio. Già alla metà del Settecento la scritta sulla lettera non era più leggibile, proprio come anche oggi si presenta. Così infatti riporta una lettera del carteggio Sansedoni: “Con poche Crazie hò levato dai Muricciuoli, dove era in Vendita, il Ritratto del di Lei Padre, e mio Nonno Giovanni Sansedoni, con una Lettera in mano, nella quale era scritto il suo nome, credo, che appartenesse forse allo Spoglio del Balò Frà Rutilio, ed è mediocremente conservato, il megliore che trovisi di esso in Casa, e non hò voluto, che vada a finire in un’Osteria. Se almeno potesse favorire di dare al Cav.e Francesco quella piccola somma farebbe grazia a me, e ad esso, che credo possa esserli molto a proposito”⁹. A questa fu risposto con le seguenti parole: “Ho sentito con piacere l’acquisto fatto del Ritratto del vostro Nonno, che a mio credere avrebbe a esser di mano del nostro Martelli detto il Mutolo, e se non sbaglio lo fece fare il Tesoriere Alessandro”¹⁰. Le sembianze del giovane sono vicine, soprattutto per quanto riguarda la forma del naso e degli occhi, al *Busto di Giovanni di Ambrogio*

⁷ L. BONELLI, *Mastro Pellegrino Orsini da Parma alla Selva: un tecnico all’opera*, in *Tra Siena e il Vescovado: l’area della Selva. Beni ambientali, culturali e storici di un territorio*, a cura di M. Ascheri, V. De Dominicis, con la collaborazione di G. P. Petri, Siena 1997, p. 604. Sappiamo che il pittore senese Antonio Bonfigli (1680-1750) nel 1733 realizzò un ritratto di Alessandro Sansedoni, *pendant* del ritratto del nipote Ambrogio, ed entrambi tesorieri della Metropolitana di Siena. Cfr. Siena, Archivio del Monte dei Paschi, Archivio Sansedoni (si citerà AMPS, *Sansedoni*), 464, Spese nel piano della Cappella, c. 2r.

⁸ Su questo pittore si veda A. VANNI, *Aurelio Martelli, detto il Mutolo e la pittura senese di secondo Seicento*, tesi di Laurea Specialistica in Storia dell’Arte, Facoltà di Lettere, Università degli Studi di Siena, relat. prof. A. Angelini, a.a. 2008-2009; M. CIAMPOLINI, *Pittori senesi del Seicento*, vol. 1, Siena 2012, pp. 317-323.

⁹ AMPS, *Sansedoni*, 68, Lettera di Giovanni Sansedoni a Ottavio Sansedoni, da Firenze a Siena, 27 Febbraio 1753, senza numerazione.

¹⁰ Ivi, Lettera di Ottavio Sansedoni a Giovanni Sansedoni, da Siena a Firenze, 2 Marzo 1753, senza numerazione.

Sansedoni che Giuseppe Mazzuoli scolpì nel marmo in occasione della creazione della cappella del beato Ambrogio Sansedoni (fig. 5), nel primo decennio del XVIII secolo¹¹. Viste le caratteristiche che collimano con questa tela, e lo stile pittorico affine ad altre opere del Martelli, si può essere quindi sufficientemente certi di questa attribuzione. Un ritratto di Giovanni di Ambrogio nel 1773 era nel salotto della villa della Selva¹².

Un altro dei quadri facenti parte del nucleo in esame ritrae invece sicuramente l'effigie giovanile del nobile senese Orazio di Giovanni Sansedoni (1680-1751), figlio del suddetto, eseguita nel 1692, quando Orazio undicenne venne nominato cavaliere gerosolimitano e paggio del gran maestro Adriano de Vignancourt, mansione che svolse per tre anni (fig. 4): l'olio su tela, di cm 97x83, sul telaio riporta in alto a matita azzurra la dicitura “corridoio II P” e a pennello nero il numero “3”, mentre il verso della tela indica “CAV^{RE} ORAZIO GIUSEPPE DI GIO./VANNI SANSEDONI NATO IL 10 9BRE 1680 A SIENA (?) II (?) SI PORTO’ / A MALTA PAGGIO DELL'EMO GRAN / MAESTRO”. Si ritiene essere il “ritratto del Balì Orazio in età giovenile”, di “un braccio e mezzo circa di altezza”, che nel 1773 faceva parte degli arredi della villa della Selva¹³. Il dipinto è modesto per qualità pittorica, ma il suo valore storico-documentario è importante, tramandando le fattezze di Orazio, cavaliere di Malta, cortigiano alle dipendenze del granduca Cosimo III prima e del cardinale Francesco

Maria de' Medici poi, e che successivamente ottenne il prestigioso incarico di direttore generale dei boschi e foreste in Toscana e consigliere delle finanze del granduca Francesco Stefano di Lorena. Fu personaggio di spicco della famiglia, committente dell'ornato marmoreo della cappella dedicata al beato Ambrogio Sansedoni nel palazzo di Siena e dell'affrescatura del piano nobile della stessa dimora avvenuta in una prima fase per mano dei fratelli Melani, e di Ferretti e Anderlini qualche lustro più tardi.

Le stesse sembianze del personaggio effigiato sono riscontrabili anche nel *Ritratto di cavaliere*, finora sconosciuto, di ubicazione ignota (già Venezia, collezione Sonino) di dimensioni 86x72 cm, dipinto da Giovanni Domenico Ferretti verso la seconda metà del terzo decennio del XVIII secolo (fig. 6), pubblicato una prima volta dal Bologna come opera di Francesco Solimena¹⁴, e una seconda da Ewald con la giusta attribuzione al Ferretti, confermata anche da Francesca Baldassari¹⁵.

Il balio senese Orazio Sansedoni fu uno dei più importanti mecenati di Giovanni Domenico Ferretti, e intrattenne rapporti amichevoli col pittore fiorentino. Lo incaricò di realizzare cicli di affreschi nel palazzo Sansedoni di Siena, e nelle sue residenze fiorentine (la Casa della Commenda a Ponte Vecchio e il Casino della Mattonaia); gli fece eseguire una copia del *Cataletto del Beato Ambrogio Sansedoni* dipinto da Francesco Vanni¹⁶, il bozzetto dell'affresco de *La nascita di Atena* per la sala principa-

¹¹ Cfr. L. VIGNI, *La famiglia Sansedoni dal Cinquecento all'estinzione*, in *Palazzo Sansedoni*, cit., p. 69.

¹² Si veda L. BONELLI, *Mastro Pellegrino Orsini da Parma alla Selva*, cit., p. 607.

¹³ Ibidem, p. 604.

¹⁴ F. BOLOGNA, *Francesco Solimena*, Napoli 1958, fig. 113.

¹⁵ G. EWALD, *Alcuni ritratti di ignoti del tardo barocco*

fiorentino, in “Antichità Viva”, XIII, 1974, 3, pp. 38-39, fig. 5; F. BALDASSARI, *Giovanni Domenico Ferretti*, cit., pp. 152-153, fig. 66.

¹⁶ Forse una delle quattro copie delle tavole del cataletto è il *San Bartolomeo e Il beato Ambrogio Sansedoni che offre alla Vergine la città di Siena*, ora in collezione privata, e che nel 2015 era passato a Roma, ad un'Asta Minerva



Fig. 1. Bottega di Alessandro Casolani, *Ritratto di Giulio di Alessandro Sansedoni vescovo di Grosseto*, 1620 ca., collezione privata, già asta Pandolfini 2015



Fig. 2. Pittore del terzo quarto del Seicento, *Ritratto di Alessandro di Ambrogio Sansedoni (?) tesoriere del Duomo*, 1660 ca., collezione privata, già asta Pandolfini 2015



Fig. 3. Aurelio Martelli detto il Mutolo, *Ritratto di Giovanni di Ambrogio Sansedoni (?)*, 1662-65 ca., collezione privata, già asta Pandolfini 2015



Fig. 4. Pittore senese della fine del XVII secolo, *Ritratto di Orazio di Giovanni Sansedoni cavaliere di Malta*, 1692, collezione privata, già asta Pandolfini 2015

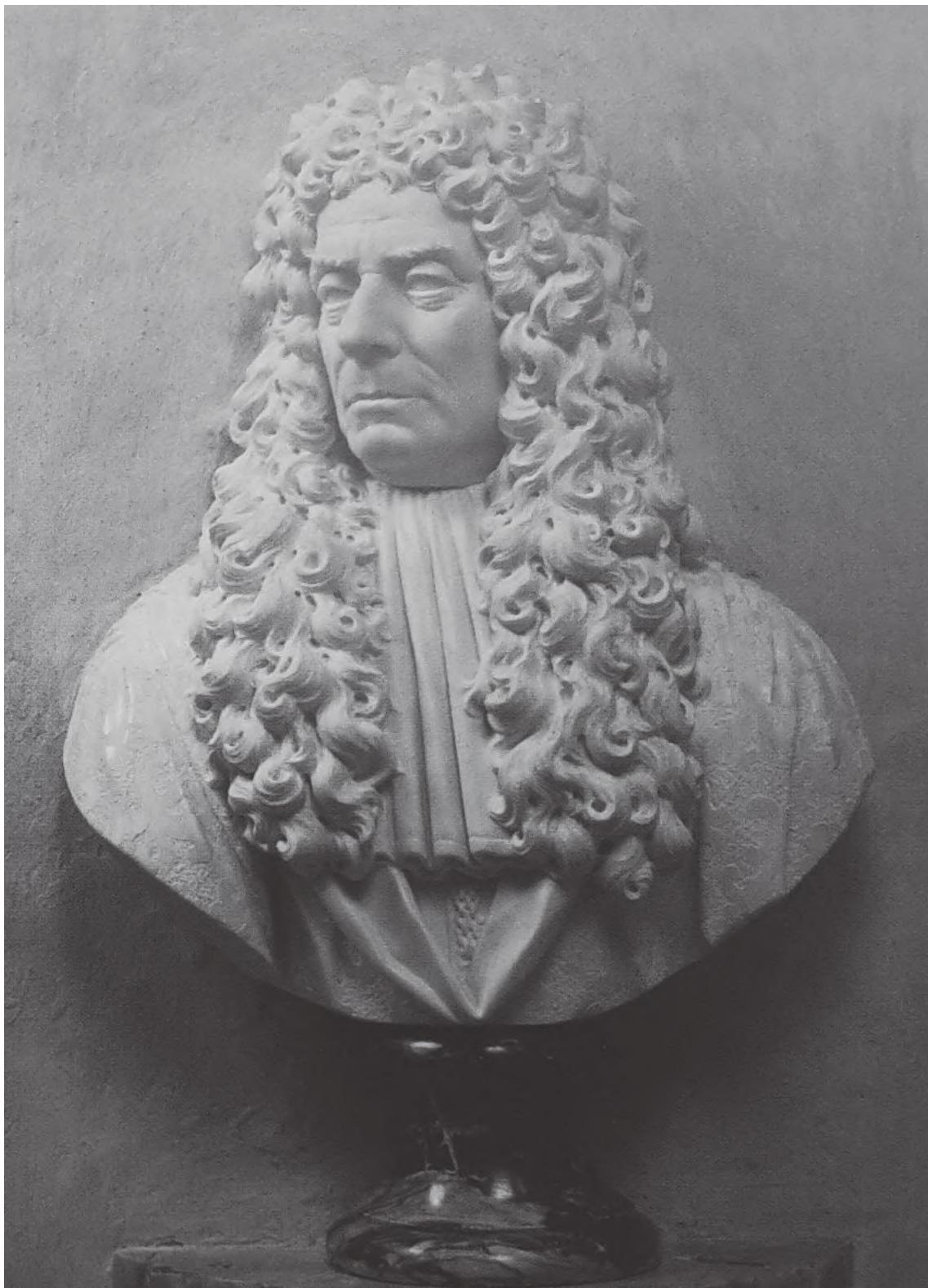


Fig. 5. Giuseppe Mazzuoli, *Busto di Giovanni di Ambrogio Sansedoni*, primo decennio del XVIII secolo, Siena, Palazzo Sansedoni, Cappella del beato Ambrogio

le del palazzo di famiglia¹⁷, i *Ritratti dei fratelli Melani*, l'*Autoritratto* (tutte opere che vennero immediatamente spedite a Siena per abbellire palazzo Sansedoni), e nella sua dimora presso la Commenda del Santo Sepolcro a Ponte Vecchio espose almeno 25 dipinti autografi del nostro¹⁸, fra cui la serie delle *Arlecchinate*¹⁹, *I Commentatori di Cicerone* con relativa copia del similare soggetto rubensiano (*I quattro filosofi* di Pitti), il modello per *Il transito di San Giuseppe* della cattedrale fiorentina²⁰, le copie delle *Burle del Pievano Arlotto* di Volterrano e Giovanni da San Giovanni²¹, oltre a diversi ritratti (certamente almeno il *Ritratto di Mustafà, pascià di Rodi*²² e il *Ritratto di Porzia Gori Pannilini*), fra cui si ritiene anche il *Ritratto di cavaliere* (presunto *Ritratto di Orazio Sansedoni*) di fig. 6 e il *Ritratto di gentiluomo* di 210 x174 cm, ora in collezione privata (fig. 8), che propongo in questa sede di identificare con Giovanni di Ottavio Sansedoni (nipote di Orazio): dipinto da Giovanni Domenico Ferretti alla metà del quinto decennio del Settecento, è stato pubblicato da Marco Chiarini e da Francesca Baldassari²³, e recentemente è stato protagonista di un'esposizione presso Porro & C. (Milano, 25 Novembre 2016-24 Febbraio

2017). I lineamenti dell'aristocratico qui effigiato in modo magistrale da Ferretti, hanno infatti grandi affinità col *Ritratto di Giovanni Sansedoni* (fig. 7) della Biblioteca Comunale di Siena²⁴ (ovale del volto, labbra, naso, taglio degli occhi), col quale condivide anche la stessa ripresa di tre quarti: potrebbe infatti essere stato realizzato intorno al 1744 in occasione della nomina di Giovanni Sansedoni a commissario dei boschi, so-printendente dello scrittoio granducale e visitatore delle possessioni reali, quando si stabilì a Firenze, entrando in contatto diretto col Ferretti, che in quegli anni iniziò ad affrescare il piano nobile di palazzo Sansedoni. Inoltre era un grande amante della caccia che praticava nella sua tenuta di Basciano (presso Siena) e a Cerbaiola (vicino a Empoli), ed il personaggio effigiato da Ferretti ha due cani da caccia accucciati ai suoi piedi. I colori che indossa inoltre sembrano riprendere quelli dello stemma della casata, che è partito con un primo settore d'oro all'aquila di nero uscente dalla partizione e coronata del campo, e con un secondo settore d'argento a tre fasce d'azzurro: il gentiluomo ha infatti un abito di brillante broccato d'oro ed è ammantato in azzurro con l'interno color argento²⁵.

¹⁷ Il bozzetto con *Il parto di Giove*, 61,5x49,5 cm, è conservato a Stoccarda presso la Staatsgalerie.

¹⁸ Per un approfondimento cfr. F. SOTTILI, *Sansedoni (Palazzo di Firenze)*, cit.

¹⁹ La serie fa parte attualmente della collezione della Cassa di Risparmio di Firenze. Cfr. F. SOTTILI, *Le Arlecchinate di Giovanni Domenico Ferretti e la committenza Sansedoni*, cit.; F. SOTTILI, *Non soltanto Arlecchini. Novità sulle tele teatrali di Ferretti e Gambacciani per Giovanni Sansedoni*, cit.; F. SOTTILI, *Ferretti e oltre. Vicende artistiche di Arlecchino, celebre maschera della Commedia dell'Arte*, cit.

²⁰ La tela è datata 1741 ed è adesso in collezione privata.

²¹ F. SOTTILI, *Intorno alle "Burle" del Pievano Arlotto*, cit.

²² Cfr. F. SOTTILI, *Il 'Ritratto del conte di Bonneval' di Violante Siries e le "turqueries" dei Sansedoni*, cit.

²³ M. CHIARINI, *Un ritratto inedito di Gian Domenico*

Ferretti, in *Hommage au dessins, mélanges offerts à Roseline Bacou, Etudes réunies par Maria Teresa Caracciolo*, Rimini 1996, pp. 406-409; F. BALDASSARI, *Giovanni Domenico Ferretti*, cit., pp. 208-209.

²⁴ Il quadro è stato già pubblicato in F. SOTTILI, "Il convito degli Dei, e delle Deesse". *La villa di Basciano "nobilissimo ritiro" della famiglia Sansedoni*, cit. p. 165.

²⁵ Sappiamo che a palazzo Sansedoni nella camera di Ottavio nel 1773 era esposto un ritratto di Giovanni, e così anche nel salotto della villa della Selva, purtroppo però entrambi avevano dimensioni considerevolmente più piccole di quelle del dipinto di Ferretti (tre braccia di altezza il primo e meno di un braccio e mezzo il secondo; cfr. ASS, *Curia del Placito*, 393, fasc. 125, Inventario di Palazzo Sansedoni, c. 29r; L. BONELLI, *Mastro Pellegrino Orsini da Parma alla Selva: un tecnico all'opera*, cit., p. 607). Un ritratto che effigiava Giovanni Sansedoni venne spedito da Firenze a Siena nel Settembre 1745 (AMPS, *Sansedoni*, 50, Lettera di

Purtroppo nell'inventario della Casa della Commenda a Ponte Vecchio²⁶, stilato nel 1751 al momento della morte di Orazio Sansedoni, non è citato nessun ritratto di esponenti della casata Sansedoni, eppure è certo che ne avesse. Nelle sue volontà testamentarie infatti dispose che il *Ritratto di Porzia Gori Pannilini*, eseguito da Ferretti nel 1746 in occasione del matrimonio della nobildonna senese con Giovanni Sansedoni, insieme ad una versione dello stesso in pastelli, venissero destinati a Giovanni²⁷. Inoltre nel 1743 sicuramente nella sua residenza fiorentina vi era conservato un *Ritratto di Caterina Sansedoni Marsili*, sorella di Orazio e sposa di Alfonso Marsili²⁸, probabile copia del pastello eseguito nel 1721 da Giovanna Fratellini su commissione medicea e ora agli Uffizi (Inv. 1890, n. 2560). Queste opere non appaiono però elencate nell'inventario, e l'inspiegabile mancanza di effigi di famiglia in casa sua, mi fanno supporre che quelle che erano presenti avessero già preso la strada per Siena. Infatti sarebbe abbastanza insolito che un mecenate così amante del pennello di Giovanni Domenico Ferretti non si fosse fatto ricordare attraverso una sua opera.

Il rapporto fra il nobile senese e il pittore fiorentino è documentato almeno dal 1742, nel momento in cui affrescò due soffitti della Casa della Commenda del Santo Sepolcro. Nel 1743, quando Orazio Sansedoni decise di affidargli il

completamento dell'affrescatura del palazzo di famiglia a Siena, per convincere i suoi congiunti nella scelta del figurista, volle far apprezzare ai suoi familiari le capacità artistiche di questo pittore attraverso la visione di alcune sue opere, affermando che "hò in casa [a Ponte Vecchio] alcuni Quadri di suo per mostra, che volentieri farei veder costà a chi se n'intende"²⁹; in altre lettere specificava che in quei giorni aveva disponibile una tela di Ferretti raffigurante "Nostro Signore con la Cananea, che se si potrà piegare, senza che patisca hò voglia di mandarlo costà [a Siena] per saggio della mano del sopradetto, non per comprarlo perché ne vuole quaranta zecchini, forse lo darà a molto meno quando piaccia costà ingrossando nel prezzo da farsi per l'opera, mà prima averò caro di sentire il parere degl'intelligenti di costà"³⁰: forse era la tela con *Cristo e la Cananea* ora in collezione Lancellotti a Bologna, e pubblicata da Francesca Baldassari³¹. Non si fa però nessun cenno al ritratto in questione.

Anche se molti erano i ritratti di Orazio che si conservavano nelle residenze dei Sansedoni nella seconda metà del Settecento, le indicazioni delle misure presenti negli inventari sono così vaghe o assenti che non mi permettono di individuare una corrispondenza con questa tela: nel palazzo di Piazza del Campo una piccola tela con la sua effigie era nella "stanza appresso lo scrittoio", men-

Giovanni Sansedoni a Ottavio Sansedoni, da Firenze a Siena, 10 Settembre 1745, s. n.).

²⁶ AMPS, *Sansedoni*, 2, fasc. 1, *Inventari e stime dello Spoglio dell'Ill:mo Sig:r Balj F. Orazio Sansedoni*, 1751.

²⁷ Ivi, Memoriale di Orazio Sansedoni, senza numerazione. Forse è riconducibile al ritratto femminile pubblicato per la prima volta dalla Baldassari (F. Baldassari, *Giovanni Domenico Ferretti*, cit., pp. 208, 213): dopo essere stato parte della collezione di Andrea Daninos, ed apparire nell'asta fiorentina di Pandolfini del 7 Maggio 2008, ora appartiene alla galleria fiorentina Antichità "Santa Lucia". Sul dipinto si consulti F.

SOTTILI, *Le Arlecchinate di Giovanni Domenico Ferretti e la committenza Sansedoni*, cit., pp. 41, 52 note 56 e 57.

²⁸ AMPS, *Sansedoni*, 47, Lettera di Giovanni Sansedoni a Orazio Sansedoni, da Siena a Firenze, 26 Settembre 1743, c. 700r.

²⁹ Ivi, Lettera di Orazio Sansedoni a Giovanni Sansedoni, da Firenze a Siena, 5 Marzo 1743.

³⁰ Ivi, Lettera di Orazio Sansedoni a Giovanni Sansedoni, da Firenze a Siena, 16 Marzo 1743.

³¹ F. BALDASSARI, *Giovanni Domenico Ferretti*, cit., pp. 151-152.

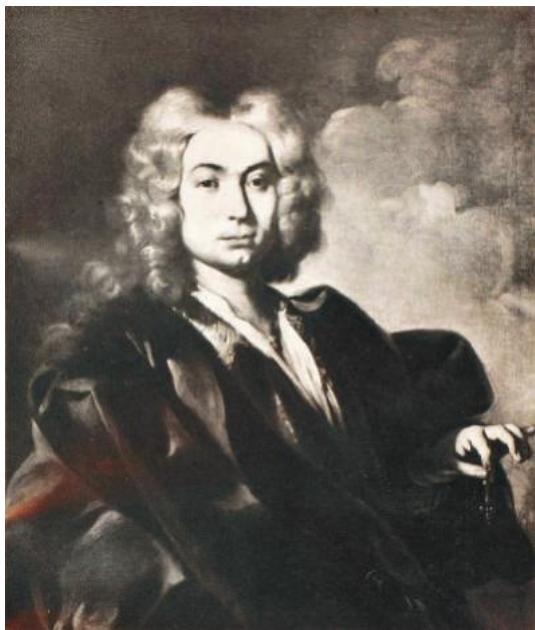


Fig. 6. Giovanni Domenico Ferretti, *Ritratto di cavaliere* (presunto *Ritratto di Orazio di Giovanni Sansedoni*), 1725 ca., ubicazione ignota



Fig. 7. Francesco Gambacciani (attr.), *Ritratto di Giovanni di Ottavio Sansedoni*, 1771, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati

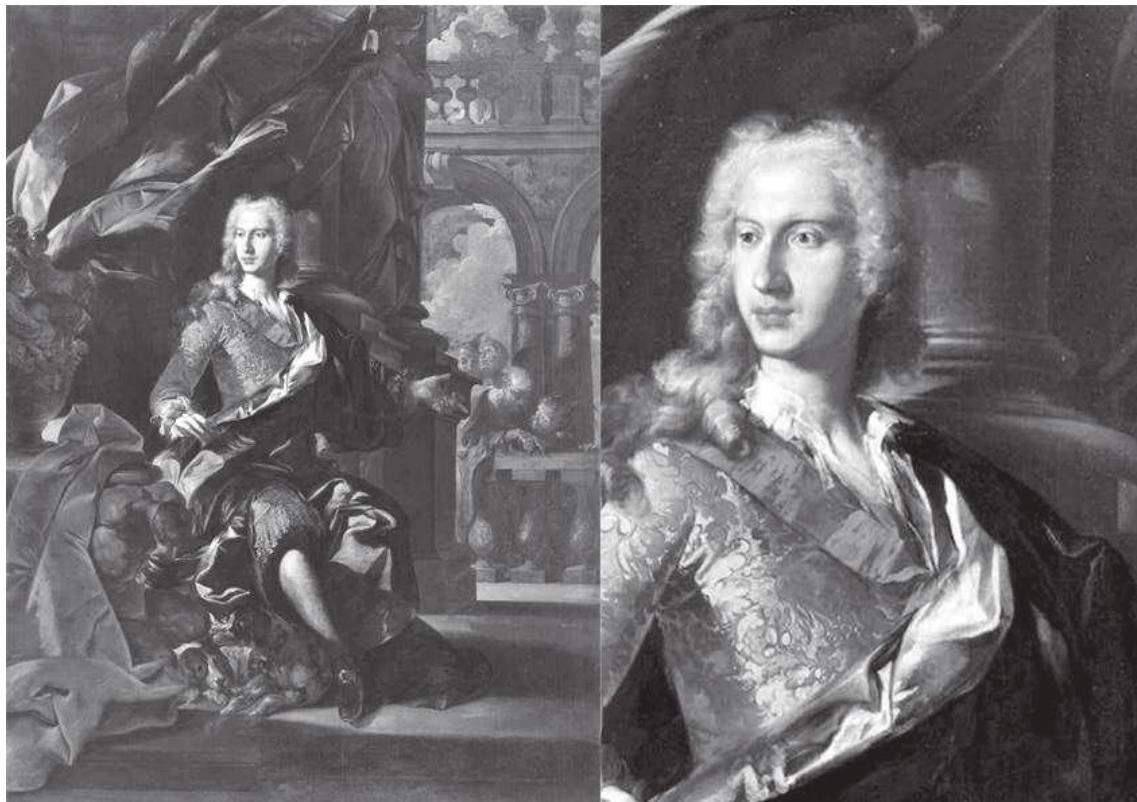


Fig. 8. Giovanni Domenico Ferretti, Intero e particolare del *Ritratto di gentiluomo* (presunto *Ritratto di Giovanni di Ottavio Sansedoni*), 1744 ca., collezione privata

tre nella “camera a mano destra verso la sala” se ne trovava una seconda di due braccia d’altezza circa, e un’altra nella villa della Selva³², oltre al ritratto giovanile di fig. 5; ma sicuramente ulteriori ritratti dovevano abbellire altre dimore di questa casata.

La tela seicentesca col *Ritratto di Orazio Sansedoni* mostra un uomo che ha lineamenti molto similari a quelli del personaggio tratteggiato un trentennio più tardi dal Ferretti, quali il volto largo, il naso puntuto, le labbra fini, lo spazio allungato fra bocca e narici, la fossetta nel mento e le arcate sopracciliari molto ampie. Anche l’angolazione del viso è la stessa.

Nel *Ritratto di cavaliere* il Ferretti dipinse un uomo che, posto in un ambiente aperto privo di connotazioni ma capace di suggerire ariosità atmosferica, mostra un pendente con una croce i cui bracci sono costituiti da piccole sfere, probabile riferimento ad una qualifica di cavalierato, purtroppo non individuata, ma le cui forme ricordano anche quelle di un rosario: nella “Nota degli ori e gioie” appartenente allo spoglio dei beni di Orazio effettuato nel 1751, si cita una “Croce d’oro a Medaglia”³³, in cui piacerebbe vedere il pendente dipinto dal Ferretti. Nel 1722 Orazio Sanseverino da Malta tornò in Toscana e stabilì la sua residenza a Firenze nell’edificio commendale del Gran Priorato di Pisa, dove rimase fino alla morte, impiegato come ricevitore; nel 1723 per volontà del Gran Priore Tommaso Del Bene si recò a Pisa per assistere all’elezione della badessa del monastero dei Cavalieri di Malta. Potrebbe quindi legarsi a questi avvenimenti la commissione del ritratto in questione.

Le sembianze dell’effigiato sono sottolineate dal forte contrasto chiaroscuro, mentre i riccioli dell’ampia parrucca sono riecheggiati nelle tonde nuvole del cielo, capaci di amplificare una pompa che il ritratto cerca di esaltare anche con le pieghe del ridondante panneggio del manto, il quale a sua volta lascia intravedere la giacca di brillante broccato a ‘ramages’. Le pieghe del manto, la morbidezza delle nuvole, il luminismo, e la tipologia della parrucca, consentono di ipotizzare una collocazione temporale che si concentra nel terzo decennio del XVIII secolo, con analoghe soluzioni presenti nel *Ratto di Europa* ora a Roma nel Palazzo di Montecitorio.

Nell’ultimo dei ritratti del gruppo oggetto di questo scritto (fig. 9) sono dipinte le sembianze di Ambrogio di Giovanni Sanseverino (1674-1757), fratello di Orazio, che ricoprì l’incarico di canonico e tesoriere del duomo di Siena: l’identificazione è affidata all’indirizzo presente sulla lettera ripiegata sul tavolo (“All’Ill.o, Revmo Sig:re Sig:re / Monsig:re Tesore Ambrogio Sanseverino / Vicario delle Monache / in / Siena”) e a un’iscrizione sul verso della tela (“AMBROGIO / DI GIOVANNI SANSEVERINO / NATO IL 23. 7BRE 1674 / ELETTO TES.^{RE} DELLA METROPOL.^{NA} / IL 15 APLE 1710 / MORTO IL 30 APLE 1757”). Il personaggio è raffigurato mentre tiene nella mano sinistra un documento che sembrerebbe indicare un fatto importante della sua carriera (“A dì 13 di Maggio 1757 / Si concede licenza alla M.R. Suor Trafissa / ...”), anche se porta una data successiva al suo decesso: potrebbe però essere stato indicato in modo errato l’anno, il 1747, quando Ambrogio venne confermato vi-

³² Archivio di Stato di Siena (da ora ASS), *Curia del Placito*, 393, fasc. 125, Inventario di Palazzo Sanseverino, cc. 3v, 11r; *Ivi*, Inventario della Villa della Selva, c. 73v.

³³ AMPS, *Sanseverino*, 2, fasc. 1, *Inventari e stime dello Spoglio dell’Ill:mo Sig:r Balj F. Orazio Sanseverino*, 1751, senza numerazione.



Fig. 9. Pittore senese della metà del Settecento, *Ritratto di Ambrogio di Giovanni Sansedoni tesoriere del Duomo*, 1757 ca., collezione privata, già asta Pandolfini 2015

caro delle monache senesi da monsignor Alessandro Cervini, titolo che deteneva fin dal 1715, e che è indicato sulla lettera qui dipinta.

Si tratta evidentemente di un ritratto eseguito poco dopo la morte del Sansedoni, ed è probabilmente quello che era conservato nel 1773 nell'appartamento del tesoriere, al secondo piano del palazzo di Piazza del Campo³⁴. Un suo ritratto a fine Settecento comunque era anche nel salotto della villa della Selva³⁵.

Sappiamo che il pittore senese Antonio Bonfigli (1680-1750) nel 1734 realizzò un ritratto di Ambrogio Sansedoni *pendant* del ritratto dello zio Alessandro, poiché entrambi avevano ricoperto l'incarico di tesoriere della Metropolitana di Siena.

I Commentatori di Cicerone e l'Autoretratto del Ferretti

La prima delle due tele (fig. 10), in buono stato di conservazione e di dimensioni ragguardevoli (170x140 cm), porta la firma “Gio Ferretti Fe 1748” sul piccolo calamaio nero posto sopra un libro poggiato sul tavolo, e nel Settecento era *pendant* ad una copia, ora dispersa, che lo stesso Ferretti aveva eseguito de *I quattro filosofi* di Rubens della Galleria Palatina di Firenze (fig. 11). Le due opere gli furono commissionate da Orazio

di Giovanni Sansedoni, balio e cavaliere di Malta, il quale le espose fino alla sua morte (1751) nella “camera del camino sopra Arno” all'interno della casa della Commenda del Santo Sepolcro a Ponte Vecchio dove risiedeva³⁶: nello spoglio dei beni appartenuti al nobile senese si legge che in quella sala si conservavano “un quadro grande con cornice dorata copia del Rubens fatta dal Ferretti scudi 20”, ed “un quadro grande con quattro Ritratti dei Commentatori di Cicerone originale del Ferretti scudi 20”³⁷. Il prestigio della copia del Rubens presente nelle quadreria di Orazio Sansedoni era comunque tale che fu richiesto dal De Corny nel 1753 di poterne realizzare un'ulteriore replica per mano di un ignoto esecutore³⁸; la richiesta venne indirizzata a Giovanni Sansedoni, nipote di Orazio, il quale, dopo la morte, lo sostituì nella carica di commissario dei boschi e soprintendente delle possessioni granducali, continuando a vivere nella residenza dello zio a Ponte Vecchio. Del resto anche illustri forestieri come Sir Horace Mann e l'Earl of Cowper si fecero realizzare copie dei *filosofi* di Pitti per arredare le loro residenze, e le lasciarono in eredità al loro casato³⁹.

Col ritorno definitivo di Giovanni a Siena nel 1760, anche i due quadri di soggetto filosofico presero la strada per Siena. Infatti nel 1773 sono attestati nel-

³⁴ Cfr. L. BONELLI, *L'inventario del 1773 e la collezione d'arte di Ottavio Sansedoni*, cit., p. 484.

³⁵ L. BONELLI, *Mastro Pellegrino Orsini da Parma alla Selva*, cit., p. 607.

³⁶ Sulla collezione si rimanda a F. SOTTILI, *Sansedoni (Palazzo di Firenze)*, cit., p.

³⁷ AMPS, *Sansedoni*, 2, fasc. 1, *Inventari e stime dello Spoglio dell'Ill:mo Sig:r Balj F. Orazio Sansedoni*, 1751, cc. 8r, 9r.

³⁸ AMPS, *Sansedoni*, 69, Lettera di De Corny a Giovanni Sansedoni, da Siena a Firenze, 15 Settembre 1753, senza numerazione: “Desidererei di più che Vostra Signoria mi dica se ella potrebbe permettere che uno giovane uomo mio possa cavare una copia per me del suo Ritratto del consiglio di Rubens. Se

questo puol avere un luogo di nessuna soggezione in casa sua, egli potrebbe lavorare, e di questo ne sono mallevadore, ma se in questa mia proposizione incontra il minimo suo incommodo, mi favorisca di dirmelo liberamente. Sperando questa sincerità della sua bontà per me e nell'istesso passo li ramento il negozio della Marsiliana”. Il committente della replica dovrebbe identificarsi nel generale maggiore Giuseppe Guillermin De Corny, governatore della provincia di Grosseto e autore di vari progetti in Maremma. Cfr. ASS, *Governatore*, 1053; Supplemento alla Gazzetta Toscana del 1768, n. 19.

³⁹ F. BORRONI SALVADORI, *Artisti e viaggiatori agli Uffizi nel Settecento – 1*, in “Labyrinthos”, IV, 1985, 7/8, p. 31.



Fig. 10. Giovanni Domenico Ferretti, *I Commentatori di Cicerone*, 1748, collezione privata, già asta Pandolfini 2015



Fig. 11. Pieter Paul Rubens, *I quattro filosofi (I Commentatori di Seneca)*, 1612, Firenze, Galleria Palatina

lo studio di Rutilio di Ottavio Sansedoni (tesoriere del Capitolo della Metropolitana senese, archintronato e fratello di Giovanni), posto al secondo piano del palazzo gentilizio che si affaccia su Piazza del Campo, quando vengono così descritti: “Due quadri un poco più grandi [di tre braccia] con cornici dorate, e gialle uno esprimente li Comentatori di Seneca copia del Ferretti dall’originale di Rubens, l’altro li Comentatori di Cicero ne l’originale del Ferretti”⁴⁰.

I due dipinti seguono lo stesso schema compositivo che vede in primo piano quattro eruditi attorno ad un tavolo mentre commentano i testi di un filosofo, la cui effigie è presentata attraverso il busto marmoreo contenuto nella nicchia di una parete di fondo, ritmata da colonne marmoree e resa visibile dall’apertura di una pesante tenda. Il quadro del pittore olandese sappiamo che raffigura lo stesso Rubens, suo fratello Philippe e gli umanisti Juste Lipse e Jan Woverius, conosciuti commentatori dei testi di Seneca⁴¹; in analogia con i letterati immaginati da Rubens, per la tela del Ferretti devono essere individuati i quattro intellettuali riuniti attorno al tavolo sotto il busto di Cicerone.

⁴⁰ L. BONELLI, *L’inventario del 1773 e la collezione d’arte di Ottavio Sansedoni*, cit., p. 484.

⁴¹ Cfr. D. BODART, *Rubens e la pittura fiamminga del Seicento nelle collezioni pubbliche fiorentine*, catalogo della mostra (Firenze, 22 Luglio – 9 Ottobre 1977), Firenze 1977, pp. 206-208, con bibliografia precedente.

⁴² La raccolta libraria di famiglia venne donata alla Biblioteca degli Intronati nel 1760 da Giovanni Sansedoni; non la troviamo perciò inventariata nel 1773 all’interno del palazzo di famiglia. La consistenza di questa era di 1216 volumi secondo quanto attesta l’inventario rinvenuto (Siena, Biblioteca Comunale, Archivio Storico, I.2, *Cavalier Giovanni Sansedoni dona alla pubblica Biblioteca i suoi libri. Donazione, od altra ad essa spettante coll’Inventario di detti Libri*, cc. 28r-59r), e fra questi vi si trovavano 5 cinquecentine ciceronianee (l’*Opera Ciceronis* stampata a Venezia nel 1534 da Luca Antonio Giunta che vedeva fra gli autori anche Pier Vettori, il *De Philosophia* pubblicato da Aldo Manuzio a Venezia nel 1541, le *Epistulae ad Atticum* stampate da Aldo Manuzio a Venezia nel 1544, il *De Inventio-*

Nel personaggio che sembra prendere la parola nel consesso, incoronato di alloro e avvolto in un manto rosso, si riconosce il profilo con cui fin dal Trecento è stato ritratto Dante Alighieri, che fu un noto estimatore degli scritti ciceronianiani, mentre, nella figura assorta nella lettura con sopraveste rossa secondo il gusto del XV secolo, si dovrebbe riconoscere l’umanista Poggio Bracciolini, studioso fiorentino e scopritore di testi del filosofo romano, ed il cui volto sembra simile a quello presentato in vari suoi ritratti, come quello conservato a Montevarchi nella Biblioteca Poggiana.

Testimone dell’interesse che i membri della famiglia Sansedoni dimostravano per la figura di Cicerone, era il possesso di 12 testi dello scrittore latino all’interno della biblioteca di famiglia donata da Giovanni Sansedoni nel 1760 alla Sapienza di Siena⁴², e di una copia delle *Epistole familiari* conservata nel 1773 in una delle residenze suburbane dei Sansedoni, la villa della Selva, situata a sud di Siena, e più precisamente in una scansia di libri nella “camera della cantonata”⁴³. Questo testo aveva avuto uno dei maggiori commentatori in Pier Vettori, filologo e professore di greco e latino

ne stampato anch’esso da Aldo Manuzio a Venezia nel 1546, e il *Rethoricorum ad Herennium* da Giovanni Griffio nel 1565), e 7 pubblicazioni settecentesche (le *Orazioni* tradotte da Lodovico Dolce e stampate a Venezia nel 1735, le *Epistulae familiares* trascritte da Aldo Manuzio e ridecate alle stampe a Venezia nel 1736, il *De Officiis* tradotto da Federico Vendramin nell’edizione uscita a Venezia nel 1739, le *Epistulae ad Atticum* tradotte da Matteo Senarega, riviste dall’abate Francesco Raniero Chiari e pubblicate a Venezia nel 1741, la *Storia della Vita di Marco Tullio Cicerone* di Cornyers Middleton stampata a Venezia nel 1748, le *Orationes* tradotte da Alessandro Bandiera, frate servita, stampate a Venezia nel 1750, e i *Sentimenti di Cicerone* tradotti in francese e italiano, e editi a Torino nel 1751). Nell’inventario del 1751 (AMPS, *Sansedoni*, 2, fasc. 1, *Inventari e stime dello Spoglio dell’Ill:mo Sig:r Balj F. Orazio Sansedoni*, 1751), stilato alla morte di Orazio Sansedoni, invece non è presente nessun titolo ciceroniano.

⁴³ ASS, *Mastro Pellegrino Orsini da Parma alla Selva*, cit., p. 605.

nello Studio fiorentino, di cui si ricordano le *Castigationes*, e la pubblicazione a Venezia di molte altre opere di Cicerone fra il 1534 ed il 1546, di cui i Sansedoni possedevano una copia. Si riconosce proprio l'erudito nato a Firenze nel personaggio che Ferretti ha dipinto rivolto verso lo spettatore mentre sta scrivendo, e abbigliato secondo il gusto cinquecentesco con la veste foderata di pelliccia e bianco collare increspato, similmente a come lo ritroviamo ritratto in diverse pitture, incisioni, medaglie, e nella facciata del palazzo fiorentino “de’ Visacci” di Borgo Albizi⁴⁴.

L’ultimo commentatore con la rigida gorgiera alla moda della fine del Cinquecento risulta più difficile da identificarsi: fra i tre appare il più attento ad ascoltare le parole di Dante, ma nessun altro elemento riesce a connotarlo quale apprezzato traduttore, infatti il volto e l’acconciatura non dimostrano un’esatta definizione temporale e di gusto. In analogia con l’opera di Rubens, che vede l’artista autoritrarsi in uno dei presenti, sarebbe forse plausibile vedervi raffigurato lo stesso Ferretti, ringiovanito e con vesti ‘all’antica’ (vicinanze con l’autoritratto dell’Albertina sembrerebbero vagamente possibili), o un esponente della famiglia Sansedoni⁴⁵. Vi si potrebbe infatti vedere il committente Orazio Sansedoni nel

personaggio dipinto dal Ferretti, perché le tele che lo effigiano (figg. 4-6), mostrano un uomo che ha lineamenti similari, quali il volto largo, la fossetta nel mento e le arcate sopracciliari molto ampie. La scelta di abbigliarlo con la bianca gorgiera che spicca sull’abito nero potrebbe trovare una ragione nella volontà di creare un’affinità con i filosofi della tela rubensiana. L’aspetto ‘caricato’ e teatrale del personaggio, con occhi sbarrati, è poi riscontrabile in molti personaggi dipinti dal pittore fiorentino nel quinto decennio del Settecento, quali i protagonisti delle *Arlecchinate* e del dittico dedicato ad Alessandro Magno⁴⁶.

Merita puntualizzare che la maggior parte dei testi ciceroniani posseduti dai Sansedoni erano stati stampati fra la metà degli anni ’30 e l’inizio degli anni ’50 del Settecento, periodo pertanto in cui si concentrò l’interesse della famiglia senese per il letterato latino, contemporaneamente infatti sfociato nella commissione del quadro a Giovanni Domenico Ferretti.

Il ritratto marmoreo presente sulla parete di fondo della tela, infine, riproduce il tipo di busto di Cicerone di epoca repubblicana conservato in più repliche nella Galleria degli Uffizi⁴⁷. Lo stesso tipo di busto troneggia nella stanza che accoglie la *Scena di conversazione*

⁴⁴ Una panoramica sulle effigi del Vettori si ritrova in E. CARRARA, *Il discepolato di Vincenzo Borghini presso Piero Vettori*, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa”, Serie IV, Vol. IV.2, Pisa 1999, pp. 536-537.

⁴⁵ Sappiamo che Francesco Sansedoni, nipote di Orazio e fratello di Giovanni, fu invitato ad intervenire ad una ‘accademia’ letteraria tenutasi il 22 Giugno 1761 presso la chiesa del collegio della Compagnia del Gesù a Roma, dove vennero commentati testi di vari autori latini (Virgilio, Ovidio, Cornelio Nepote, Cesare), fra cui l’orazione *Pro Marco Marcello* di Cicerone, segno di quanto la famiglia Sansedoni avesse una certa rispettabilità fra gli eruditi, e preparazione proprio sugli scritti ciceroniani (cfr. AMPS, *Sansedoni*, 90, Lettere di Particolari a Sansedoni del 1761). Prima di lui anche un altro esponente della casata si era

messo in evidenza per la sua attività letteraria: si tratta di Alessandro Sansedoni che nel Cinquecento aveva collaborato ad un progetto promosso dall’Accademia degli Intronati, avendo tradotto in lingua toscana il primo libro dell’*Eneide* di Virgilio, stampata a Venezia nel 1541 (cfr. L. VIGNI, *La famiglia Sansedoni dal Cinquecento all’estinzione*, cit., pp. 71-73).

⁴⁶ Cfr. F. SOTTILI, *Le Arlecchinate di Giovanni Domenico Ferretti e la committenza Sansedoni*, cit.; F. Sottili, *Non soltanto Arlecchini. Novità sulle tele teatrali di Ferretti e Gambacciani per Giovanni Sansedoni*, cit.; nonché la scheda di FRANCO MORO in *Il fasto e la ragione. Arte del Settecento a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, 30 Maggio – 30 Settembre 2009), a cura di R. Spinelli, Firenze 2009, pp. 184-185.

⁴⁷ Uffizi, inv. 1914, n. 80 e n. 393. Della tipologia di ritratto in questione, conosciuto come tipo Uffizi-



Fig. 12. Giovanni Domenico Ferretti, *Autoritratto*, 1719, collezione privata, già asta Pandolfini 2015

Fig. 13. Giovanni Domenico Ferretti, *Autoritratto*, 1746, Firenze, Corridoio Vasariano





Fig. 14. Bottega di Onorio Marinari, *Hylas col vaso*, fine del XVII secolo, collezione privata, già asta Pandolfini 2015



Fig. 15. Bottega di Francesco Rustici detto il Rustichino, *La Maddalena confortata dagli angeli*, 1625-30 ca., collezione privata, già asta Pandolfini 2015

attribuita da Silvia Meloni Trkulja a Joseph MacPherson, databile fra il 1776 ed il 1780, e ora nella Galleria d'Arte Moderna di Firenze⁴⁸: purtroppo in questo caso non siamo a conoscenza dei nomi dei partecipanti di questa ulteriore ‘accademia’ fiorentina, ma si può avanzare l’ipotesi che l’artista/erudito che la stava accogliendo sia Johann Zoffany, in quegli anni a Firenze, e le cui sembianze tramandate da vari autoritratti sono vicine a quelle del pittore qui effigiato al cavalletto (le opere d’arte che vi erano ospitate tuttavia non sono state ancora identificate).

Nel 1773 palazzo Sansedoni ospitava due autoritratti di Giovanni Domenico Ferretti, uno nella “sala di passo per l’anticappella” - detta anche la “sala dei pittori” perché nelle sue pareti si trovavano appesi i ritratti degli artisti che avevano preso parte alla decorazione della dimora senese (Gabbiani, i fratelli Melani, Ferretti, Anderlini, e il “cavalier calabrese”) – e un secondo, di piccolo formato (“un quadrettino”), nell’appartamento del tesoriere Sansedoni⁴⁹.

Le dimensioni dell’*Autoritratto* (fig. 12) del Ferretti oggetto del presente contributo (87,5x78 cm) coinciderebbero con quelle del primo (circa braccia 1 e 2/3), permettendo con fondatezza di affermare che si tratta del ritratto presente nel secondo Settecento nella “sala dei pittori”.

Dell’artista fiorentino conosciamo due autoritratti ad olio, quello adolescenziale ora a Brera - di cui però ne

dubito la paternità - e quello giovanile del Corridoio Vasariano proveniente dalla collezione del medico Tommaso Puccini e poi passato a quella dell’abate Pazzi (fig. 13), oltre al bellissimo disegno dell’Albertina in cui il pittore si immortalò, sicuro del successo ottenuto, nel pieno della sua maturità. Ma durante la sua vita si era cimentato anche in altri autoritratti se nel 1724 uno di questi venne esposto alla mostra degli accademici fiorentini, e un altro, questa volta in pastelli e proprietà di Francesco Maria Niccolò Gabburri, fu presentato nell’Ottobre 1737 in occasione della abituale esposizione per la festa di San Luca nel chiostro della SS. Annunziata⁵⁰. Un ulteriore suo autoritratto, documentato a fine Settecento nel palazzo Ercolani di Bologna, non è riemerso.

Nonostante l’*Autoritratto* in questione riproduca il pittore ormai avanti nell’età, ritenendo inizialmente possibile la sua realizzazione sul finire del sesto decennio del Settecento quando Ferretti condusse la seconda fase dell’affrescatura di palazzo Sansedoni per volontà del tesoriere Rutilio (1759), i documenti di casa Sansedoni testimoniano che la “sala dei pittori” era già allestita nel 1750 con cinque dei sei ritratti, dei quali sicuramente facevano parte quello del Gabbiani, del Ferretti e i due dei fratelli Melani: i ritratti dei pittori pisani erano già stati ultimati l’anno precedente, certamente per mano dello stesso Ferretti⁵¹. Sarebbe logico pertanto pensare che l’effigie non ancora presente in palazzo Sansedoni

Ny Carlsberg, nelle maggiori collezioni europee esiste un numero rilevante di altre repliche con varianti.

⁴⁸ Cfr. *Arte e Manifattura di corte a Firenze dal tramonto dei Medici all’Impero (1732-1815)*, a cura di A. M. Giusti, catalogo della mostra (Firenze, 16 Maggio – 5 Novembre 2006), Livorno 2006, p. 222.

⁴⁹ Cfr. L. BONELLI, *L’inventario del 1773 e la collezione d’arte di Ottavio Sansedoni*, cit., pp. 483-484.

⁵⁰ F. BORRONI SALVADORI, *Le esposizioni d’arte a Firenze dal 1674 al 1767*, in “Mitteilungen des Kun-

sthistorischen Institutes in Florenz”, XVIII, 1, 1974, p. 84.

⁵¹ Dovevano essere “ritratti con mani”. Cfr. AMPS, *Sansedoni*, 56, Lettera di Orazio Sansedoni a Giovanni Sansedoni, da Pisa a Firenze, 22 Dicembre 1748, senza numerazione; AMPS, *Sansedoni*, 61, Lettera di Giovanni Sansedoni ad Orazio Sansedoni, da Firenze, 4 Aprile 1750, senza numerazione; Ivi, Lettera di Ambrogio Sansedoni a Giovanni Sansedoni, da Siena a Firenze, 7 Settembre 1750, senza numerazione.

nel 1750 fosse quella del “cavalier calabrese”, al secolo Mattia Preti, l’unico dei pittori che non faceva parte degli affrescatori della dimora senese, e del quale possedettero alcuni dipinti. Da riscontri documentari l’opera che qui viene presentata dovrebbe datarsi al più tardi al 1746⁵², quando Ferretti si trovava impegnato a decorare con affreschi molte sale del piano nobile della residenza di Piazza del Campo (1745-1746) e a produrre le serie degli *Arlecchini* e le copie delle *Burle del Pievano Arlotto*. Purtroppo un restauro abbastanza recente ha portato alla rifoderatura e alla sostituzione dell’antico telaio, non permettendomi di verificare se sul verso della tela sia ancora leggibile l’iscrizione che i Sansedoni vollero sul retro di ciascun ritratto per glorificare gli artisti che avevano lavorato per loro, secondo quanto riporta il carteggio di famiglia.

Opere di bottega, repliche e copie

Interessante risulta l’olio su tela di cm 93 x 82 con *Hylas col vaso* (fig. 14), della fine del XVII secolo, del quale però non si è riusciti a individuare nessun riferimento documentario. Mentre sembra lecita la paternità del quadro alla bottega di Onorio Marinari (1627-1715), secondo quanto ha suggerito Silvia Benassai ed è stato riportato sul catalogo dell’asta Pandolfini, l’identificazione con Ganimede non pare accettabile per la mancanza degli elementi iconografici tipici di questo personaggio, come la coppa, mentre è percorribile l’ipotesi dell’identificazione col giovane Hylas, tradizionalmente associato al solo attributo del vaso. L’efebo qui raffigurato infatti,

sensuale nella posa e nella folta capigliatura ricciuta, tiene nelle mani un prezioso vaso d’oro istoriato nel quale si riconosce un nudo con un panneggio che mostra similitudini con l’*Afrodite Cnidia* vista in controparte, e che è vicino anche alle innumerevoli figure femminili delle tele del Furini, quali le ninfe di Misia protagoniste della notissima tela con *Hylas e le ninfe* che Francesco Furini realizzò nel 1632 per Agnolo Galli. Hylas fu il compagno di Eracle nella spedizione degli Argonauti, quando venne mandato con un vaso ad attingere acqua in una fonte, e dove trovò le ninfe rese folli per volere di Afrodite, che lo trascinarono con il loro mortale abbraccio nelle profondità delle acque. L’adolescente di questo quadro, dipinto in forma ovata, mostra biondi capelli ambiguamente ricadenti sulle spalle, il pallore della pelle e un volto dolce, acceso dal rossore delle guance, ma serio, forse presago del destino che lo attenderà. Questo soggetto, insieme a quello di Ganimede, fu più volte riproposto dai pittori seicenteschi fiorentini dell’*entourage* granducale, quali il Volterrano⁵³, per presentare la bellezza come mezzo per acquisire vita eterna o totale perdizione, e celebrare la rara bellezza di giovani paggi della corte: tutto porta quindi a immaginare che la committenza e l’adolescente effigiato siano da ricercare nella cerchia medicea, e che il quadro possa essere stato un regalo di prestigio per Rutilio di Ambrogio Sansedoni (1648-1716), commendatore e cavaliere di Malta, che dopo il 1681 si legò al principe Francesco Maria de’ Medici, governatore di Siena, dapprima come gentiluomo, poi come coppiere (la figura della tela ne ricorda mitolo-

⁵² AMPS, *Sansedoni*, 52, Lettera di Giovanni Sansedoni ad Orazio Sansedoni, da Siena a Firenze, 29 Settembre 1746, senza numerazione: “Il Tesoriere la reverisce, e l’aspetta mà non tardi, e ci porti i ritratti de

Melani, che lo meritano di stare col Ferretti”.

⁵³ M. C. FABBRI, A. GRASSI, R. SPINELLI, *Volterrano. Baldassarre Franceschini (1611-1690)*, Firenze 2013, pp. 108-109, 142-144, 147-153, 184-186, 218-219.

gicamente tale ruolo), fino a diventare alla fine primo gentiluomo. I documenti e gli storici riportano dell'amore che Rutilio dimostrò per l'arte, infatti si fece promotore della creazione della cappella del beato Ambrogio Sansedoni, conducendo a lavorare a Siena i migliori artisti fiorentini di fine '600 (Gabbiani, Foggini, Soldani, Ferri e lo scalpellino Agnolo Tortoli) che collaborarono con i maggiori senesi (i Mazzuoli e Iacomo Franchini), e di un portico in piazza del Campo, e arricchì palazzo Sansedoni “di più Quadri, e Pitture del Ca[lla]brese, ed altra Mobilia”⁵⁴; Girolamo Gigli nelle sue *Balie latine* ne ricordava ironicamente la *connoisseurship* inventandosi un suo lascito al mai esistito collegio petroniano di Siena di un'opera di Luca Giordano con il “voto della Madre del B. Ambrogio Sansedoni, che offerisce al Tempio il Bambino stesso deforme, e ritorna in fattezze umane”⁵⁵. L'inventario del 1773 documenta che del Marinari i Sansedoni collezionarono anche un quadro con fiori e frutti, e sei tele con “diversi paesi”⁵⁶.

⁵⁴ Siena, Archivio Chigi Saracini, ms. 4852, *Genealogia e notizie della famiglia de' Sansedoni Patrizia Senese, compilata e raccolte dal Cav. Giovanni del Cav. Ottavio Sansedoni nell'anno 1764 e dal medesimo posteriormente continuata*, c. 228r.

⁵⁵ G. GIGLI, *Del Collegio Petroniano delle balie latine e del solenne suo apertura in quest'anno 1719 in Siena per dote e istituto del cardinale Riccardo Petroni*, Siena 1719, p. 46.

⁵⁶ Cfr. L. BONELLI, *L'inventario del 1773 e la collezione d'arte di Ottavio Sansedoni*, cit., p. 486.

⁵⁷ Cfr. A. BAGNOLI, in *L'arte a Siena sotto i Medici. 1555-1609*, catalogo della mostra (Siena, 3 Maggio-15 Settembre 1980), a cura di F. Sricchia Santoro, Roma 1980, p. 190. Il dipinto è stato esposto nella mostra *Francesco Rustici detto il Rustichino, caravaggesco gentile*, svoltasi a Pienza fra il Marzo e Giugno 2017 (si veda la scheda 25 di MARCO CIAMPOLINI in *Il buon secolo della pittura senese. Dalla maniera moderna al lume caravaggesco. Montepulciano, San Quirico d'Orcia, Pienza, Francesco Rustici detto il Rustichino, caravaggesco gentile*, catalogo della mostra [Montepulciano-San Quirico d'Orcia-Pienza, 18 Marzo-30 Giugno 2017], a cura di C. Alessi, A. Angelini, P. Betti, Ospedaleto 2017, pp. 309-310), e poi è stato battuto a Firenze all'asta Pan-

La Maddalena confortata dagli angeli (fig. 15), invece, è la replica di un dipinto di Francesco Rustici detto il Rustichino (1592-1625), oggi conservato in una collezione privata di Firenze⁵⁷, opera che per lo stile va ricondotta alla bottega familiare del pittore ed eseguita fra il 1625 ed il 1630.

I documenti⁵⁸ accertano che una *Santa Maria Maddalena* di mano del pittore senese Francesco Rustici - evidentemente quella qui presentata - venne spedita nel 1743 da Siena ad Orazio Sansedoni per abbellire la sua collezione fiorentina⁵⁹, e che dopo la sua morte passò al palazzo di Siena: è citata nell'inventario di casa Sansedoni del 1773⁶⁰, dove viene descritta come “Un quadro grande con cornici intagliate e dorate rappresentante S.ta Maria Maddalena con vari angeli opera del Rustichino”. In questo i Sansedoni si mostraron affini con le scelte collezionistiche di Maria Maddalena d'Austria, di Mattias e di Francesco Maria de' Medici, che del Rustichino possedettero diverse tele, fra cui tre che raffiguravano *Santa Maria Maddalena morente con due angeli*⁶¹.

dolfini dell'11 Ottobre 2017 (lotto 7).

⁵⁸ AMPS, *Sansedoni*, 47, Lettera di Giovanni Sanse-doni a Orazio Sansedoni, da Siena a Firenze, 26 Settembre 1743, c. 700r.

⁵⁹ F. SOTTILI, *Sansedoni (Palazzo di Firenze)*, cit., p.

⁶⁰ Cfr. L. BONELLI, *L'inventario del 1773 e la collezione d'arte di Ottavio Sansedoni*, cit., p. 483.

⁶¹ Cfr. R. SPINELLI, *Francesco Rustici e Giovan Battista Marmi in palazzo Panciatichi a Firenze*, Firenze 1997; E. GAVILLI, *L'Appennino, luogo di delizie del serenissimo principe Mattias*, in “Arte Musica Spettacolo. Annali del Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo dell'Università degli Studi di Firenze”, I, 2000, pp. 257-286; R. SPINELLI, *Lettere su una committenza Niccolini a Rutilio Manetti (e note d'archivio sul collezionismo mediceo di pittura senese del Sei e Settecento)*, in “Arte Musica Spettacolo. Annali del Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo dell'Università degli Studi di Firenze”, III, 2002, pp. 179-202. Due di queste opere sono ora agli Uffizi, mentre della terza, più piccola (probabilmente un bozzetto), si è persa ogni traccia. Una replica autografa del dipinto degli Uffizi, di cui all'inv. OA n. 481, è stata battuta a Firenze da Pandolfini il 14 Novembre 2017 (lotto 10).



Fig. 16. Copia da Domenico Beccafumi, *La Sacra famiglia con San Giovannino e il Beato Giovanni Colombini*, secondo quarto del Seicento, collezione privata, già asta Pandolfini 2015

Del Rustici i Sansedoni possedettero anche una *Madonna*⁶².

Domenico Beccafumi (1486-1551) fu uno dei maestri senesi del rinascimento più apprezzati, e, in mancanza di un originale, la case aristocratiche si dovevano accontentare di copie. E' il caso del quadro presente in questo gruppo che rap-

presenta *La Sacra famiglia con San Giovannino e il Beato Giovanni Colombini* (fig. 16), eseguito nel Seicento, copia di un famoso dipinto ora al museo Horne di Firenze. Sicuramente si tratta del "quadro alto braccia uno e mezzo in circa con cornici gialle dorate esprimente la Madonna e il Bambino e altri S.ti opera



Fig. 17. Copia da Andrea Sacchi, *Gesù Bambino addormentato sulla Croce*, metà del XVII secolo, collezione privata, già asta Pandolfini 2015

della scuola di Mecherino”, che nel 1773 arredava l’appartamento del tesoriere Rutilio nel palazzo di famiglia in Piazza del Campo⁶³. Secondo quello stesso inventario, del Beccafumi, o derivato da lui, i Sansedoni possedevano anche la copia di una *Natività*, un’*Allegoria della Giustizia* (copia del tondo nella Sala del Concistoro senese), un bozzetto col *Battesimo di San Giovanni*, una tavola con *S. Bernardino*, un bozzetto di una *S. Caterina*, ed una tavola raffigurante la *Storia di Niobe*⁶⁴.

Il *Gesù Bambino addormentato sulla Croce* (fig. 17), infine, dovrebbe individuarsi nel dipinto di Andrea Sacchi

(1599-1661) che è citato nell’inventario settecentesco di palazzo Sansedoni all’interno dello studio del tesoriere della Metropolitana⁶⁵: tuttavia per la sua qualità non può essere ascrivibile a quel maestro, ma ad un modesto copista di scuola bolognese del Seicento. Non era l’unico quadro che i Sansedoni possedevano con tale soggetto, infatti anche nella “camera a mano destra” nella villa della Selva nel 1773 si trovava un “Altro [quadro] largo braccio uno e un quarto, alto braccio con ornato simile, esprimente Gesù Bambino dormiente sopra la Croce”⁶⁶.

⁶³ Ibidem, p. 485.

⁶⁴ Ibidem, pp. 484-486.

⁶⁵ Ibidem, p. 484. Del Sacchi, o di ambito suo, la famiglia senese aveva anche una *Madonna col Bambino*

(Ibidem).

⁶⁶ Cfr. L. BONELLI, *Mastro Pellegrino Orsini da Parma alla Selva: un tecnico all’opera*, cit., p. 608.



Fin dai tempi più antichi lo sventolar di bandiere saluta Piazza del Campo a Siena. Particolare di una veduta attribuita a Niccolò Nasoni; fine XVII secolo (Collezione privata).

L'Arte di maneggiar la spada e la bandiera

Falsità e mistificazioni su bandiere e alfieri nel Palio di Siena

di PAOLO NERI

Il gioco delle bandiere (vulgo: 'sbandierata') è un esercizio praticato con continuità, coerenza filologica e stile classico soltanto a Siena, nonostante, che ormai in ogni città o borgo a vocazione turistica d'Italia ne vadano in scena molte scimmiettature.

Basterebbe, in proposito, menzionare che solo a Siena chi 'gira la bandiera' ha un nome preciso: 'alfiere'. Altrove ci sono gli 'sbandieratori', che si esibiscono, nei costumi delle sagre o feste cosiddette storiche, in numeri da circo. Sul tema, sono molti quelli che scrivono senza un minimo di cognizione di causa.

A esempio su Wikipedia si legge: *'Gli sbandieratori nacquero alla fine del XIV secolo come "segnalatori" durante il periodo di guerra. La presenza della bandiera tra le truppe comunali era il segno dell'orgoglio cittadino ed esprimeva un'esigenza tattica, come punto di riferimento durante il combattimento. Gli sbandieratori, infatti, servivano per comunicare con i reparti attraverso lanci e sventolii dei vessilli, indicando, in questo modo, l'attimo più propizio per l'attacco, i movimenti da effettuare con le truppe e le fasi salienti della battaglia, secondo un codice ben preciso. Il telo della bandiera era realizzato con una striscia di stoffa o di pelle in diversi e molteplici colori, in modo tale che gli sbandieratori potessero essere riconosciuti dalle proprie truppe'*.

Far risalire gli 'sbandieratori' all'età comunale non ha fondamento, né è credibile una loro funzione come 'segnalatori'. Nella guerra del passato i comandi erano essenzialmente impartiti mediante suoni, poiché

il suono è omnidirezionale e non richiede di distogliere l'attenzione dal nemico che ti sta di fronte, pronto a colpirti. I Romani, con la loro ferrea organizzazione militare, non avevano bandiere ma buccine, cioè trombe. L'insegna era un'asta con un'aquila in vetta, e una targa, col nome della legione, sotto.

Franco Cardini nella sua fondamentale opera sulla storia della guerra¹ ci dice, poi, che gli eserciti comunali erano una torma di cittadini senza struttura, che si azzuffavano, più che combattere, spesso armati solo con gli arnesi del proprio mestiere (mannaie, forche ecc) e, soprattutto, di armi da lancio (archi e balestre). Le battaglie erano precedute da soste a piè fermo per lanciare provocazioni verbali e nutriti nugoli di frecce allo scopo di fiaccare il morale del nemico.

Il quale, se andava in panico, veniva, infine, rotto dalla cavalleria, e massacrato dai vittoriosi inseguitori. È qualcosa che ricorda i fronteggiamenti delle Contrade sul Campo (quelli di una volta, quando non era sempre usuale l'intervento tempestivo delle Forze dell'ordine e dei dirigenti, in veste di volenterosi pacieri). Nelle pitture medievali le bandiere raffigurate non sono certo quelle per sbandierare. La nascita dell'arte di maneggiare l'insegna va, perciò, posticipata al '5-'600, quando, secoli dopo Roma, compare nuovamente la disciplina con le formazioni organizzate e ben addestrate dei picchieri: come quelle del Quadrato svizzero, il Tercio spagnolo e poi i reggimenti di soldati professionisti o di leva (nel caso delle

¹ F. CARDINI, *Quell'antica festa crudele*, Bologna, Il Mulino, 2000.



Soldati che giocano con la bandiera, ormai adatta allo scopo, rappresentati in incisioni del XVI secolo

truppe di Gustavo Adolfo di Svezia). Alla formazione serrata risale anche l'uso del tamburo, portato in occidente dai Turchi. Il tamburo (c'informa sempre Franco Cardini) è originariamente usato dagli sciamani per dialogare con i defunti, in virtù del suo ritmo ipnotico. Ora serve, però, alle milizie rigidamente inquadrate, per marciare compatti. Evoca – dice sempre Franco Cardini – l'ineluttabilità del Fato, mentre la tromba annuncia l'imminenza del Giudizio. Suggestioni che si percepiscono anche nello svolgimento del Palio: col lento avanzare del Corteo al rullar dei tamburi, e la pelle d'oca che si prova, quando le chiarine del Carrocio annunziano che il momento della verità sta per arrivare.

Ritornando alle bandiere, si vede chiaramente dalle immagini di cui disponiamo come la bandiera assuma progressivamente forma quadrata, si riduca di dimensione, e - cosa fondamentale - l'asta si accorci fino al punto di consentire di impugnarla vicino alla stoffa. È nata la bandiera adatta a essere 'girata' e a consentire eleganti 'mutanze' (come le definisce Francesco Ferdinando Alfieri nel suo ben noto trattato 'La Bandiera') o 'fioretti' come si dice (o si diceva) a Siena.

L'onore di costudire la bandiera spetta all'aiutante del Capitano, ossia all'Alfiere, dallo spagnolo 'Alférez' (dove ancora significa 'Tenente') a sua volta derivato dall'arabo 'al faris' (cioè cavaliere). L'Alfiere marcia con l'insegna spiegata del Reggimento, dietro al Capitano che guida le truppe in parata o in battaglia. Quindi, l'Alfiere non trae il nome dal fatto che maneggia la bandiera, ma, al contrario, maneggia la bandiera in virtù del suo grado, che gliene concede l'onore, (meno che mai come 'segnalatore, compito - caso mai - da graduato di truppa, ammesso che tale funzione sia mai esistita).

L'evoluzione da un semplice 'sbandieramento' (come quello che vediamo eseguire oggigiorno dalle tifoserie negli stadi), a un 'otto' (o 'velata' come la chiama l'Alfieri), e poi a più complesse 'mutanze', appare una tentazione del tutto naturale, appena la forma della bandiera ne consente un più agile maneggio; non diversamente dal giocare con la mazza per chi dirige una banda militare (e, come oggi fanno, le 'majorette').

Occorre ricordare che le nostre Contrade, per secoli, fino, cioè, all'istituzione del Corteo storico (a metà dell'Ottocento) hanno sfilato sul Campo come Popolo in armi,



Un Corteo sfilà in Piazza per onorare un illustre personaggio. Si distingue chiaramente che l'Alfiere cinge al fianco una spada. Particolare di una veduta di Piazza del Campo di metà XVII secolo (Bernardino Oppi?)

senza un ordine prefissato e senza ugual numero di partecipanti, con monture ispirate alle uniformi militari del tempo.

Sempre, però, agli ordini di un Capitano, seguito dal suo Alfiere che maneggiava la bandiera.

Ritornando sulle sciocchezze che compaiono in Internet, notevole è far risalire la 'riscoperta' dell'arte della bandiera nien-

temeno al 1936, per merito del Calcio in costume fiorentino! Sciocchezza che è facile contestare anche solo leggendo l'articolo di Virgilio Grassi per il 'Telegrafo' del 2 marzo 1935², dove il grande studioso delle tradizioni senesi, traccia chiaramente l'origine e il significato delle 'sbandierate'. Nello stesso articolo il Grassi riferisce anche che fu Luigi Bonelli a riscoprire il 'Trattato della Bandiera'



Nella seconda metà del XVIII secolo, le Comparse delle Contrade si uniformano ad uno stile di carattere decisamente militare, guidate da un capitano e da un alfiere, entrambi armati, in A. PROVVEDI, *Relazione delle feste fatte in Siena nell'ingresso e soggiorno delle loro Altezze Reali il serenissimo Arciduca Pietro Leopoldo...*, Firenze 1767.

² V. GRASSI, *Palio ed altro per il Telegrafo*, a cura di G. Catoni, P. e R. Leoncini, Siena 1991, p. 1.

Per inalberare l'Insegna si prende con la destra, e levandola in alto si dispiega, ritrovandosi nella postura , che si vede nel disegno, potrà col più destro con la mano dell'asta, e col garbo della vita unitamente riverire gli spettatori prima di metterla in gioco, avvertendo che nella milizia passando avanti al Principe, al Generale, o altro personaggio grande è atto di reverenza, ondeggiandola di riverso abbassandola fino a terra



Il braccio sarà disteso, forte e innalzato sopra la testa, e movendo il passo naturale ma generoso formerà ad un tempo di man dritta la velata pigliando con giudizio il vento, che distenda non inviluppi l'Insegna; si replica doppo volgendo la mano di rivescio il secondo giro, e vi si va in tal modo continuando.

Si può ancora cangiar mano, ed allotta è maggiore destrezza il buttarla, e prenderla nell'aria, che naturalmente mutarla.



Qui dobbiamo imparare come si tirino le stoccate coll'Insegna, e ciò non serve solo a mostrare la disposizione di chi giuoca, ma può darsi'l caso, che faccia di mestiere il praticarlo in guerra.



Si tiene la Bandiera inarborata, e fatto un giro di rivescio al modo visto sopra la testa s'accompagnerà col piede una stoccatà verso la parte manca, e volgendola verso la parte destra si tira la stoccatà con la stessa maestria, si finisce la Croce con altre due botte...



... si fa doppo con un rivercio passar dietro le spalle ed alzandola benché appoggiata alle reni si tira in alto con la forza della mano ed in particolare dell'indice, e si fa passar sopra la spalla manca, qui si piglia con la mano sinistra, e si rinnuova il giuoco...



... la spada, e la bandiera, devono essere impugnate solidamente, e con fermezza, è libero il giocare secondo il genio, e si potrà cambiar di mano ad un tempo istesso buttando in aria l'Insegna ed avanti che cada pigliando la spada , e ciò si potrà fare più volte...



L'Alfiere... deve raccorre ed accomodare l'Insegna di tal sorte, che non impedisca la vista, e che piuttosto li serva di riparo, che di gravezza, il braccio sarà alquanto incurvato, e'l sito della mano in terza, terrà il corpo in profilo per esser più coperto, e far minore il bersaglio, il Corpo si poserà nella gamba stanca...



Il Molinello è di molta vaghezza, e per farlo è di mestiere haver l'Insegna nella man dritta; si compisce per sopra il Capo un'intera girata, ed allora si scaglia in aria, e si piglia intorno al mezzo... Si volta il Molinello verso il piede, che resta indietro, e fatte più ruote, divenuta la mano debole, si piglia coll'altra il Calcio della Bandiera, e si fa la medesima lezione col buttarla parimenti in aria...



del Maestro d'armi Francesco Ferdinando Alfieri (inserito nel suo *'L'arte di ben maneggiare la spada'*, Padova 1653: vedi immagini alle pagine precedenti).

Nell'opera (che è parte di un più ampio trattato sull'uso della spada) compaiono numerose incisioni riguardanti le figure che l'alfiere può eseguire con la bandiera. Lo stesso Bonelli, in un numero della *'Lettura'*, mise a confronto le figure del citato trattato con i 'fioretti' che ancor oggi eseguono i nostri alfieri, mostrandone la perfetta corrispondenza; corrispondenza rafforzata dalla lettura degli insegnamenti che accompagnano le illustrazioni. Come, ad esempio: tenere sempre in moto l'insegna, senza mai farla accartocciare; mantenere un atteggiamento sciolto, però militare, ecc.

Trattati analoghi, antecedenti a quello dell'Alfieri, ma in lingua tedesca, suggeriscono che l'arte della bandiera potrebbe esser nata nel mondo militare germanico.

La presenza a Siena, per molti secoli, di una numerosa colonia di tedeschi, potrebbe spiegar il fiorire di una 'Scuola senese', che a differenza di altre città, ha tramandato, pressoché intatta, quell'antica disciplina, grazie anche al permanere dello spirito militare delle nostre Contrade, con l'accennata consuetudine di sfilare in formazione militare, di cui la comparsa attuale è la versione neogotica.

L'eredità di un gioco nato nel mondo germanico è suggerita da uno scritto (ancora di Virgilio Grassi), in cui riferisce del Palio straordinario con annesso Masgalano, donati entrambi da due Principi della Casa di Liechtenstein, studenti della nostra Università, corso il 9 settembre 1658 per ricordare, a cinque anni di distanza, la liberazione di Vienna dall'assedio dei Turchi.

Il Palio fu vinto dalla Selva e il Masgalano andò all'Onda. L'evento suscitò grande entusiasmo non solo tra le vincitrici, ma anche nelle altre, che si unirono tutte per manifestare il loro giubilo, recandosi 'a servire' con le loro insegne i due Principi, facendo fuochi e 'girando le insegne'.

Un'altra notizia del coinvolgimento della colonia tedesca nel Palio (questa volta quello 'alla lunga' che si continuava a correre ogni anno, fino a quando Napoleone non lo abolì).

Leggiamo, infatti, nel *Diario Sanese* di Gerolamo Gigli alla data del 15 agosto³: *"Dopo Vespere l'inclita Nazione Alemanna cavalca pel corso in compagnia della Nobiltà senese avanti il Serenissimo Governatore, e si fa passeggiò dal Palazzo di S.A. fino al Monistero del Santuccio, dove stanno alle mosse i Barbari (sic) che corrono al Palio di lì fino alla Piazza del Duomo"*.

I rapporti col mondo militare germanico comprendono anche vari condottieri senesi, che, in secoli diversi, servirono sotto le insegne imperiali. Da Ottavio Piccolomini a Tiburzio Spannocchi, a Paolo Amerighi, eroe della battaglia al ponte della Dreva⁴, senza dimenticare il Principe Mattias de' Medici, Governatore dello Stato senese, appassionato di cavalli e di Palio, che si distinse nella Guerra dei Trent'anni dalla parte degli Imperiali.

Quanto detto, mette in risalto una cosa fino a oggi non evidenziata a sufficienza: la relazione tra scherma e gioco della bandiera. Infatti, *'La Bandiera'* è solo una parte di un'opera più ampia di Francesco Alfieri, che riguarda principalmente l'arte di maneggiare la spada.

In essa, quella del maneggiare l'insegna, è vista come un complemento, e (forse) come una forma di ginnastica preparatoria, per allenare muscoli e accrescer coordinazione di movimenti.

Alcune delle figure della sezione concernente l'Arte della bandiera mostrano esercizi da compiere brandendo un'arma o usando la bandiera come mezzo di difesa o di offesa.

E qui ci aiuta ancora una volta la grande erudizione di Virgilio Grassi. Nell'articolo già ricordato sulle 'sbandierate', il Grassi cita, infatti, quanto scrisse il cronista Guglielmo Palmieri a proposito di un caso ca-

³ G. GIGLI, *Diario sanese*, II ed. Siena 1854, rist. Arnaldo Forni, vol. II parte I, p. 110.

⁴ V. GRASSI, *Palio ed altro per il Telegrafo*, cit., p. 64.

pitato il 3 novembre 1650, quando l’alfiere del Drago, tal Massimiliano Franceschini, “giunto davanti alla Corte granducale, presente a quella bufalata, leggiadramente maneggiò l’insegna ed innalzandola tirò mano alla spada, gio-cando insieme l’insegna e la spada”.

Una cosa è certa. Girare la bandiera se, originariamente, è arte militare connessa con quella di maneggiare la spada, si trasforma, grazie all’estro di tanti Senesi che se la tramandano di padre in figlio, per generazioni, in arte visiva, piena di eleganza.

Una svolta è rappresentata dal Palio d’agosto del 1820 con una novità fondamentale: le Contrade entrano in Piazza con una coppia di alfieri, che però (come scrive il Bandini⁵) non fanno giochi, ma ‘sventolano’ soltanto la bandiera. La novità piace, sicché nel 1822 gli alfieri diventano addirittura tre! Però, nel 1825⁶ si torna alla coppia, senza, però ‘duettare’: ovvero simulare un duello; cosa che prenderà piede solo in tempi molto recenti. Infatti, fino a tutti gli anni trenta del secolo scorso gli alfieri eseguono gli stessi esercizi, ma ciascuno per conto proprio: più o meno, come accade nelle sbandierate collettive del ‘Giro’. La sbandierata sincronizzata in coppia si affermerà definitivamente solo nel dopoguerra, e richiederà, di conseguenza una riduzione della dimensione delle bandiere.

Alle classiche ‘mutanze’ descritte da Fran-

cesco Alfieri, se ne aggiungeranno di nuove: come il ‘salto del fiocco’ ideato dal famoso Mastuchino, alfiere storico della Nobile Contrada dell’Aquila, ma inizialmente eseguito ‘in singolo’.

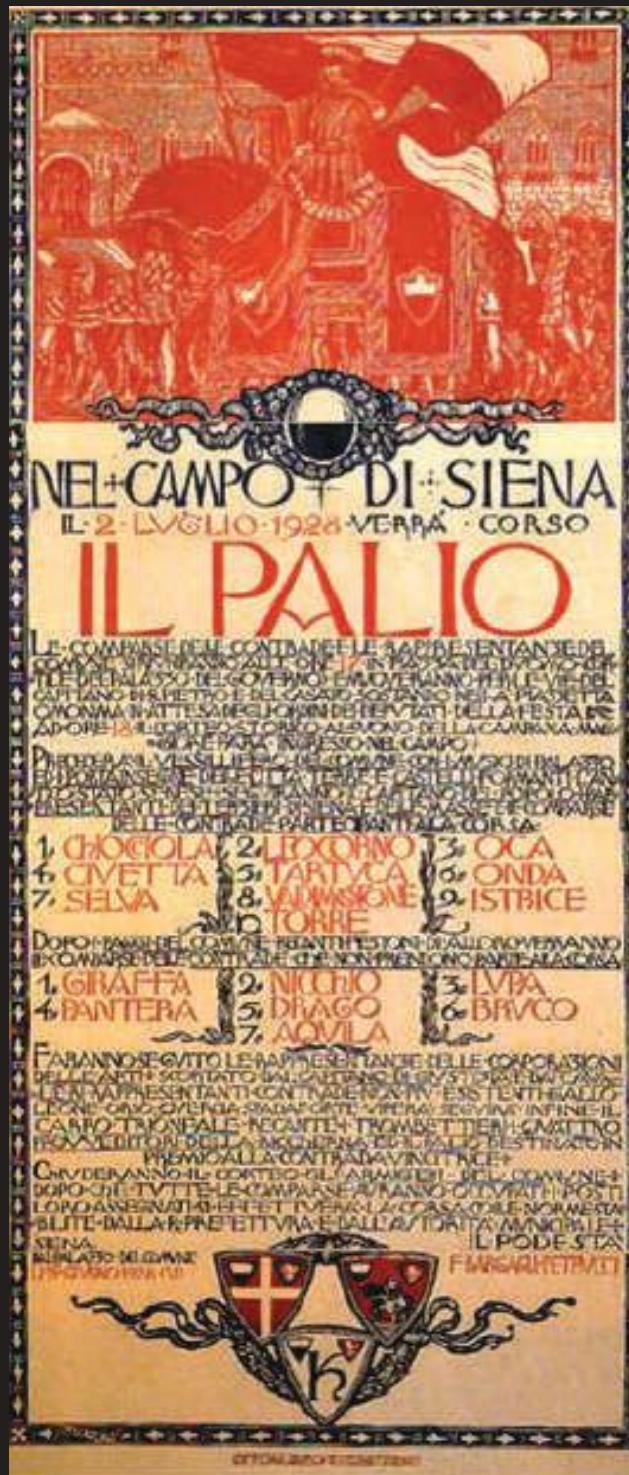
L’ultimo indizio dell’origine indipendente dei due alfieri cade nel 1928, quando si decide che i disegni delle due bandiere siano uguali, e non più diversi, come si era usato fino allora.

C’è un’ultima domanda: che fine avrà fatto il terzo alfiere? Con ogni probabilità sarà stato semplicemente soppresso. Oppure, (ipotesi, tutta da verificare) non sarà stato restituito alla sua primitiva funzione di semplice vessillifero? Non potrebbe, quindi, essere l’antenato del Paggio maggiore, che se ne va dietro al Duce (erede a sua volta del Capitano che marciava alla testa delle sue milizie) col suo bandierone, del tutto inadatto a essere maneggiato con destrezza ma simbolo visivo dell’onore della Contrada? È evidente che, in questo caso, la sua origine gli conferirebbe il nome di ‘Alfiere maggiore’.

Quanto finora è stato detto, dovrebbe ispirare i nostri giovani, che iniziano il corso per diventare alfieri provetti, a non essere solo destinati a suscitare ammirazione per la loro abilità e a sentirsi onorati di rappresentare la Contrada, ma di considerarsi eredi delle milizie popolane dell’antica Repubblica.

⁵ A.F. BANDINI, *Notizie sulle Contrade e sul Palio*, a cura di G.B. Barbarulli, Contrada della Tartuca, 2007, p. 293.

⁶ *Ibid.*, p. 307.



Dario Neri, *Manifesto pubblicitario del Palio del 2 luglio 1928*. ACS, Postunitario, Carteggio X B, cat. XIV, busta 23 (1928), cl. 2 .

Una proposta del pittore Dario Neri per rinnovare il Carroccio del Palio (1923)

di ALBERTO FIORINI

Nello studiare le biografie dei pittori senesi del primo '900 per preparare le schede da inserire nel Catalogo della mostra organizzata dall'Accademia dei Rozzi ad inizio 2017, ho trovato una notizia interessante riguardante il pittore Dario Neri (1895-1958).

Non vi è senese che non conosca questo grande artista interprete insuperabile dei paesaggi delle crete e della sua Campriano (Murlo), ma anche incisore, xilografo, storico, imprenditore, uomo di Contrada. Dal 1937 al 1952 fu capitano della contrada dell'Onda, portandola alla vittoria nel 1950.

Dario Neri amò moltissimo Siena e s'impagnò anche in ricerche storiche e araldiche sulla città. Esemplare il suo monumentale lavoro, scritto in collaborazione con lo storico Giovanni Cecchini, "Il Palio di Siena" (1958), volume elegante e prezioso – oggi assoluta rarità per gli appassionati – realizzato per conto del Monte dei Paschi di Siena e pubblicato a Milano dalla "Electa Editrice", società editrice fondata dal Neri nel 1944 a Firenze sotto l'impulso del critico d'arte lituano naturalizzato statunitense Bernard Berenson (1865-1959).

Negli Anni Venti Dario Neri collaborò alle riviste "Rassegna d'arte senese" (1921) e "La Diana" (1926) diretta da Piero Misciattelli e Aldo Lusini. Scrisse anche per il "Nuovo Corriere di Firenze", quotidiano fondato nel 1899, che soltanto di recente ha cessato le pubblicazioni, trattando argomenti connessi con la grande festa senese.

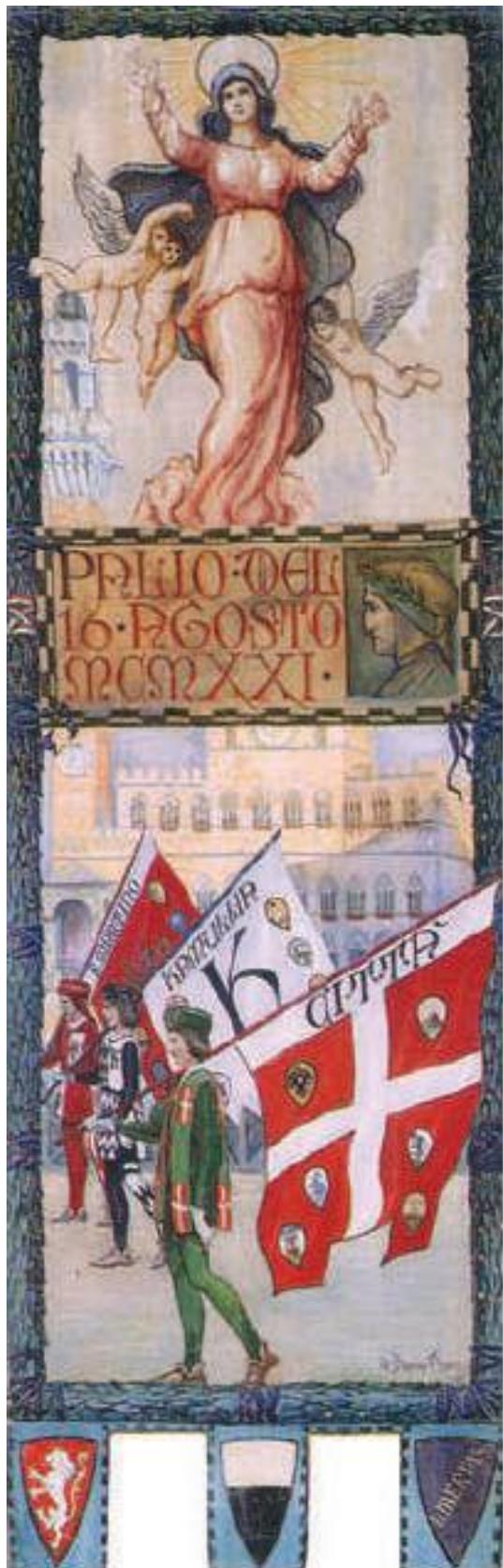
Negli anni 1922, '23 e '24, a Siena si era cominciato a dibattere il problema del rinnovo dei costumi delle Contrade, che poi fu portato a compimento nel 1928. Un problema in particolare, però, era al centro delle discussioni non soltanto degli esponenti del mondo contradaio, ma anche degli artisti

e dei cultori di storia e di arte: il rinnovo del carroccio che chiudeva il corteo storico e la forma da darsi ad esso. Nel 1923 nessuna decisione era stata ancora presa dalle competenti autorità, quando su "Il Nuovo Giornale" di Firenze (Anno XVIII, n° 156 del 3 luglio 1923) comparve un articolo intitolato "Il Carroccio" scritto da Dario Neri, preceduto sul medesimo numero del quotidiano fiorentino da un lungo articolo enfatico dedicato al Palio dell'assessore municipale avv. Gio. Batta Murtula.

All'epoca Neri aveva 28 anni e non era ancora a capo dell'Istituto sieroterapico e vaccinogeno "Sclavo", ruolo che assunse nel '30 dopo la morte del suocero, Achille Sclavo, svolgendovi una proficua attività imprenditoriale. Aveva però cominciato a dedicare alla festa senese la sua arte, dipingendo nel 1921 il drappellone del Palio d'agosto vinto poi dalla Contrada dell'Oca: un drappellone dal piglio deciso ed essenziale, nuovo dal punto di vista iconografico.

Nel 1923, per portare durante il corteo il drappellone destinato alla Contrada vincente del Palio, era ancora in uso il Carro di Trionfo (rievocante il Carroccio tolto ai Fiorentini nella battaglia di Montaperti) adottato nel 1813 e rinnovato con modifiche minime nel 1878 e nel 1904. In precedenza, normalmente, il drappellone era portato nel corteo da un cavaliere preceduto da trombettieri, anch'essi a cavallo; e soltanto durante i Palii straordinari era collocato di preferenza su un apposito carro allegorico.

Nel 1813 i governanti francesi avevano regolamentato il corteo del Palio con un'apposita ordinanza di Polizia, che aveva prescritto alle Contrade *un sistema uniforme all'occasione delle Corse nella pubblica Piazza*: ogni comparsa doveva avere lo stesso nu-



Dario Neri, *Drappellone del Palio vinto dalla Nobile Contrada dell'Oca il 16 agosto 1921*. Siena, Sede della Nobile Contrada dell'Oca. In basso, accanto alla firma dell'artista, il drappello-ne reca una piccola svastica.

mero di figuranti, cioè dieci uomini, oltre il Capitano e l'Alfiere, con cimiero, picca e costumi di colore diverso, detti *alla greca* (secondo la foggia che allora si attribuiva a questo termine). La novità principale del corteo d'agosto del 1813 fu l'adozione del Carro di Trionfo. A tale scopo fu impiegato il piccolo carroccio a quattro ruote adoperato in quegli anni per trasportare il premio della corsa alla lunga del 15 agosto. Fu verniciato di verde, con cornici più scure; ogni formella del parapetto fu decorata al centro con maschere dorate di leone, con anello in bocca.

Sopra vi stava eretta l'antenna per portare il palio e, appese come ornamento, le bandiere delle sette Contrade escluse dalla corsa. Era tirato da quattro cavalli e, sopra, vi prendevano posto dei *vetturini vestiti all'eroica* e i suonatori o *trombi della Comunità*, analogamente vestiti, i quali, durante tutta la "passegiata", dovevano suonare in segno di festa, alternandosi solitamente ad una banda militare schierata al centro della piazza.

Terminato il corteo, il Carroccio era posto nella spianata davanti al Palazzo Pubblico, dentro un recinto formato da dieci colonnette di legno, su cui ogni Contrada, poco prima della corsa, aveva inalberato il proprio vessillo.

Nel 1878 il Carro di Trionfo fu ancora decorato con bandiere delle diciassette Contrade poste a ventaglio, la balzana bianconera del Comune e in mezzo ad esse il drappellone destinato alla Contrada vincitrice. Ai trombetti furono però rinnovate le uniformi in stile medioevale, e fu aggiunto un paggio che durante le pause suonava la *martinella*.

Tuttavia Neri considerava quel carro, che doveva simboleggiare la grandezza dell'antica Repubblica Senese chiudendo in forma di solenne coreografia civica, storica e trionfale il corteo delle Contrade, antistorico, piccolo e inadeguato. L'artista si era documentato su un libro del 1645, *Dell'Historia di Cremona*, scritto da Antonio Campo, e riteneva che – più di un carro della vittoria e della regalità di stampo romano (*currus triumphalis*) – fosse più adeguata alla "passegiata storica" delle Contrade una macchina guerresca di stampo medievale.



Alessandro Maffei, *Il Carroccio adottato nel corteo del Palio dell'Assunta del 1813*, in *Storia e costumi delle Contrade di Siena*, Firenze, presso l'Autore C. Hercolani, 1845.



Anonimo, *La passeggiata storica* in occasione di un Palio della seconda metà dell'Ottocento, tempera su carta. Siena, Uffici Comunali.



Amos Cassioli, *Battaglia di Legnano* (1860-1870), Firenze, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti.

Il carro da guerra un tempo simbolo delle autonomie comunali lombarde, pavesato con i colori del Comune, recante un altare, un'antenna con le insegne cittadine, una piccola campana e la croce, era trainato generalmente da buoi e durante le battaglie era difeso da truppe scelte.

Oltre alle proposte di rinnovo (anche decorativo) del carroccio, Dario Neri nel suo articolo segnalò al Magistrato delle Contrade anche *una scorrettezza estetica, in apparenza piccola, "ma storicamente importante d'ordine... equestre"*. Neri era anche un ottimo cavallerrizzo ed era solito criticare con puntiglio la "staffatura corta" che ancora oggi adottano i fantini sui soprallassi e gli altri figuranti a cavallo.

IL CARROCCIO

Ricercando, per i bisogni della mia professione, descrizioni e disegni di armi e macchine da guerra medioevali, ho trovato la seguente descrizione del Carroccio.

«Era il Carroccio un carro eminenti, et molto maggiore di quelli, che comunemente s'usano. (Insomma) consisteva in un carro a quattro ruote più alto e più grande e più forte degli altri car-

ri comuni. Coprivasì questo carro di panno da chi rosso, da chi bianco, et da chi rosso, e bianco, come facevano i Cremonesi, et insomma del colore che dalle Città s'usava per insegna; lo tiravano tre para di buoi coperti di panno dell'istesso colore. Eravi nel mezzo un'antenna da cui pendeva uno Stendardo, o Gonfalone bianco con la croce rossa (...), e pendevano da questa antenna alcune corde tenute da giovani robusti, et nelle sommità haveva una campana, la quale chiamavano Nola (...). Vi stavano per guardia più di mille, e cinquecento valorosi Soldati, armati da capo à piedi con alabarde benissimo guarnite. Vi stavano anco appresso tutti i Capitani, et officiali maggiori dell'Esercito, lo seguivano otto Trombettini, et di molti Sacerdoti per celebrar Messa et amministrare i Santissimi Sacramenti.

Era data la cura di questo carro ad un huomo prode, et di grande esperienza nelle cose di guerra e nel luogo dove si fermava s'amministrava la giustizia e vi si facevano li consulti di guerra. Quivi si ricoveravano anco i feriti, ecc. »» (Antonio Campo, "Historia di Cremona", libro I, pag. 16-17).

Questo cronista ne dà anche a pag. 18 un disegno che (a parte gli errori prospettici, che lo fanno risultare troppo piccolo) concorda con la



Ricciardo Meacci, Bozzetto per il Carroccio del 1928, tempera su carta, Siena, Uffici Comunali.

descrizione che del Carroccio fanno altri scrittori come il Muratori nell'Antologia Italiana Dissertaz. XXVI e il Ferrario, "Storia del Costume".

Da questo disegno e da tali descrizioni risulta: che il carro aveva un piano (senz'alcun parapetto) elevato da terra più di un uomo, che l'altare stava nel davanti e collocato in modo che l'ufficiale volgeva le spalle ai buoi e che questi buoi erano invariabilmente tre paia.

Inoltre, in tutte le descrizioni c'è la cura di fare apprezzare l'importanza strategica, estetica e morale che questo carro, vero centro di raccolta del comando, dell'assistenza religiosa e chirurgica, assumeva in guerra.

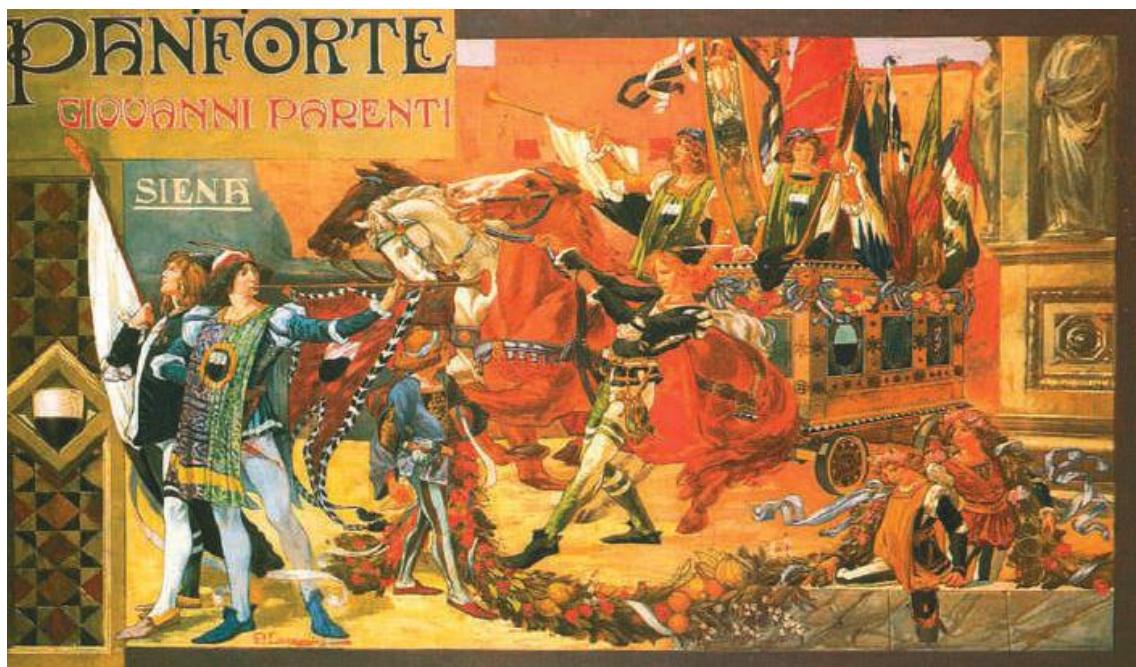
Ora, leggendo queste descrizioni, ancora più evidente mi è apparsa la falsità estetica e storica del Carroccio che segue il corteo storico del Palio. Se si toglie l'antenna, il vessillo, la Martinella, i trombetti e il padiglione che copre l'antenna che, a quanto riferisce il seguente passo del Muratori (op. citata) sarebbe giusto di forma, ma non di colore - ... i Pavesi, oltre che il vessillo lunghissimo di colore rosso segnato d'una croce bianca,

solevano appendere all'antenna un padiglione dello stesso colore e dalla cima di esso sporgeva un ramo d'olivo ... - , tutto il resto è completamente fantastico.

Perché non si trasforma? Perché non lo si rende più storicamente esatto (almeno per quello che è possibile) e più grandioso? Mi sembra che non vi dovrebbero poi essere molte difficoltà a sostituire agli attuali cavalli tre belle paia di buoi e costruirvi l'altare (su cui potrebbe essere collocato il palio) e accrescere la misera schiera degli alabardieri del seguito.

Quale nota pittorica verrebbe aggiunta al corteo dalla sola presenza dei buoi coperti da gualdrappe verdi listate di bleu! (Poiché mi sembra che questi, essendo i colori del vestito del Capitano del Popolo, del Magistrato delle Contrade, ecc., dovrebbero adattarsi anche per il tappeto del Carroccio: per il padiglione dell'antenna e per le gualdrappe, anche perché il bianco e nero forse non risalirebbero sui buoi e disturberebbero (come fondo) le figure che debbono stare sul Carroccio.

Al Consiglio Comunale e al Magistrato delle



Primo Lavagnini (1889-1966), *Manifesto pubblicitario del Panforte Parenti con il Carroccio*, Siena, Collezione privata.

Contrade, che in poco volgere di anni tanti elementi storici ed estetici nuovi hanno aggiunto al nostro meraviglioso corteo, considerare questi miei voti, mossi dal vivo amore per la bellezza del Palio, e studiare con gli illustri competenti, che ambedue raccolgono nel loro seno tali riforme, che la storia e la bellezza impongono.

E poiché siamo in argomento mi sia permesso anche di segnalare al Magistrato delle Contrade una scorrettezza estetica, in apparenza piccola, ma storicamente importante d'ordine... equestre.

Tanto il Capitano del Popolo quanto i fantini montati sul cavallo di parata si staffano "all'inglese", cortissimi, come se dovessero andare... a San Siro, mentre la foggia del costume impone che il cavaliere stia dritto in arcione e staffato "all'italiana", ossia lungo (vedere ad esempio la statua equestre del Colleoni del Verrocchio).

Sarebbe certo cosa buona indurre i cavalieri ad uniformarsi a questa foggia».

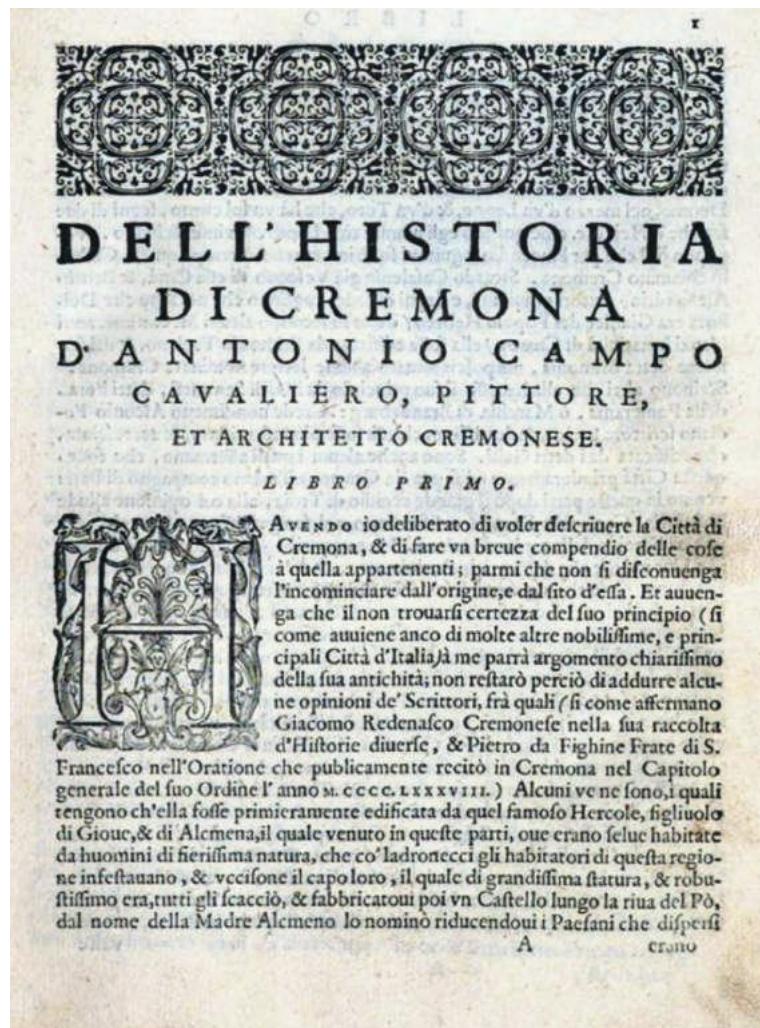
Dario Neri

Il Carroccio recante il gonfalone bianco e nero del Comune senese e il drappellone del Palio fu oggetto di studio in occasione del rinnovo del corteo storico del 1928. Scartata l'idea di una riproduzione dell'antica macchina guerresca in uso nell'epoca comunale (come aveva proposto il Neri), sulla considerazione che in epoca rinascimentale, quan-

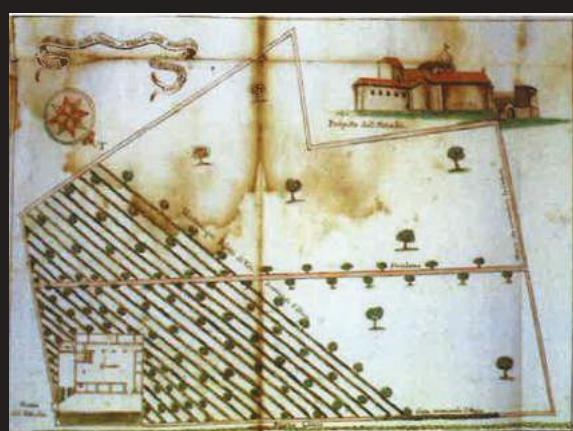
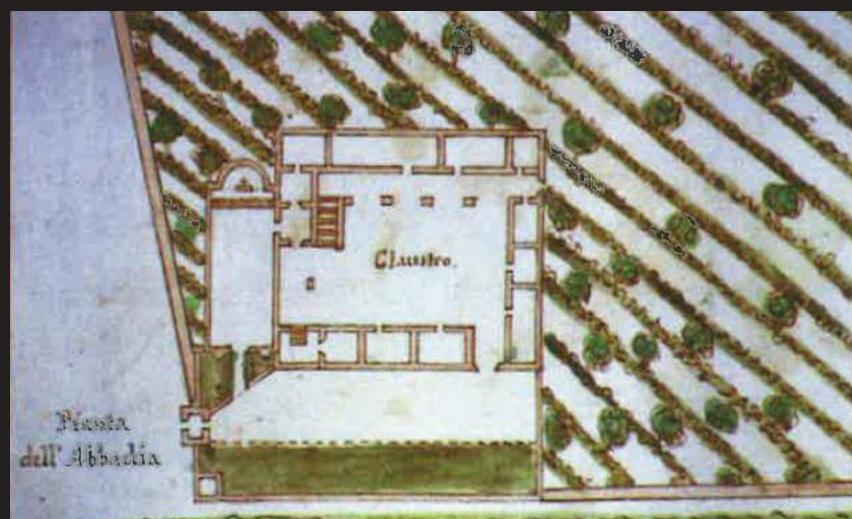
do sorsero le Contrade, il carroccio vero e proprio non era più in uso, venne adottato un Carro di Trionfo di tipo quattrocentesco, un carro da parata, di rappresentanza, ricco di intagli e decorazioni, di cui dette il disegno l'anziano pittore Ricciardo Meacci (1856-1938). Era cinto di sponde con cinque pannelli, sui quali Federigo Joni aveva dipinto le figure allegoriche di tutte e diciassette le Contrade, ed era arricchito ai quattro angoli superiori con deliziose statuette in bronzo dello scultore Fulvio Corsini. Della proposta di Dario Neri fu mantenuto soltanto il tiro affidato a due paia di maestosi buoi chianini.

Il Neri partecipò comunque al rinnovo delle monture delle Contrade, disegnando i costumi dell'Onda. Inoltre, fu chiamato dal Comune a realizzare un manifesto che desse l'annuncio della corsa del 2 luglio 1928 e che propagandasse le rinnovate caratteristiche della festa senese. L'artista disegnò così una grande xilografia dai toni dominanti verde e nero con la solenne e possente figura del Vessillifero del Comune a cavallo: manifesto "rimasto ineguagliato come sintesi di cortesia feudale, forza e orgoglio civico", tanto che la sua parte figurativa, al pari delle scritte maggiori, è da qualche decennio riutilizzata come messaggio pubblicitario del Palio.

Ritratto in medaglione del cavalier Antonio Campo (1523 ca-1587) pittore, storico e architetto cremonese, incisione in rame tratta da *Dell'istoria di Cremona*.



ANTONIO CAMPO, *Dell'istoria di Cremona*, libro I, in Milano Gio. Battista Bidelli, MDCXLV.



Prospecto e pianta
dell'Abbazia Ardenghesca,
Cabreo della vigna
dell'Abbazia (Siena, Archivio
di Stato, *Conventi*, Can. di S.
Maria degli Angeli, 2548, 36)

Abbadia Ardenghesca

Abbazia benedettina dei SS. Salvatore e Lorenzo al Lanzo presso Civitella Marittima (secoli XI-XII)

di GIAN PAOLO FRANCESCHINI



Facciata dell'Abbadia ardenghesca dopo gli ultimi restauri.

L'Istituto per la valorizzazione delle abbazie storiche della Toscana era stato da poco fondato quando, in collaborazione con il Comune di Civitella Paganico, il 27/11/2016 ha organizzato proprio sull'Abbadia Ardenghesca il suo primo evento.

In considerazione della insoddisfacente bibliografia riferibile a questo antico complesso abbaziale e non solo per amore del suggestivo angolo di Maremma in cui si trova, mi sono sentito in dovere di redigere alcune brevi note per descriverne la storia religiosa e la vicenda costruttiva, a beneficio di chi studia l'architettura romanica, come pure di tutti coloro che lo vorranno visitare, auspicando che siano sempre più numerosi.

Le pagine che seguono non possono, naturalmente, raccontare tutto quanto si

potrebbe scrivere su questo gioiello nascosto dell'arte medievale, del quale, oltre alla rilevante memoria storica, conserviamo la navata centrale dell'impianto ecclesiale, forse proprio grazie all'isolamento del luogo, dopo aver perduto nel lungo millennio della sua vita gli edifici del monastero e le strutture difensive.

Le brevi considerazioni che seguono le abbiamo così organizzate:

- 1) Edifici e murature antiche fino al romanico
- 2) I monasteri benedettini; aspetti generali (la fondazione, la chiesa nelle singole parti, la scultura, la simbologia) e loro corrispondenza nell'Abbadia Ardenghesca
- 3) Una lapide misteriosa
- 4) La facciata dell'Abbadia Ardenghesca
- 5) Profilo storico di S. Lorenzo al Lanzo.

Edifici e murature antiche fino al romanico

La caduta di Roma aveva fatto emergere due tendenze principali: una minore cura nel realizzare edifici in pietra, per lo più con materiale di spoglio, e una prevalenza delle costruzioni in legno perché erano più facili e più economiche. Nonostante fossero grandemente diffusi, sono scarsi i resti degli antichi edifici in legno non solo per la deperibilità del materiale, ma anche perché non appena possibile venivano sostituiti da costruzioni in pietra e le aule di culto in primo luogo.

Questa situazione edilizia è dovuta al declino delle maestranze urbane con la dispersione delle loro scuole costruttive che avevano portato avanti le tradizioni murarie romane. Era la conseguenza della decadenza, dello spopolamento e dello stesso declassamento giuridico delle città con una drastica riduzione quantitativa e qualitativa dell'attività edilizia. L'arte muraria riesce a sopravvivere con maestranze itineranti seppur dotate di minor bagaglio di conoscenze tradizionali; si continua comunque a costruire secondo i metodi romani come ad esempio in *opus latericum* (in mattoni), in *opus mixtum* (muratura mista), in *opus implexum* (muratura a sacco) e perlopiù in *opus incertum* (in pezzame lapideo). Ben attestato per tutto l'Altomedioevo e l'inizio dell'XI secolo nelle chiese toscane e dell'Italia settentrionale, l'*opus incertum* viene così definito nei testi scientifici: "un aggregato di pietre d'ogni forma, senza e con parti di murazione ordinaria disposte a ranghi di corsie orizzontali nelle cantonate e riempimento intermedio di pietrame, e con ciottoli." L'irregolarità del paramento era con molta probabilità nascosta da un rivestimento ad intonaco. È da approfondire lo studio della diffusione dell'intonaco nelle murature del tempo; si tratta però di uno studio contro corrente in quanto va contro a quell'ideale estetico acquisito dai nostri tempi che vede nella faccia vista un elemento costante degli antichi edifici e quindi da ripristinare quasi d'obbligo in caso di restauri. In realtà per conservare un monumento, e l'identità culturale che esprime, è

assolutamente indispensabile conoscere ed approfondire lo studio delle tecniche murarie, cioè lo studio dei materiali che sono stati impiegati, della loro messa in opera e del tipo di legante. Questo studio può fornire infatti indicazioni cronologiche per gli edifici rivelando il contesto economico, sociale e ambientale che li ha prodotti: la committenza ed il suo potere, il livello di specializzazione e di organizzazione delle maestranze, le risorse materiali a disposizione, i percorsi di trasporto ecc.. L'esame della distribuzione territoriale di determinati tipi di opere serve anche ad identificare l'eventuale presenza di scuole regionali e a verificarne la durata nel tempo. Tecniche differenti in un unico setto murario possono infine essere indice di distinti periodi costruttivi o di fasi interne al medesimo cantiere costruttivo.

Alla fine del X e agli inizi dell'XI secolo si assiste ad una ripresa dell'attività edilizia con la diffusa tendenza a ricostruire antichi luoghi di culto, o a costruirne nuovi. Questa fase è definita dagli storici dell'arte "protoromanico" o "prima arte romanica". Parlando di protoromanico si noti che i dati a disposizione per la città di Siena, dominante sull'Ardenghesca, sono assai carenti dato che il suo aspetto altomedievale fu quasi del tutto cancellato dalle ricostruzioni del XIII e XIV secolo.

La tecnica muraria usata a corsi, cioè a strati, sub-orizzontali di pietre grezze o sommariamente lavorate magari miste a qualche frammento di laterizi e con le pietre angolari più grosse, negli anni intorno al Mille è ampiamente diffusa nell'Italia centro-settentrionale. Il paramento a corsi è ottenuto con attenta selezione delle pietre raccolte sul terreno, o sfruttando rocce naturalmente stratificate e facili da spaccare in blocchetti, oppure attingendo ancor più di prima allo spoglio di ruderì per ricavarne materiale prefabbricato. Invece di procurarsi le pietre da una cava, era più economico prendere il materiale da un edificio in demolizione o da antiche rovine, come pure reimpiegare le antiche decorazioni. Ecco perché certi rilievi, epigrafi o pezzi già lavorati si possono trovare "erratici" in contesti diversi. Nelle

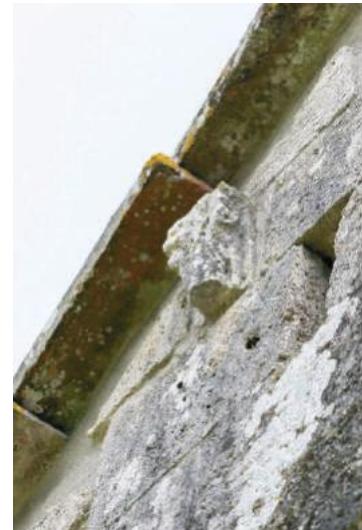
foto una protome (elemento decorativo costituito dalla testa, talora anche con parte del busto, di una figura umana o animalesca o fantastica) ed un altro elemento decorativo di reimpiego nella facciata dell'Abbadia



Protome decorativa in facciata

Ardenghesca. Altri pezzi di reimpiego si trovano all'interno (le due acquasantiere nelle foto) e murati nel tamponamento della prima arcata sx.

La struttura sociale ed economica del



Elemento decorativo di reimpiego in facciata



Acquasantiera della porta principale



Acquasantiera all'ingresso laterale

medioevo permetteva in misura limitata il trasporto di materiale da costruzione ed in generale quindi si costruiva con la pietra che si trovava vicino al cantiere. I sassi estratti dalla cava o da spietramento dei terreni venivano posti in opera disponendo in facciata il lato più regolare. Le pietre di grande pezzatura venivano disposte nei cantonali che talvolta venivano realizzati in laterizio.

Se si aveva a disposizione una pietra liscia e di grana fine era logico prepararla con

taglio esatto e a costruire con commessure fini; un'opera muraria in pietra così ben fatta si trova già verso l'800, ma un suo impiego generalizzato si avrà solo alla fine dell'XI secolo per diffondersi dappertutto nel XII. La cosiddetta piena maturità dell'arte romanica arriva quindi alla metà del XII secolo con la rinascita e la diffusione, nelle città e nei loro territori, delle scuole costruttive che si erano riappropriate della litotecnica, ovvero della piena padronanza della pietra da

taglio, a giunti sottili e conci perfettamente squadrati e spianati, prodotti in seguito alla sistematica coltivazione di cave. La piena maturità romanica è caratterizzata inoltre da sempre più ricche decorazioni plastiche esterne. La riscoperta di quest'arte potrebbe essere dovuta ai prolungati contatti che si stabilirono con il Medio Oriente con le crociate. Oggi siamo particolarmente sensibili alle superfici in pietra da taglio finemente lavorate e ben conservate. Abbiamo scoperto a tal punto il fascino estetico della muratura in pietra di cava che spesso si cerca di riportarla alla luce perfino dove non era progettata in questo senso, ma si trovava invece coperta da intonaco.

Si osservi che nei vasti territori ove mancava la pietra naturale utilizzabile per la costruzione, come nella pianura padana, venne ripresa l'antichissima tecnica del mattone cotto.

“Romanico”, per riassumere, è un termine convenzionale coniato agli inizi dell’800 per quel periodo dell’arte medievale che va dalla fine del X fin verso la metà del XII secolo. Si voleva individuare uno stile che si rifaceva al periodo classico dopo il lunghissimo periodo, definito barbarico, seguito al crollo dell’Impero romano.

L’architettura civile – le case-torri

Credo opportuno un piccolo accenno all’architettura civile di quel tempo lontano, giusto per correggere certe false visioni romantiche.

Le fortificazioni private, i castelli per intendersi, che nel IX secolo erano ancora prevalentemente in legno e circondate da recinzioni in terra o legno, nel corso del X e XI secolo furono sostituite da case-torri in pietra. Tali furono le abitazioni dell’élite rurale emergente; a cominciare dai villaggi più ricchi anche le costruzioni contadine, prima di legno, furono gradualmente sostituite con abitazioni in pietra. La struttura delle torri si presenta sempre massiccia, in genere a pianta quadrata e con muri di grande spessore; la torre riutilizza spesso costruzioni preesistenti e spogli di edifici antichi (si osservino per esempio le due torri affrontate all’inizio di via Montanini a

Siena). Ben presto l’uso della torre si attesta non più per la specifica funzione difensiva, ma soprattutto per l’altissimo valore simbolico; per tale ragione saranno proprio i liberi comuni ad innalzarle accanto alle loro opere pubbliche. Il periodo di massima diffusione delle torri private termina con tempi e modi diversi nelle varie realtà comunali. Saranno proprio le mutate condizioni politiche a favorirne l’abbandono sia con abbassamenti o con distruzioni mirate, sia inglobandole nel palazzo divenuto il nuovo simbolo del potere.

I monasteri benedettini e le fondazioni monastiche

Alla caduta dell’Impero Romano ci fu un autentico crollo demografico. Le stesse città assunsero caratteri rurali con i pochi abitanti rimasti che vi coltivavano appezzamenti di terreno quando non vi facevano pascolare le proprie greggi (una memoria storica di ciò è rimasta a Siena nei toponimi “Porta e Pian d’Ovile”). In assenza di mercati e scambi, le attività umane divennero ancor più quelle legate alla terra. Furono proprio i monasteri benedettini a svolgere in epoca altomedievale importanti funzioni di controllo delle popolazioni rurali e assieme alle corti feudali ebbero un ruolo primario nella riorganizzazione del territorio e nella sua gestione diretta. La regola infatti dava molta importanza al lavoro manuale ed alla coltivazione della terra; da qui la scelta frequente di luoghi isolati, inculti e di aree palustri da bonificare. L’espansione monastica era del resto favorita dallo stesso potere politico; il rapporto fra monasteri e famiglie comitali si fece molto stretto e a partire dal tardo X secolo e per tutta la metà del successivo ci fu un vero e proprio “boom” di fondazioni monastiche. Siccome la Chiesa non poteva alienare il proprio patrimonio era una sicurezza affidare i beni agli enti ecclesiastici. I potenti laici fondavano chiese e monasteri certo anche con intenzioni religiose, ma non senza interessi di potere e di rappresentatività riservandosi ad esempio diritti importanti come quello di patronato (nomina del sacerdote).

A partire dalla metà del XIII secolo il

monachesimo cedette il passo agli ordini mendicanti che tendevano a stabilirsi nelle città che nel frattempo avevano non solo recuperato l'antica popolazione ma avevano raggiunto nuovi livelli demografici.

Oltre all'isolamento di gran parte delle sedi dei monasteri rispetto ai centri urbani, altri pericoli minarono il monachesimo fra il trecento ed il quattrocento: la decadenza nell'osservanza della disciplina e soprattutto l'uso della *commenda* (= affido della gestione del monastero ad un abate, spesso non residente e piuttosto interessato a percepire le rendite piuttosto che alla vita spirituale).

Nei secoli seguenti poi il movimento monastico fu fortemente ridimensionato sia dalla Chiesa stessa che dalle autorità laiche; ricordo i provvedimenti di abolizione (che hanno compreso altre realtà come le Confraternite) messi in atto dal Granduca di Toscana Pietro Leopoldo nel XVIII secolo.

La pianta della chiesa

La prima forma di architettura religiosa cristiana è stata l'aula ad impianto basilicale canonizzata dagli architetti dell'imperatore Costantino. La basilica era la soluzione largamente utilizzata già in epoca romana per raccogliere grandi folle. Aveva di norma una pianta rettangolare ed all'interno era suddivisa da colonne o pilastri in tre o cinque navate (con quella centrale più alta ed ampia). Questa divisione in navate serviva a facilitare la copertura e l'illuminazione. Sulle navate laterali potevano essere ospitati tribune o matronei. L'ingresso era su uno dei lati corti con l'abside su quello opposto.

In precedenza i luoghi di culto cristiani non presentavano caratteri particolari essendo edifici privati con modifiche più di arredo e decorative che strutturali. Si era passati così dalla *domus ecclesiae* alla vera e propria *ecclesia*, termine significativamente utilizzato per alludere sia alla comunità di fedeli che all'edificio che la ospita. L'influsso dell'architettura religiosa bizantina determinò la scelta di altri impianti non basilicali come quelli a pianta centrale con cupola

e quelli a croce greca. Gli impianti a croce latina con transetto, dalla evidente simbologia, prenderanno uno sviluppo sempre maggiore nelle chiese degli ordini benedettini riformati e degli ordini mendicanti, nelle cattedrali romaniche, in quelle gotiche e nel rinascimento.

Un'ultima annotazione: gli edifici romani ad impianto basilicale non sono perfettamente simmetrici ed hanno piante spesso irregolari; ogni elemento è leggermente differente dagli altri.

Possibilità economica e tecnica di edificare impianti basilicali

Per edificare queste opere oltre alla disponibilità economica dei committenti era indispensabile anche la manodopera generica volontaria fornita per motivi religiosi dalle comunità locali. È stato calcolato che potevano occorrere mediamente circa tre anni per la ricerca e il trasporto del materiale ed altri tre anni per la messa in opera di edifici a tre navate. Un tempo che, seppure raddoppiato per varie ragioni, era compatibile con le possibilità anche di una piccola comunità. Riguardo poi alla disponibilità di artigiani per le sculture (capitelli, colonne ecc.) e per le soluzioni architettoniche, del resto molto standardizzate, è facilmente ipotizzabile che si sia ricorso a figure itineranti che trovavano asilo e sussistenza per alcuni anni presso queste committenze. Le opere in legno, infine, non erano proprio un problema: sia per trovare il materiale, comodo nei boschi intorno, sia per avere a disposizione persone di mestiere, che con facilità erano già presenti in loco.

L'orientamento della chiesa

Quanto all'orientamento delle aule di culto, le fonti più antiche prescrivevano l'orientamento ad est del volto nel corso della preghiera, così che per un certo tempo si è ritenuta ferrea la regola della posizione dell'abside volta ad oriente. La maggior parte delle chiese romaniche rispetta l'orientamento est-ovest, secondo la tradizione delle prime basiliche cristiane. In realtà questa tendenza ha avuto sin da epoca paleocristia-

na numerose eccezioni con l'orientamento condizionato dall'orografia dell'area, o da costruzioni precedenti, o dalla presenza di tombe venerate o da valutazioni di opportunità di vario genere.

Le fondamenta

Gli edifici romanici poggiano di regola su fondamenta profonde, che corrono anche sotto le file dei sostegni e rinforzano i pilastri degli archi trasversali. Esse formano così una rete di muri, dalla quale l'archeologo ricostruisce in maniera abbastanza precisa la pianta dell'edificio.

L'interno

Già nel periodo carolingio era subentrata all'altare unico della basilica protocristiana una pluralità di altari. Oltre che dal numero degli altari la chiesa medioevale era caratterizzata anche dalle recinzioni. Bassi parapetti di pietra, o ad altezza d'uomo, delimitavano ad esempio l'area centrale della chiesa che era allora il "chorus" (e non dietro l'altare maggiore) formando il retro degli stalli dei monaci e canonici. Nella maggior parte delle chiese sono stati demoliti in un secondo tempo.

Abside

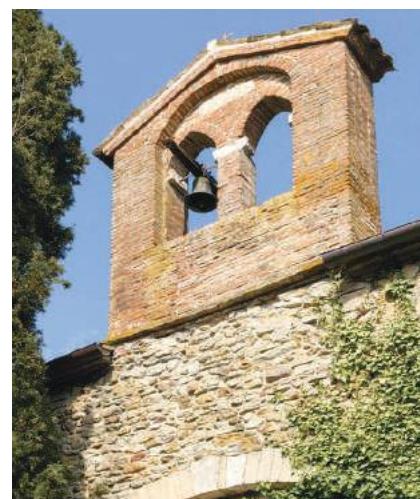
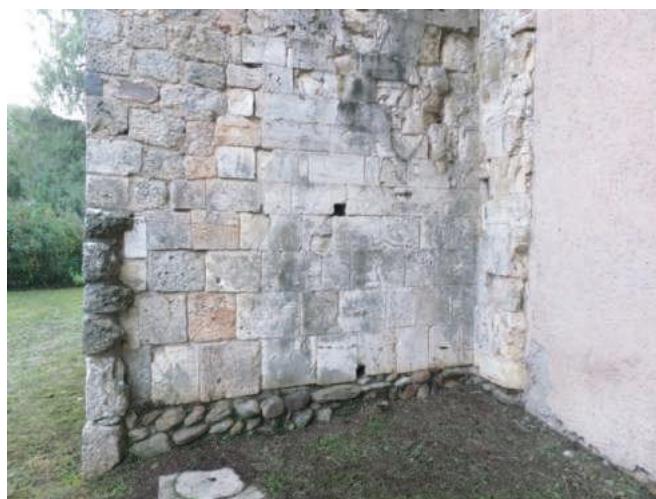
Si presenta di forma semianulare all'interno e all'esterno sporge in varie fogge (per-

lopiù semicircolare, ma anche quadrata o poligonale) oppure è compresa nel muro di fondo. Già in antico era usata come soluzione terminale di un ambiente destinata ad attrarre, con la sua forma, l'attenzione sul suo contenuto; di qui il valore liturgico che l'abside (detta anche tribuna), posta al termine della navata, assume nella chiesa cristiana a impianto basilicale.

Cripta

Uno dei luoghi caratteristici delle chiese monastiche è la cripta, con funzioni di venerazione e conservazione delle reliquie e di sepolcrore degli abati. La sua presenza è diffusa in molti monasteri anche di modeste dimensioni. Nel territorio contiguo all'Ardenghesca sono da citare ad esempio le cрipte dell'Abbazia di Giugnano (Roccastrada), di S. Antimo e della Badia Ardenga (Montalcino), oltre quella celebre di Abbazia S. Salvatore. Allo stato delle ricerche la Badia Ardenga è legata all'Ardenghesca solo per il nome dei fondatori: i conti Ardengheschi. Anche questa nasce a pianta basilicale (oggi ridotta a navata unica) e la cripta è una delle sue parti meglio conservate del periodo alto medievale.

L'Abbadia Ardenghesca non presenta una cripta. Finora però nessuno ha mai studiato quel suo locale sotterraneo, dicono sia a volta di mattoni e quasi colmo di detriti, al quale si accede da una botola in cemento situata ai piedi della controfacciata della



navatella destra non più esistente. Se risul-tasse coevo alla costruzione della chiesa si tratterebbe di un caso anomalo di cripta che di solito è situata sotto l'altare maggiore. Si racconta che da questo ambiente inizi un lungo cunicolo, oggi franato e tamponato, che passa sotto il torrente Lanzo e sale verso la collina dove sono i resti del castello di S. Lorenzino.

Campanile

Riguardo all'uso e alla diffusione dei campanili, la loro presenza certa, distinta da generiche torri difensive, è documentata solo a partire dalla metà dell'VIII secolo. In realtà, le prime testimonianze materiali sono del IX-X secolo, per poi trovare nell'architettura romanica ampio seguito. L'Abbadia Ardenghesca non ha campanile, ma non mi risulta che siano state fatte ricerche in merito. Esiste solo un tardo campaniletto a vela di mattoni, recante l'anno 1595, con una sola campana; l'altra potrebbe trovarsi nella chiesa di S. Tommaso di Montantico che ha fatto parte della stessa tenuta e oggi è sconsacrata.

Il pavimento

Essendo esposto a logoramento in caso di restauro spesso si provvedeva sovrapponendo un nuovo pavimento al vecchio col risultato però di far scomparire le basi dell'architettura; per una corretta tutela dei monumenti se ne dovrebbe tenere conto. Riguardo all'attuale pavimento di vecchi mattoni dell'Abbadia non conosco perizie che ne attestino l'epoca, come perizie sui sedili in muratura (murelli) lungo i due lati della navata e sulle due aperture (una appare rifatta in stile, mentre l'altra, tamponata e in apparenza originale, è collocata ad un livello più basso dell'attuale pavimento).

Il soffitto

Dove non si provvedeva con volte, la chiusura superiore dello spazio era imman-cabilmente di legno: con capriate a vista, con soffitto piatto di tavole fissate sulla travatura o con volta a botte di legno.

Il tetto

In genere le costruzioni hanno tetti coperti di tegole, di lastre d'ardesia, talvolta di metallo (piombo). Come il pavimento, anche il tetto è ovviamente esposto a deterioramento; non c'è probabilmente un solo tetto che abbia conservato la struttura e la copertura romanica.

Soluzioni strutturali

Uno dei principali problemi strutturali è sempre stato il contrasto da offrire alle pressioni prodotte dagli archi, dalle volte o dalle cupole in muratura. Il riequilibrio veniva generalmente assicurato da robusti setti murari e dal loro rafforzamento mediante sporgenze all'interno e contrafforti esterni. I contrafforti divennero indispensabili quando la copertura lignea, facilmente incendiabile, venne sostituita da volte generalmente a tutto sesto. Anche le arcate cieche e le colonne addossate avevano una funzione di contrasto oltre che artistica. Una significativa evoluzione di questo sistema di grandi masse murarie fu adottata nelle cupole quando vennero edificate o alleggerite con anfore.

Su questo tema bisognerebbe liberarsi di un classico luogo comune: quello della distinzione netta fra stile romanico e gotico basata sull'uso nel gotico dell'arco acuto e dei contrafforti; questi elementi, pur sicuramente "significanti", esistevano già da prima.

Ambienti esterni

Davanti alla chiesa si sviluppavano portici ed atrii con la duplice funzione di isolamento e raccolta dei pellegrini. Questo spazio poteva essere coltivato a giardino con al centro sovente una fontana.

Il complesso monastico ed il chiostro

I moduli architettonici monastici occidentali furono influenzati fin dalle origini dalla regola benedettina, che a differenza di molte regole orientali prevedeva la vita comunitaria e la partecipazione al lavoro manuale da parte dei monaci. Da qui la necessità di spazi anche per le attività comuni

non di culto che rendevano il complesso abbaziale come un insediamento autonomo e autosufficiente. Di solito questi spazi (sala del capitolo, dormitori, refettorio ecc.) sono disposti perpendicolarmente rispetto all'asse della chiesa e si affacciano su un chiostro, vero fulcro della vita monastica, con un duplice ruolo aggregativo e contemplativo. Il chiostro è quasi sempre a pianta quadrata e generalmente è addossato al fianco meridionale della chiesa per evitare che d'inverno l'ombra della stessa lo renda freddo e impraticabile. Essendo i monasteri quasi tutti extraurbani ed isolati erano molto spesso protetti da una cinta muraria con funzione di delimitazione e di difesa.

Questa articolazione dei complessi monastici si era resa necessaria per il ruolo assunto dagli stessi come strumenti di controllo territoriale, quali possessori e gestori di grandi ricchezze terriere.

Una successiva grande fase di rinnovamento architettonico si percepisce con chiarezza nell'XI e soprattutto nel XII secolo nella quale si provvide a ristrutturare e spesso a monumentalizzare le precedenti strutture altomedievali, come nel caso dell'Abbadia Ardenghesca.

Nelle nuove fondazioni cistercensi e certosine gli impianti diverranno ancora più organizzati e complessi, più rigidi e modulari nel primo caso, più liberi nel secondo.

Per la naturale decadenza che hanno subito quasi tutti i monasteri extraurbani, raramente si sono conservati i locali monastici adiacenti alla chiesa; bisogna però ricordare che potevano essere di legno anziché di pietra, che in primo luogo era riservata alle chiese.

Patrizia Angelucci nel suo *L'Ardenghesca tra potere signorile e dominio senese (secoli XI-XIV)*, (Esi, Napoli 2000), ha pubblicato un prezioso disegno del '700 (Archivio di Stato di Siena, *Conventi 2548* n. 36). In questo si notano la chiesa ridotta a navata unica già dal sec. XVI e gli edifici del monastero ancora esistenti attorno ad uno spazio rettangolare denominato "claustro".

La scultura e l'ornamento architettonico

Le chiese protoromaniche conoscono appena la scultura fatta eccezione per i capitelli. Perfino il portale rimaneva di solito senza or-

namento ed era comune che le decorazioni si facessero con reimpieghi. L'esterno degli edifici è spesso caratterizzato, come nelle absidi, da un sistema di semplici arcate spesso ricadenti su lesene. È una decorazione senza valore strutturale (l'aggetto delle lesene supera raramente i 20 cm.) ed è forse ispirata dalle grandi arcate piatte che ornano i muri di alcune costruzioni tardo antiche. Questa semplice decorazione lasciò gradatamente spazio a soluzioni più ricche con l'intervento della scultura. Nella seconda fase romanica all'inizio del XII secolo, il cosiddetto romanico maturo, si ha improvvisamente nelle regioni più diverse una straordinaria fioritura di forme ornamentali e di sculture figurative che colpiscono e commuovono perfino chi non capisce o capisce soltanto in parte il loro contenuto simbolico. L'originalità si afferma in primo luogo nei capitelli; è il ritorno all'arte del rilievo che era stata più o meno abbandonata dalla fine dell'antichità. La varietà dei capitelli, uno diverso dall'altro, è ulteriormente accresciuta dall'ampliamento del repertorio ornamentale: capitelli vegetali, geometrici, figurati ed istoriati. Anche i portali istoriati sono un'altra importante creazione



Mensola destra del portale: con falce di luna?



Mensola sinistra del portale con sole



Capitello con orsi nella semicolonna a sinistra



Capitello con leoni a testa unica nella semicolonna a destra

Si noti l'accurato decoro ad intreccio di probabile derivazione simbolica di due serpenti attorcigliati (vitalità e fertilità). Le figure con teste sono probabilmente degli amuleti che hanno a che fare con la fertilità e la ricchezza, perché la mostruosità e la mescolanza delle forme viventi fanno sgorgare una forza sovrannaturale.

della scultura romanica che arrivò ad essere un tutt'uno con l'architettura; diventa regola soprattutto il portale a colonne con timpano riccamente scolpito.

Nel secondo quarto del secolo il romanico maturo giunge all'apogeo. La scultura dilaga sulle pareti e sulle colonne; nasce un mondo figurativo che produce un'infinita quantità di capitelli. Ormai sono scolpiti non solo il timpano e l'architrave, ma anche i pannelli decorativi, i piedritti, le strombature e molto spesso l'atrio a protezione del portale. Nello stesso periodo alcune facciate si coprono di rilievi ornamentali o istoriati.

Anche la decorazione pittorica si fa al contempo più ricca e opera mediante superfici intonacate. Gli affreschi nelle chiese romane erano subentrati ai mosaici dell'architettura proto cristiana e bizantina. In qualche caso tutto lo spazio interno, pilastri, archi, pareti e volte, è intonacato e rivestito da un sistema di pitture ornamentali e figurative. La perdita delle navate laterali e di intonaci originali ha lasciato la nostra Abbazia priva di pitture. Con il romanico inizia anche l'invenzione delle finestre con vetri colorati.

Simbologia

In tutta la storia dell'arte occidentale non esiste forse costruzione più carica di simboli del tempio romanico. L'edificio, le sue singole parti, le decorazioni, tutto parla con un linguaggio simbolico il cui significato oggi talvolta ci sfugge. Il simbolo accoglie il fedele sui portali, lo osserva dai capitelli, dagli architravi, dagli affreschi, dai mosaici, si nasconde nei corali miniati.

Nell'iconografia della chiesa romanica i temi sacri coesistono con le scene di vita quotidiana ed addirittura con soggetti della tradizione pagana; le figure scolpite hanno anche la funzione apotropaica di scacciare gli spiriti maligni, del resto nella società medioevale non c'è separazione netta tra sacro e profano. In una società di analfabeti, l'istruzione religiosa del popolo dipendeva dall'uso di quelle immagini e di quei simboli; ciascuno vi riconosceva i principi della fede insieme alle speranze e alle paure dell'ignoto. Per l'uomo medievale era normale credere nell'esistenza di pietre magiche, o di

fenomeni miracolosi, basti pensare all'imponente culto delle reliquie. Erano proprio gli aspetti più strani e irrazionali che aiutavano a comprendere l'ineffabilità dei disegni divini. In questi disegni anche il bizzarro e il mostruoso trovava spazio, la sua funzione e il suo significato. Il bestiario mostruoso e fantastico medioevale, ereditato da antiche culture orientali (che si rifacevano ad antichi animali estinti) e poi ellenistiche e romane, è comparso nell'arte religiosa fra l'VIII ed il X secolo ed ha raggiunto, come detto, il suo apice nell'XI e nel XII secolo.

L'Uroboro o animale (cane o serpente) che si morde la coda è uno dei simboli esoterici più antichi, presente in tutti i popoli e in tutte le epoche. Rappresenta il potere che divora e rigenera se stesso, l'energia universale che si consuma e si rinnova di continuo, la natura ciclica delle cose che ricominciano dall'inizio dopo aver raggiunto la propria fine.

La presenza di figure scolpite accanto agli stipiti delle porte, oltre che decorativa, aveva anche la funzione apotropaica di scacciare gli spiriti maligni.

Le ipotesi formulate sulla nascita e sull'utilizzo dei simboli in età romanica sono tante. Da quella semplice che li vuole ispirati all'arte decorativa longobarda, a quella più complessa che li vede partoriti da una cultura popolare sviluppatasi nelle chiuse comunità rurali aventi minime influenze esterne, ma dalle radici molto più antiche e forgiata dalle varie dominazioni come l'etrusca, la romana, la barbarica e la bizantina. Con la nascita della civiltà comunale questa cultura popolare verrà sopraffatta dalla nuova borghese, che impone quei canoni formali e simbolici in gran parte ancora oggi riconosciuti. La rinascita delle città, opera degli individui meno radicati nella vita locale e più dediti agli scambi oltre che ad altri probabili traffici meno leciti, era avvenuta proprio soffocando le varie identità locali, sulle quali si erano stabilizzate le comunità rurali che si erano autogestite in periodi di vacanza di un potere centrale. Il nuovo potere cittadino non tarderà quindi a sostituire i vecchi simboli con i propri, come ha sempre fatto e sempre farà ogni vincitore emarginando le vecchie credenze e i vecchi saperi.



Decorazione nella facciata: lotta fra il bene e il male rappresentata da una colomba e un canide (?) che mordono un serpente



Decorazione nella facciata: Fiore o nodo dell'Apocalisse. I 4 petali del fiore potrebbero significare i 4 elementi (fuoco, acqua, terra, aria) o i 4 esseri dell'Apocalisse (uomo, aquila, toro, leone)



Decorazione antropomorfa (orso?) a destra del portale



Cane che si morde la coda a sinistra del portale



Immagini del cane che si morde la coda nelle due formelle (una più grande ed una più piccola) nell'abside del Duomo di Sovana (sec. XII) provenienti dall'arredo di una chiesa più antica.

Usi non religiosi

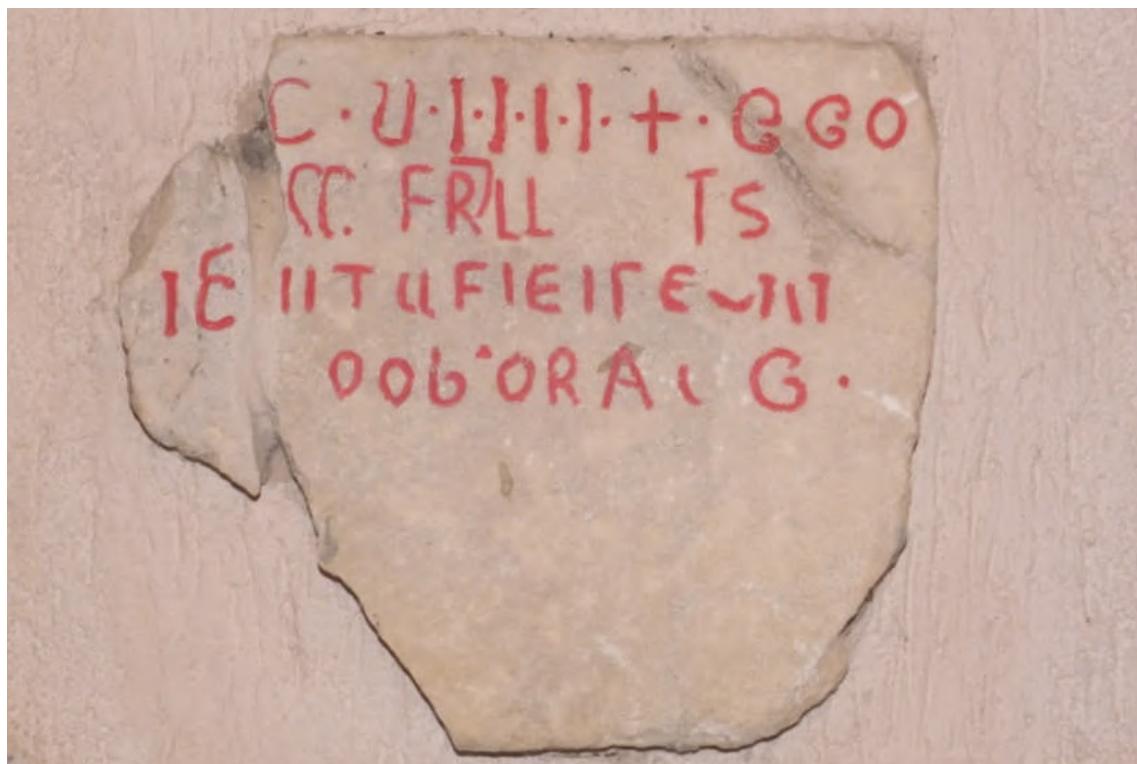
La chiesa romanica con le sue muraglie robuste e recintata da muri spesso rinforzati da torri poteva essere un rifugio ideale in caso di pericolo. Talvolta, come nell'abbazia di S. Rabano all'Uccellina, la chiesa veniva trasformata in una fortezza vera e propria con l'aggiunta di parti prettamente difensive.

Nel prezioso disegno del '700 sopra citato anche la nostra Abbadia appare recintata con un ambiente ad arco come ingresso (ancora esistente) e difeso da una vicina torre angolare.

Una lapide sconosciuta e misteriosa

Ore 17,30 del 9 settembre 2005: crolla il tetto dell'Abbadia di S. Lorenzo al Lanzo. I primi ad accorrere furono il povero don Benedetto Carbone, pievano di Civitella, e mio fratello Gianfranco Franceschini che scattò molte foto per documentare la triste circostanza. Una di queste attirò in particolare la mia attenzione: riproduceva un frammento di lapide murata all'interno nella parete sinistra nei pressi della porta della chiesa.

E questa da dove è scappata? Ero meravigliato, e cominciai a pormi tutta una serie di domande: quando è stata trovata, dove è stata trovata, chi l'ha trovata; ed ancora, chi è stato a fare quella incredibile ed ingenua ripassatura di colore rosso di quei pochi caratteri che era riuscito ad individuare? Ma come è stato possibile che fosse sfuggita a me, ma soprattutto a fior di storici medievali e storici dell'arte che si erano occupati dell'Abbadia Ardenghesca: Patrizia Angelucci *in primis* (la più autorevole ricercatrice ed esperta di questo territorio), Mario Moretti, Italo Moretti, Giulia Marrucchi, Wilhelm Kurze, Renato Stopani, Carlo Citter, tanto per citarne alcuni? Mi rendevo conto che dalle risposte a tutte queste domande potevano scaturire informazioni preziose sulla lapide e su quello che nascondeva. Riuscivo a leggere solo l'anno (1109?), per il resto buio completo, sicché portai subito la foto all'Archivio di Stato di Siena alla dott. ssa Patrizia Turrini. Mi confermò l'anno, ma non era in grado di riferirla, come avevo subito pensato, alla donazione di Civitella all'Abbadia fatta dagli Ardengheschi con atto rogato nel loro castello di Montaguto. Nonostante tutte le incertezze ho voluto



pubblicare la foto della lapide all'interno del mio lavoro *Le Confraternite di paese della Toscana meridionale* uscito nel 2013 (Tip. Senese); era troppo interessante.

Immaginate il mio rammarico per non averlo saputo prima, ma anche la piacevole sorpresa nello scoprire che qualcuno fra gli addetti ai lavori aveva in realtà già osservato, fotografato ed interpretato la nostra lapide: Guido Tigler nel suo contributo *Il cantiere di Sant'Antimo nel suo contesto storico* all'interno della pubblicazione *Nuove ricerche su Sant'Antimo* (Alinea Editrice, Firenze 2008, pp. 13-30), con la foto in bianco-nero dell'iscrizione frammentaria.

Guido Tigler esordisce apprezzando l'edizione e condividendo il commento di Wilhelm Kurze alla famosa e lunga epigrafe in forma di *charta lapidaria* incisa sui gradini dell'altar maggiore di S. Antimo che consente di porre la data di inizio del cantiere della nuova chiesa a poco dopo il 1117, anno di una cospicua donazione di beni e denari a quell'abbazia da parte di Bernardo dei conti Ardengheschi. Dopo aver evidenziato l'errore di Kurze secondo il quale con la morte del grande donatore di quella abbazia, il conte Bernardo ricordato nella pietra, si fossero estinti gli Ardengheschi, il Tigler enumera altre numerose donazioni fatte da vari membri di questa famiglia, fra i quali i conti Bernardino di Bernardo e Bernardo di Bernardo, avvenute fra la fine dell'XI ed i primi decenni del XII secolo, compresa quella del 1108 alla quale si riferiva la nostra misteriosa lapide come avevo intuito.

Ecco quanto ne dice lo stesso Tigler (p. 19):

“Credo quindi che Bernardino di Bernardo fosse effettivamente persona diversa da Bernardo di Bernardo, ma per quest'ultimo si può plausibilmente sostenere l'identità col benefattore dell'Abbazia Ardenghesca nel 1108/09, come già ipotizzava Kurze. A tal proposito si rivela secondo me straordinariamente intrigante non solo la circostanza, già notata dalla critica, che la facciata dell'Ardenghesca riprenda quella di Sant'Antimo, ma anche che nell'interno, normalmente inaccessibile, della chiesa maremmana si trovi, alla parete nord, una assai consunta lapide, a quanto vedo del tutto inedita, in cui si riesce ancora a leggere:

“... C.U.I.I.I.I. + EGO” e poi, dopo due righe in cui rimangono solo lettere sconnesse, “...RO ... ORATE”, da integrare in: “MCVIII Ego ... pro me orate”. La prima persona impedisce di classificare l'epigrafe fra le lapidi sepolcrali, cui il frammento parrebbe a prima vista appartenere per le sue misure, presumibilmente in origine non grandi. Potrebbe invece trattarsi del ricordo di una donazione, e quindi proprio di quella di Bernardo di Bernardo del 1109, che confermò all'abbazia il possesso di Civitella, il “capoluogo” della contea Ardenghesca, nel qual caso il parallelo con Sant'Antimo sarebbe ulteriormente rafforzato, anche se sono diversi l'ambizione, le dimensioni e i generi letterari dei due testi”.

La conferma che l'uso della prima persona nella lapide di Civitella possa riferirsi ad un consueto ricordo di una donazione ce la fornisce un'altra lapide di dimensioni e contenuto simile:

Nella cattedrale di Troia (Foggia) del 1169, sul terzo pilastro delle arcate cieche c'è un'iscrizione:

EGO IOHES IUDEX F EMMONIS P COR OMS ORATE PRO ME AD DNM IHM XPM

Sciolte le abbreviazioni si legge: *Ego Ioh(ann)es Iudex/ f(ilius) Emmonis p(re)/cor om(ne)s: orate pro me ad D(omi)n(u)m/ Ie(su)m Chr(istu)m “Io Giovanni giudice, figlio di Emnone, sup(plico tutti: pregate per me il Signore Gesù Cristo”.*

Questa richiesta di preghiere per il giudice Giovanni, figlio di Emnone, posta all'altezza degli occhi del visitatore, indica certamente uno dei maggiori benefattori cui dobbiamo l'erezione della Cattedrale di Troia.

Ma torniamo al prezioso articolo di Guido Tigler; l'autore approfondisce ulteriormente il legame dell'Abbadia Ardenghesca con quella di S. Antimo:

“... sono proprio le forme artistiche della facciata della chiesa a svelare l'intenzione di ribadire il legame con S. Antimo nella grata memoria del comune benefattore Bernardo di Bernardo, memoria di cui restava in entrambe le chiese il ricordo epigrafico. In altri termini propongo di interpretare la citazione del modello architettonico della facciata di S. Antimo come una consapevole allusione alla storia delle due abbazie e dei loro donatori, formulata in un momento in cui la me-

moria del generoso Bernardo poteva aver assunto connotati mitici: il terzo quarto del XII secolo.

La facciata e una parte occidentale della chiesa, facilmente distinguibile per il più regolare parato lapideo, si addossa alla precedente chiesa basilicale a tre navate dell'XI secolo, la quale fu ridotta in età moderna ad una sola navata con sacrificio delle laterali.

Il Tigler prosegue poi in nota con qualche notizia, a mio avviso, incerta, se non errata:

"Marrucchi 1998 contraddice giustamente l'inversa relazione fra le due fasi dell'edificio postulata da "Guida agli edifici sacri della Maremma", a cura di C. Citter, Siena 1996. Appartengono effettivamente ad un rifacimento tardo le parti alte della chiesa, in una muratura disordinata, ed i grandi archi di rinforzo in cotto (sic). Di recente la chiesa, che negli anni Sessanta aveva avuto un restauro e uno scavo in cui era stato messo in luce il perimetro originario, ha subito il crollo del tetto e lo sfondamento della porta". (Vero il crollo e di sicuro effetto la porta sfondata; in realtà quella porta era senza chiusura da tanto, troppo tempo, n.d.r.).

In sintonia con tutti gli altri studiosi che hanno parlato con troppa superficialità dell'Abbadia Ardenghesca, così si era espresso testualmente M.C. Goracci nella *Guida agli edifici sacri: abbazie, monasteri, pievi e chiese medievali della provincia di Grosseto* a cura di Carlo Citter (Nuova Immagine Editrice, Siena 2002) con interrogativi unici:

"Dell'impianto originale a tre navate e tre absidi non rimane altro che la facciata che è a salienti e parte della navatella di sinistra. Si tratta di una forma piuttosto insolita per una chiesa monastica romanica di questa zona (?!?). Il resto dell'edificio è sicuramente un rifacimento più tardo. La facciata, che presenta forti analogie con Sant'Antimo, anche nei minimi dettagli decorativi, è realizzata con conci di marmo (?!?) squadrati e levigati che seguono corsi orizzontali. Al centro si apre un portale semplice con lunetta incavata, sorretta da due semicolonne decorate da capitelli raffiguranti teste umane stilizzate (?!?). Ai lati del portale due semicolonne raffigurano due animali stilizzati (?!?). Nella parte alta della navata centrale è una piccola monofora con strombatura".

Un altro esempio di analisi superficiale si trova nella scheda sulla Badia Ardenghesca

in *Abbazie, Monasteri ed Eremi nel paesaggio della Toscana* compilata da Aldo Favini (Firenze, Laris Editrice e Editori dell'Acero 2003, pp. 90-93):

"La parte absidale è andata completamente perduta: anche l'attuale coro semicircolare non appartiene alla redazione romanica".

Il Tigler fa poi una osservazione molto azzardata sulla quale non è facile essere d'accordo: *"Per il crollo di una parte della sua zona superiore il prospetto ha assunto una forma quasi a capanna, ma in origine era come quello di Sant'Antimo a quattro spioventi".*

Al termine del suo lungo articolo l'autore si sofferma sui particolari dell'Ardenghesca mutuati da S. Antimo (non sarà per caso successo il contrario, azzardo io questa volta?): il portale, i due semipilastri a sezione semicircolare con semicapitelli, quello con due leoni con la testa in comune e quello con protomi di orsi (sono draghi a S. Antimo), la monofora fiancheggiata da colonnette nella parte alta della facciata, la decorazione a triangoli dell'arcata cieca nella controfacciata.

La facciata dell'Abbadia Ardenghesca

In effetti la prima sensazione che la vista di questa bellissima facciata suscita anche nel non addetto ai lavori è quella di richiamare quella della celebre, coeva e vicina Abbazia di S. Antimo, come ampiamente sostenuto da Guido Tigler.

È simile il portale contenuto in un aggetto murario, ma soprattutto sono simili le due semicolonne poste ai suoi lati. Qui hanno chiaramente solo una finalità decorativa e sono prive della funzione di appoggio per un portico come prevedeva il primo progetto antimiano, poi non realizzato.

Segnalo che il motivo delle due semicolonne che affiancano il portale si trova in provincia di Siena anche nelle romaniche Badia a Isola, pievi di Mensano e Casole d'Elsa e nella già gotica Abbazia di S. Galgano.

Le somiglianze proseguono con i capitelli delle due semicolonne: quello di destra del S. Lorenzo con due leoni con la testa in comune ricalca quello di S. Antimo (lì posto a sinistra); quello di sinistra con due ordi-



Monofora a doppia strombatura con colonnette sul timpano della facciata

ni di foglie d'acqua e agli angoli protomi di orsi cita un altro semipilastro dell'abside di S. Antimo (in questo caso con draghi). Sempre nell'abside di S. Antimo si trova un leoncino che volge indietro la testa, mentre a S. Lorenzo si trova a destra del portale. Anche la monofora fiancheggiata da colonnette nella parte alta della facciata di S. Lorenzo trova modelli simili in quelle più grandi poste fra le absidi di S. Antimo. Le somiglianze le troviamo anche all'interno con la decorazione a triangoli dell'arcata cieca della controfacciata, che copia quella delle arcate cieche del deambulatorio di S. Antimo, e la copertura a capriate lignee della navata e a raggiera dell'abside.

Concordo con Tigler che questa meravigliosa facciata romanica indichi con buona certezza l'epoca di costruzione della facciata stessa, ma non quella della fondazione della chiesa; cioè che sia quanto realizzato nel secolo XII durante un notevole intervento di abbellimento di una chiesa già esistente da perlomeno un secolo. L'abbellimento si era però limitato alla sola facciata ed al suo raccordo con le prime arcate della navata centrale (non sappiamo se il raccordo fosse stato anche con le murature delle navate laterali e per quale lunghezza in quanto que-

ste sono scomparse). L'abbellimento è caratterizzato, oltre che dalla decorazione plastica, dalla piena padronanza della pietra da taglio, a giunti sottili e conci perfettamente squadrati e spianati; una accuratezza tipica della piena maturità dell'arte romanica. Affido ad un esperto la valutazione del tipo di pietra e delle tecniche di lavorazione usate in questo caso (ascettino, picconcello, martellina dentata, subbia o altro) e da queste risalire ad un'epoca ancor più circostanziata.

I committenti di questo intervento di abbellimento non possono essere stati che i conti Ardengheschi, quelli della nostra ormai non più misteriosa lapide; gli stessi conti che abbiamo visto fra i committenti principali della contemporanea e completa riedificazione dell'Abbazia di S. Antimo da una precedente molto più piccola. Si potrebbe pensare che il S. Lorenzo sia opera delle stesse maestranze o formate in quel cantiere anche se con più modesti risultati artistici; il minore livello qualitativo potrebbe addirittura far pensare, come mi sono già azzardato a dire, che questo cantiere sia servito da prototipo all'altro.

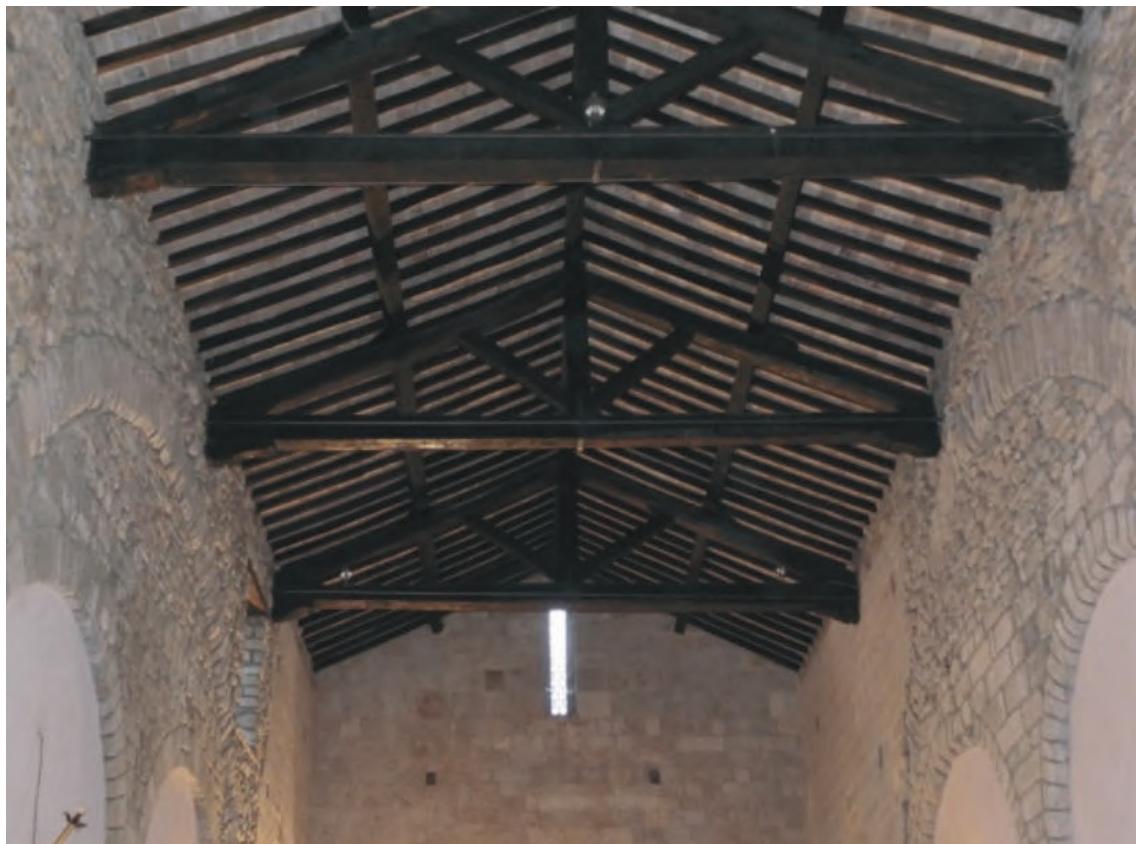
Ma c'è un altro importante legame fra i due edifici: le pietre servite all'abbellimento potrebbero provenire dalla stessa cava di Castelnuovo dell'Abate che ha fornito il materiale per la nuova grande basilica di S.



Controfacciata (si noti la decorazione dell'arco)



86 Interno dopo il ripristino del tetto franato nel 2005



Interno dopo il ripristino del tetto franato nel 2005

Antimo. Non esistono infatti nella zona di Civitella cave di quel genere ed anche nel vicino castello di Civitella è molto raro l'uso della pietra da taglio, forse perché si sarebbe dovuta far venire da molto lontano con costi eccessivi, a beneficio invece della più comoda roccia locale sulla quale si erge l'abitato, ma non proprio adatta a lavori di fino.

Come abbiamo visto, la facciata era ritenuta invece da tutti gli studiosi come l'unica parte superstite ed originale dell'intero complesso, mentre il resto delle murature dell'Abbadia, dalla tipologia notevolmente più rozza, era considerato il risultato delle vicende secolari dell'edificio caratterizzate da degrado, abbattimenti e sommarie ricostruzioni, non provati però, e avvenuti in tempi successivi ed assai lontani e poveri rispetto a quelli splendidi che generarono la facciata stessa. Credo che sia assolutamente da respingere questa ipotesi frettolosa e superficiale di una ricostruzione non curata delle murature per almeno tre buoni motivi. Il primo è perché fra i documenti superstite dell'Abbadia, che seppure lacunosi coprono tutti i secoli a partire dal 1108, mancano

documenti che certificano un'operazione così importante. Il secondo motivo è che in tale ricostruzione si sarebbe dovuto per forza riutilizzare il materiale lapideo di crollo che non poteva non essere stato di buona qualità come quello della facciata. Il terzo motivo è che queste belle pietre sono state usate anche per il primo tratto della navata centrale, ma si trovano appoggiate sui primitivi pilastri.

Osservando bene invece le murature nude (cioè scarnificate nei restauri da eventuali antichi intonaci) dell'abside e quelle laterali con gli archi e i pilastri (esclusi naturalmente i tamponamenti delle otto arcate, oggi coperti da intonaco secondo i vigenti criteri di restauro, ma la cui composizione può essere letta in foto precedenti) a motivo proprio della loro tipologia arcaica e rozza si può ragionevolmente ritenere che siano più antiche e risalgano al periodo fine X secolo - inizi XI, definito protoromanico dagli storici dell'arte che per lo più si manifesta in una sostanziale continuità con le tecniche in uso nell'Altomedioevo.

E se a qualcuno queste murature nude



Parete interna destra con le tamponature delle 4 arcate (si noti che la prima arcata con la muratura sovrastante sono dello stesso accurato tipo di pietra della facciata, ma si appoggiano al primitivo pilastro)



Controfacciata della navatella sinistra e tamponatura della prima arcata divisoria (si noti che l'arco e la muratura sovrastante, poggianti sul primitivo pilastro, presentano lo stesso accurato tipo di pietra della facciata)

e prive di ornamenti non piacciono ricordo che è soltanto un luogo comune che l'arte romanica si manifesti sempre con certe caratteristiche decorazioni e coronamenti di facciate ed absidi. Ad esempio segnalo per somiglianza di murature la chiesa della Badia di Farneta in Valdichiana dell'ordine benedettino riformato dai Vallombrosani, ordine che in genere privilegiava una diversa pianta ed assenza di decorazioni. Anche qui la muratura è formata da pietrame di piccola pezzatura disposto secondo corsi (cioè strati) sub-orizzontali. In questo caso la critica è concorde nell'attribuire queste strutture al periodo della fondazione dell'abbazia, tra la fine del X secolo e l'inizio del secolo successivo.

Ad ulteriore supporto di questa mia ipotesi faccio notare che di consueto i cantieri iniziavano dall'abside per finire con la facciata. È assai improbabile che a Civitella sia avvenuto il contrario: la facciata fatta in bello stile ed il resto tirato su alla bene meglio perché erano finiti i finanziamenti. La critica giunga pertanto a riconoscere le rimanenti murature del S. Lorenzo più antiche di quelle della facciata e realizzate col sistema chiamato ad "opus incertum", cioè ad elevata irregolarità, del quale abbiamo già fatto cenno.



Abside

Profilo storico di S.Lorenzo al Lanzo

Nonostante la mancanza di documenti scritti anteriori all'XI secolo relativi alla famiglia degli Ardengheschi e alla loro Abbazia, è possibile pensare che come quella meglio nota dei Berardenghi, già conti di Siena pure loro, anche questa abbazia possa essersi formata e strutturata già in precedenza.

Paulus Fridolinus Kehr nel suo *Regesta pontificum romanorum* (1908, ristampa anastatica 1961, p. 265 ss.) ipotizzava la fondazione del S. Lorenzo all'inizio dell'XI secolo.

Le mie osservazioni sul periodo della fondazione che ho appena espresso sono in linea con l'epoca proposta da Patrizia Angelucci: fine X secolo – anno 1063, forse nel periodo del ministero di Giovanni vescovo di Siena dal 1037 al 1063. Devo dire però che lei basa impropriamente la sua ipotesi sul tipo di decorazione plastica dell'edificio e cioè della sua facciata (p. 110, nota n. 8 del suo testo, peraltro fondamentale per questo territorio). Concordo invece con l'idea di Tigler che la facciata sia riconducibile al terzo quarto del XII secolo.

Invito a seguire le vicende dell'Abbadia Ardenghesca dalla fondazione al 1440, cioè alla sua fine come cenobio benedettino, in quello che è l'indispensabile, unica e insuperata monografia sull'argomento: il lavoro di Patrizia Angelucci che ho più volte citato (pp. 109-155).

A sottolineare la grande importanza che ha avuto S. Lorenzo mi limito qui ad elencare le numerose località, sparse in ben quattro diocesi, nelle quali secondo la documentazione superstite l'abbazia aveva le sue proprietà.

In provincia di Grosseto: Ancaiano, Belagaio con la chiesa di S. Leonardo, Ci-

vitella con la pieve di S. Maria in Monte e le chiese di S. Fabiano e Sebastiano e di S. Materno, Fercole, Gello, Gretaie, Lampugnano con la chiesa di S. Bartolomeo, Litiano, Montecodano con *ius* sulla pieve, Montefrontone, Monteluccio, Monteverdi, Paganico, Petercole, chiesa di S. Anastasio, chiesa di S. Donato in Cortecchio, S. Lorenzo con la chiesa, Sasso, chiesa di Signano, Tersinate.

In provincia di Siena: Brenna con la chiesa di S. Michele, la chiesa di Modane, chiesa di Montesizio, Montisi, Orgia con la chiesa di S. Trinità e ospedale, Petriolo, Stigliano con *ius* sulla chiesa, Suvera con la chiesa di S. Andrea.

Nel 1440 il monastero, divenuto povero e ormai in completa rovina, fu aggregato da papa Eugenio IV ai canonici di S. Maria degli Angeli di Siena.

Una sintesi delle vicende successive fino ai nostri giorni può essere seguita nel mio testo *Le Confraternite di paese della Toscana meridionale*, (cit., pp. 159-170).

Ma c'è un'ultima, recentissima e sostanziale novità che non avevo riportato: la chiesa dell'Abbadia Ardenghesca è ritornata da un paio di anni in dotazione della parrocchia di Civitella a seguito della correzione di una assegnazione, ora definita impropria, fatta a suo tempo all'Istituto Sostentamento del Clero di Siena.

Con l'aiuto decisivo del documento fotografico, disponibile dalla metà del '900, propongo in questa sede una lettura particolare della storia di S. Lorenzo al Lanzo attraverso le vicende dell'edificio, che a loro modo rivelano ovviamente quelle dell'istituzione.

Quanti e quali sono stati gli ammodernamenti (cioè gli interventi che sino agli inizi dell'800 sono da considerarsi tali in quanto adeguamenti alle mode/necessità del tempo) che il monastero ha avuto nel corso della sua storia? Ne ho individuati almeno quattro a significare la ininterrotta continuità dell'Abbadia come luogo di culto: la nuova facciata come detto, l'abbattimento dei resti delle navate laterali con conseguente tamponamento delle arcate avvenuto presumibilmente negli anni 1440-44, la costruzione del campanile a vela nel 1595, e nel lungo periodo dei secoli XVI-XVIII la chiusura



Ingresso all'ambiente monastico

con due porte per isolare l'altare dal coro, la completa intonacatura interna e forse esterna, e l'apertura di alcune finestre compresa quella ad oculo nella facciata.

Dall'800 ad oggi si deve parlare più propriamente di restauri/ripristini; S. Lorenzo ne ha avuti sei.

Il primo fatto post 1853 e risultato poi inefficace. Il secondo di inizio '900 era stato auspicato dall'arcivescovo Tommasi che aveva scritto "che bel monumento d'arte sarebbe".

Nel corso del terzo, attorno al 1915, sono stati trasformati in villa i resti del monastero.

Il quarto restauro, attorno al 1948, dovrebbe essersi limitato a ripristinare una parte del tetto della chiesa che era crollata. Successiva a quell'anno è stata costruita *ex novo* la torre in stile; non sappiamo se, almeno in parte, è stato reimpiegato materiale lapideo del complesso medievale.

Nel corso del 1967 è stato fatto il quinto e più radicale restauro a cura dell'arch. Mario Luzzetti.

È stata completamente restaurata la fac-

ciata con tamponamento dell'oculo (un tipo di finestra di largo uso nel periodo barocco); è stato liberato l'originale altare a mensa medioevale dalla parete divisoria con le due porte di accesso al coro; sono state chiuse alcune finestre; sono stati eliminati tutti gli intonaci e stuccate a faccia vista tutte le mura esterne ed interne della chiesa; sono stati completamente rifatti gli intonaci dei tamponamenti interni ed esterni delle arcate; è stato rifatto in stile l'ingresso laterale destro; è stata riscoperta la navatella laterale sinistra con la sua absidiola.

Nel 1968 è stato inaugurato il restauro dell'Abbadia con una cerimonia raccontata in un lunghissimo articolo di Fenenna Bartolomei sul quotidiano "La Nazione". Il bel colore e la facile comunicabilità dell'ottimo lavoro giornalistico non riescono a nascondere, però, la fragilità ed i luoghi comuni della ricostruzione storica. D'altra parte, dobbiamo ammettere che questa poteva basarsi solo sull'unica fonte, o presunta tale, allora conosciuta: "La Rocca degli Ardengheschi" del pievano di Civitella don Augusto Ricci, opera del 1935; mentre oggi è richiesto ben altro rigore critico.

Nell'ultimo restauro avvenuto dieci anni fa ad opera degli architetti Nicola Valente e Marco Picchi è stata ripristinata la porzione di tetto crollata e realizzato un adeguamento antisismico: un lavoro tanto necessario, quanto rispettoso delle antiche strutture, giustamente sottolineato in occasione dell'evento segnalato in epigrafe da valenti professori universitari e dal Presidente dell'Istituto per la valorizzazione delle Abbazie Storiche Toscane, Paolo Tiezzi Maestri.

Ricordo che esistono e sono disponibili le foto del disastroso



Il complesso dell'Abbadia prima del restauro del 1948. Si notino: l'altare soffocato dal muro con le due porte che delimitava l'area del coro; l'intonaco che ricopre tutte le pareti interne; la torre in stile non ancora eretta; le precedenti antiche tamponature delle arcate (Fondo Gori - Grosseto).



Originale altare a mensa medievale liberato nel restauro



Navatella sx con la sua absidiola riscoperta nel restauro



Le attuali fiancate destra e sinistra. Si fa notare la riconquista della muratura da parte dell'edera non tenuta sotto controllo e la grossa mole dei cipressi piantati troppo vicini post 1948.



Le foto in alto riprendono la facciata prima del restauro del 1967 che interessò anche tutta la chiesa. La foto in basso a sinistra presenta la facciata ripulita e con le nuove pietre, non ancora segnate dal tempo, che hanno tamponato il precedente oculo. Nella coeva panoramica del complesso si nota in angolo la nuova torre in stile (Fondo Gori – Grosseto).

Parlando di restauri, la famosa, e con dovuto rispetto simile, Abbazia di S. Antimo dal 1870 al 2006 ne ha avuti ben nove; i primi però non sono stati altro che arbitrarie ricostruzioni secondo i criteri del purismo senese dell'architetto Giuseppe Partini.

crollo del tetto avvenuto nel 2005: causa diretta della fin troppo prolungata scopertura della chiesa, ma paradossalmente anche di una nuova e maggiore visibilità del monumento, tornato a vivere dopo un interminabile, penoso periodo di oblio e di colpevole mancanza di manutenzione. Questa triste documentazione fotografica dimostra, fra l'altro, lo stato di avanzato degrado a cui era giunto l'interno della chiesa da tempo colonizzato e maltrattato dai piccioni a causa della porta non bene serrata. Eppure non erano lontani i fasti nei quali l'Abbadia, sia per la mistica emozione ispirata della chiesa,

che per l'incorrotta natura dell'ambiente circostante veniva scelta come luogo ideale per celebrarvi matrimoni e ricorrenze da tantissimi residenti, come pure da molti forestieri.

Vorrei terminare con un auspicio, che è anche un'esortazione, affinché le istituzioni (che dovrebbero essere) interessate (cioè la parrocchia di S. Maria in Montibus e l'amministrazione comunale *in primis*, ma, non ultimi, i cittadini di Civitella Paganico e le loro associazioni) s'impegnino a dare nuova vita e quindi un futuro a questo monumento della arte romanica, nonché di una plurisecolare devozione popolare.

Bacino
del
fiume Fiora

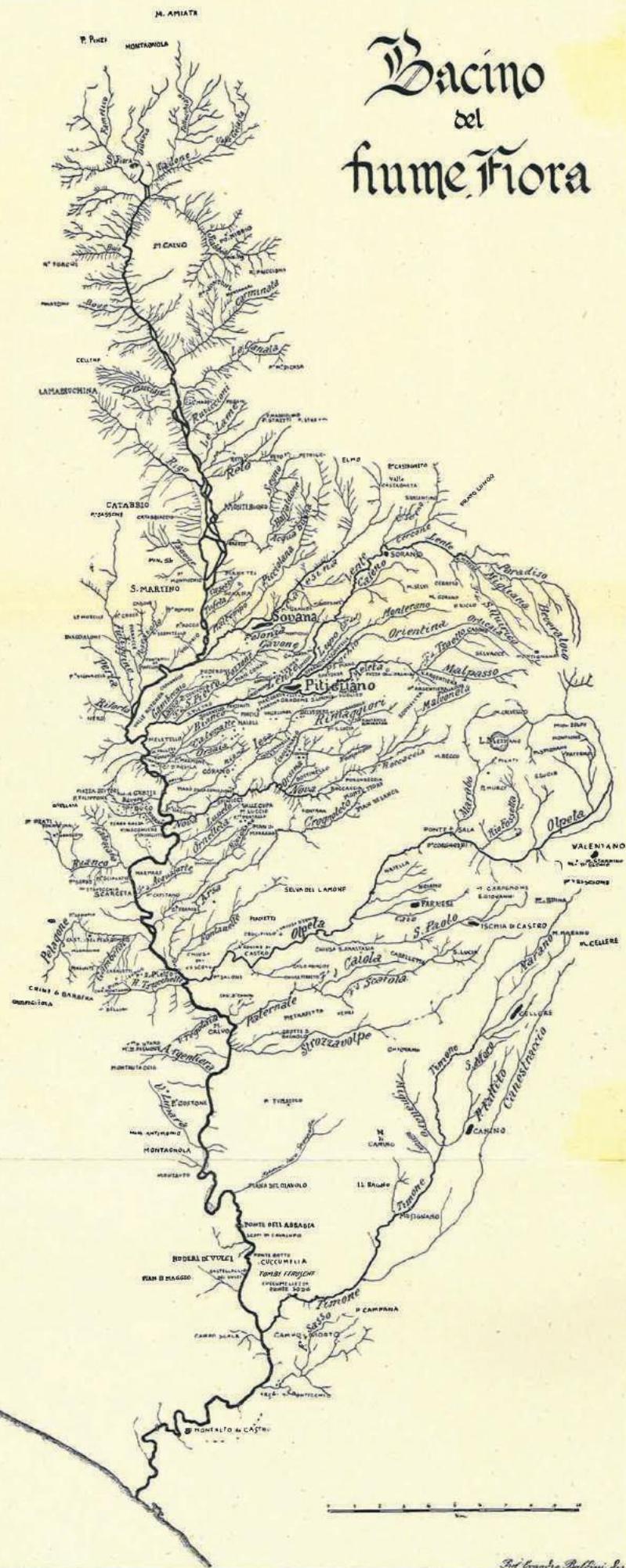


Fig. 4 — Il bacino della Fiora (ricavato, con varianti, dalla Carta Top. dell'Ist. Geogr. Mil.)

Parchi degli Orsini nella contea di Pitigliano Originale creazione del Rinascimento

di ANGELO BIONDI

Nel vasto panorama delle espressioni artistiche del Rinascimento i Parchi degli Orsini, realizzati nella loro Contea a Pitigliano e a Sorano, presentano una notevole originalità o, per meglio dire, una unicità, che non ha ancora trovato un serio inquadramento critico, anzi possiamo dire che sono rimasti finora quasi sconosciuti.

Infatti a questi Parchi, che rientrano nel genere dei "Parchi e Giardini naturali", è stata finora dedicata pochissima attenzione da parte degli specialisti e nessuno studio, ove si eccettui una breve "Nota sulla villa Orsini di Pitigliano" di Paolo Portoghesi, pubblicata nel 1955 e alcuni interessanti cenni di Horst Bredekamp¹.

Eppure i Parchi Orsini di Pitigliano e di Sorano, pur nell'abbandono secolare che ancora perdura e che ha cancellato molte tracce, costituiscono una particolarissima espressione artistica, che si differenzia da ogni altra finora conosciuta, sebbene non manchi di richiamare il più famoso e noto "Parco dei Mostri" o "Sacro Bosco" o "Giardino delle Meraviglie" di Bomarzo, rispetto al quale i legami sono tutti da stabilire e le

differenze appaiono maggiori delle somiglianze, al di là del generico legame costituito dalla famiglia Orsini nei due rami di Bomarzo e di Pitigliano.

Oltre al riferimento al "Parco dei Mostri" di Bomarzo pare che i Parchi di Pitigliano e di Sorano non abbiano riscontri in altri luoghi, eccetto che nei pochi resti comparsi nei pressi di Farnese, dominio di un ramo minore della omonima famiglia.

Sembra dunque che questa particolare espressione artistica del Cinquecento sia stata esclusiva di Orsini e Farnese, tra loro imparentati², nei loro feudi confinanti tra Bassa Toscana e Alto Lazio.

L'interesse di questi Parchi resta comunque notevole perché presentano quesiti non secondari riguardo alla concezione del rapporto uomo-natura nel Rinascimento nonché sull'origine e il significato di queste testimonianze artistiche e sull'ambiente culturale che le produsse; da ciò deriva anche l'urgenza di una salvaguardia di quanto ancora rimane, sottraendolo all'incuria e all'abbandono.

ABBREVIAZIONI

ACP = Archivio del Comune di Pitigliano
ADP = Archivio Diocesano di Pitigliano
APP = Archivio della Pretura di Pitigliano
ASF = Archivio di Stato di Firenze
BNCF = Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze
BSSM = Bullettino della Società Storica Maremma
BSSP = Bullettino Senese di Storia Patria

¹ P. PORTOGHESI, *Nota sulla villa Orsini di Pitigliano* in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 7-8-9, aprile 1955, pp. 74-76. H. BREDEKAMP, *Vicino Orsini e il Sacro Bosco di Bomarzo. Un principe artista ed*

anarchico, Ed. dell'Elefante, Roma 1989, pp. 136-137, 193-194.

² Gli Orsini del ramo di Pitigliano e i Farnese, sia del ramo principale di Castro che del ramo minore di Latera e Farnese, si imparentarono tra loro con numerosi matrimoni di rilevanza politica tra la metà del Quattrocento e il Cinquecento; particolarmente noto è il matrimonio di Pier Luigi Farnese, Duca di Castro e poi di Parma e Piacenza, con Gerolama di Ludovico Orsini conte di Pitigliano. Si tenga conto che anche Vicino Orsini di Bomarzo aveva sposato nel 1544 Giulia Farnese di Galeazzo I del ramo di Latera. A. BIONDI, *Le alleanze matrimoniali tra Sforza, Farnese, Orsini, Ottieri e la figura di Costanza Farnese in "Tracce"*, 14, 2009, pp. 47-61.



Porta del Parco Orsini di Pitigliano intorno al 1920 (da E. Baldini)



La porta del Parco allo stato attuale

Il Parco Orsini di Pitigliano

Il Parco Orsini di Pitigliano, che si estendeva per circa 16 ettari, è ubicato a nord dell'abitato di Pitigliano, lungo la strada per Sorano, in parte nella piccola valle del torrente Prochio presso la sua bella cascata, in parte sullo sperone tufaceo soprastante, che dal lato opposto digrada scosceso nella bassa della profonda valle del fiume Lente.

Il Parco è chiamato comunemente anche Poggio Strozzi, che secondo alcuni farebbe riferimento al truce episodio del Conte

Orso Orsini, il quale a quanto si racconta, vi strozzò la moglie nell'ottobre 1575³.

L'entrata principale al Parco Orsini di Pitigliano, posta a poca distanza dal bastione settentrionale della fortezza, è data dal grande portale bugnato, che si trova nel piazzale utilizzato attualmente dalla Croce Oro locale, dietro l'edificio della Società automobilistica Tiemme; essa dava accesso al Parco in una zona pianeggiante ai margini del torrente Prochio, oggi del tutto modificata dallo sviluppo edilizio⁴.

³ G. DENNIS, *The cities and cemeteries of Etruria*, I, J. Murray, London 1848, pp. 475-476. G. BRUSCALUPI, *Monografia storica della Contea di Pitigliano*, Martini e Servi, Firenze 1906, p. 388. A. BIONDI, *L'uccisione del Duchino di Latera. Nuova luce da un documento di Parma* in "Biblioteca e Società", 1-2, Viterbo 2001, pp. 22-35, riproposto in "Cardinale Girolamo Farnese ultimo Duca di Latera", Giornata di Studi (Latera 15

novembre 1999), Ceccarelli, Grotte di Castro 2004, pp. 39-50, in cui veniva corretto il nome della contessa moglie di Orso Orsini, uccisa nel Parco di Poggio Strozzi; si trattava di Lucrezia e non Isabella degli Atti, come comunemente si credeva.

⁴ Lo stato di degrado del portale del Parco, che evidenziava sgretolamento di murature e lesioni, a cominciare dal dicembre 2015 è stato ripetutamen-

Il portale, posto di fronte alla rupe tufacea e interrato per circa un metro e mezzo⁵, sorgeva a fianco dell'antica strada che costeggiava la rupe, e si apriva con un grande arco a bugne rigate, ai lati del quale comparivano due nicchie; un fascione che prendeva avvio all'inizio della parte arcuata della porta, faceva riscontro ad un altro posto sopra l'arco, cimato da un timpano concluso a volute⁶.

Alla porta principale del Parco si arrivava dunque da una strada, detta localmente delle Caprarecce, che scendeva dall'altipiano lungo la rupe e di cui rimane ancora una scalinata tagliata nel tufo; la strada proseguiva poi nella valle del Prochio, salendo sull'altipiano per dirigersi verso Sorano⁷.

Superato il portale a sinistra della strada, si entrava nel Parco, traversando la breve valle per un vialetto posto più in basso dell'attuale piano di campagna, e superando con un ponte il torrente Prochio sopra la sua grande cascata che si gettava a perpendicolo nel vallone sottostante.

Questo ponte, ora crollato (ne rimane la spalletta con beccatelli sulla sponda sinistra del torrente), era ancora conservato ai primi del '900, quando gli ebrei pitiglianesi venivano qui per la loro festa di Shavuhot (Festa delle Settimane)⁸.

te segnalato dal sottoscritto all'Unione dei Comuni proprietaria del terreno e del manufatto e alla Soprintendenza competente, attivando così la pratica per il recupero, che ha avuto tempi piuttosto lunghi per concludersi con i lavori di restauro completati nel gennaio 2017 ad opera della Ditta FASER di San Quirico di Sorano con la direzione dei lavori dell'architetto Antonella Felici.

⁵ E. BALDINI, *Pitigliano in Maremma-BSSM*, fasc. III, 1936, p. 35, ritiene che siano interrate almeno cinque bozze (solo tre si vedono fuori terra fino al cordolo prima dell'arco nella foto in E. Baldini, ma in altra foto antecedente se ne vedono cinque). Poiché le bozze hanno alternativamente un'altezza di 25 e di 30 cm, a cui si deve aggiungere uno scalino alla base, la parte interrata dovrebbe essere almeno un metro e mezzo; confrontando con le altre porte rigate di Pitigliano e di Sorano, si può pensare che siano interrate quattro o cinque bozze.

⁶ Nei primi decenni del '900 si poteva ancora vedere il portale quasi completo, come testimoniano due foto di Adolfo Denci, storico fotografo pitiglianese, una delle quali presenta ancora buona parte del timpano ed appare antecedente a quella pubblicata da E. BALDINI, cit., p. 36, fig. 46. Oggi il portale si è

Oltre il ponte il sentiero si inoltrava nella parte opposta per salire sul pianoro, attraversandolo fino ad uscire da una porta con un arco molto più modesto di quello principale, a ridosso del convento di San Francesco, ubicato con le sue pertinenze subito dopo i confini del Parco Orsini.

Il Parco ha subito profonde modifiche e trasformazioni nel tempo, perché declassato a podere fin dagli inizi del XVII secolo con l'avvento del dominio mediceo sulla Contea di Pitigliano, ma soprattutto per il successivo e recente stato di abbandono.

Tuttavia ciò che resta è ancora in grado di impressionare il visitatore, come accadde a Carlo Alberto Nicolosi intorno al 1910: *“Fuori dell'abitato, oltrepassato il Prochio e la sue cascate, Pitigliano ci riserva un'ultima, gradevole sorpresa cogli avanzi della cosiddetta Villa Orsini, sul poggio degli Strozzi... Più che villa, veramente il vasto pianoro degli Strozzi dovete essere un meraviglioso giardino ed un incantevole luogo di delizie...”*⁹.

La sistemazione e la vegetazione originarie sono state cancellate, tuttavia rimangono ancora abbastanza numerose le emergenze scultoree tagliate nel tufo e raccordate spesso da scalinate: statue, nicchie, sedili, padiglioni, spiazzi accuratamente delimitati, che

sgretolato nella parte destra, dove ha perso una nicchia, e in alto, dove non compaiono più il timpano e le volute. Baldini ipotizzava che le nicchie ai lati del portale fossero destinate a contenere statue, ma ciò non è scontato.

⁷ Un inventario del 1563 ricorda *“un valloncello... al vado di procolo (Prochio), dove era la petrara vecchia, a piedi la via vecchia di S. Francesco, confina con l'acqua di procolo...”* ADP Capitolo della Collegiata. Indicazioni di proprietà, obblighi ecc. 1563-1788, c. 6. La vecchia strada era più corta dell'attuale, ma la ripida salita impediva agli asini e ai cavalli di portare carichi pesanti; perciò si teneva un *“parecchio”* (da apparecchio) cioè una coppia di bufali, che venivano agganciati al carico e lo portavano fino al piano in alto. Informazione di Ferrero Pizzinelli di Pitigliano (cl. 1921).

⁸ Gli ebrei di Pitigliano per questa festa, venivano sul ponte a gettare pezzetti di pane azzimo ai pesci del Prochio, dicendo: *“Sono sano e sano mi ritroverai”*. Memorie di Aldo Servi pubblicate in R. SALVADORI, *La Comunità ebraica di Pitigliano dal XVI al XX secolo*, Giuntina, Firenze 1991, p. 138.

⁹ C.A. NICOLOSI, *La Montagna maremmana*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1911, pp. 122, 126.

si inseriscono soprattutto sui ciglioni del dirupo a settentrione, in vista di paesaggi di straordinario fascino, cangianti nei colori della vegetazione con il cambiare delle stagioni.

È evidente che il Parco Orsini coniugava insieme le emergenze dell'arte dovute alla mano dell'uomo e le bellezze paesaggistiche del luogo, dovute alla natura: dalla straordinaria cascata del Prochio, che cadeva a perpendicolo per oltre un centinaio di metri¹⁰, ai paesaggi pittoreschi delle valli vicine e del lontano orizzonte; e dunque *"le sculture rupestri -afferma Paolo Portoghesi- trovano una prima ragione nella ricerca di un rapporto con la natura, che si va facendo aspirazione intima dell'uomo del Rinascimento "*¹¹.

Le emergenze ancora esistenti

Sulla sponda opposta a destra del Prochio, oltre il ponte, il viottolo continuava fin dietro il vecchio podere Forlini, nei pressi del quale sono state costruite abitazioni moderne, poi saliva verso la sommità del poggio (c'è una scalinata tagliata nel tufo a mezza costa) per raggiungere uno spacco nella rupe, da cui una scala anch'essa ricavata nel tufo permetteva di salire in alto sul pianoro¹².

Prima di arrivare alla scala, sotto la rupe a destra presso una grotta, si trova una sorta di grosso pilastro o colonnina cilindrica tagliata nel tufo e più in là, al margine della parete tufacea, che gira ancora sulla destra, c'è in basso una vaschetta inserita in una punta ad angolo del tufo, ornata a sinistra da una decorazione (piccoli semicerchi uniti in verticale) anch'essa incisa nel tufo.

Sulla sinistra invece si trova una grotticella abbastanza lunga e poco profonda¹³, ora chiusa da un muro basso, sulla cui pa-

rete di fondo nella parte sinistra si nota un cavaliere a rilievo nel tufo, che cavalca un destriero ed ha in mano una lancia, tenuta orizzontalmente (o tira le briglie, impennando il cavallo?). Questa figura è poco più che sbozzata e sembra un "non finito", forse parte di una scena rimasta incompleta.

Girando sotto la rupe, a sinistra oltre la grotticella, si trova di nuovo una scala con gradini tagliati nella roccia, poi un sedile con lunghi listelli rilevati nella parete e conclusi con piccole forme triangolari con la punta in basso; accanto al sedile compaiono dei solchi nella parete, i quali delimitano uno spazio grosso modo rettangolare, che appare come una sorta di "non finito"; poco più in là c'è una specie di piccola pila per l'acqua intagliata nella parete tufacea, che si conclude sotto con una punta a piramide rovesciata con incisioni.

Riprendendo dall'alto, sul pianoro, a cui si accedeva dalla scala ora occultata, si trova uno spazio delimitato da un basso parapetto, tagliato nel tufo ad angolo retto nella superficie di calpestio; qui forse c'erano strutture (ligne o altro) in un punto da cui si gode uno straordinario panorama su Piti-gliano e sulla valle sottostante.

Al margine interno del pianoro compare una grande statua giacente con la gamba destra piegata, che si dice della Fortuna o dell'Abbondanza¹⁴, con un massiccio corpo nudo e grossa cornucopia alla sua sinistra, la quale si conclude in basso con una sorta di piccola vasca di raccolta d'acqua.

Nei primi decenni del '900 questa statua era ancora quasi integra, come si può vedere da una foto pubblicata dal Nicolosi¹⁵; ora è andata perduta la testa (che si presentava reclinata?), le braccia e parte della gamba destra e vi sono abrasioni in alcune parti del corpo.

Dietro questa statua altri gradini prose-

¹⁰ Oggi la cascata si presenta profondamente modificata a causa dei consistenti materiali di una frana caduta oltre un secolo fa dalla parete a destra della cascata.

¹¹ P. PORTOGHESI, cit., pp. 74-76.

¹² Ora lo spacco nella rupe è chiuso da un muro, che ha occultato la scala, testimoniata però proprio dal muratore che l'ha costruito anni fa.

¹³ Questo tipo di grotticelle, spesso dovute a fe-

nomeni naturali di erosione specie nelle parti dove pomice o renone si alternano al tufo compatto, sono localmente chiamate "scalampi".

¹⁴ Qualcuno ha voluto identificare la statua col fiume Lete, il fiume dell'oblio della mitologia.

¹⁵ C.A. NICOLOSI, cit., p. 126. Nella foto non è ben chiaro se la testa è reclinata o si tratta dell'effetto di un distacco dal collo, come potrebbe sembrare.



Parco di Pitigliano. Cavallo e cavaliere rozzamente scolpiti

guono il percorso sul ciglio settentrionale della rupe, mentre nella parte opposta rimangono pochissimi segni di lavorazione nel tufo e altri gradini intagliati.

Poco sotto il ciglione si trovano grandi stalli ricavati nel masso tufaceo, affacciati verso la valle del fiume Lente: quello più in alto presenta un arcone, che delimita una cavità tondeggiante con panchina interna e ha di fronte uno spiazzo in parte delimitato da un basso cordolo rilevato nel tufo, similmente ad un altro spiazzo all'incirca triangolare posto poco più avanti, che sta sopra altri due stalli affiancati posti più in basso; il primo ha una forma a padiglione con nicchia fornita lateralmente di finestre arcuate, con panchine all'interno e a lato, e presenta la rosa ursinea al colmo dell'arco, che incornicia la nicchia; il secondo a fianco, più semplice, presenta una nicchia con panchina modanata all'interno.

A destra del padiglione con finestre si nota la seconda statua del Parco, mutila, di cui rimane solo il torso, mentre negli anni '20 si conservavano ancora parte delle gambe e il robusto braccio destro, che poggiava con la mano sul piano sottostante¹⁶.

Si tratta di una figura femminile nuda, non identificata, con il torso ruotato a destra, semidistesa su un grande masso tagliato a forma cubica accuratamente levigato, posto perpendicolarmente al costone e dotato in basso di panchina; la schiena della statua e parte dei capelli finemente lavorati, ancora ben conservati perché più protetti dalle intemperie, dimostrano l'accuratezza dell'esecuzione.

Le due statue, rispettivamente quella della Fortuna e la figura femminile, sono state identificate popolarmente come "Orlando" e "la moglie di Orlando" con riferimento alle tante leggende di questo territorio legate al famoso paladino.

Più oltre lungo il costone, sparsi in mezzo al bosco, si trovano a vari livelli numerosi sedili delle più varie fogge, ricavati nella roccia tufacea, a uno, a due, a tre e anche a quattro posti, alcuni con spalliere e braccioli modanati; qualcuno ha forma semicilindrica con piccole semicolonne ai lati; una simile forma semicilindrica si trova sopra il ripiano di un grosso masso, cui si accede da una scala di gradini intagliati sulla liscia parete laterale.

¹⁶ Lo dimostra la foto di Adolfo Denci, pubblicata in C.A. NICOLOSI, cit., p. 127 e in E. BALDINI, cit., p. 45, fig. 50.



Parco di Pitigliano.
La statua della Fortuna intorno al 1910
(da C.A. Nicolosi)



La statua della Fortuna attualmente

Più avanti un lungo sedile, ora pressochè inaccessibile, è ricavato in un incavo proprio sullo strapiombo della rupe sopra la valle del fiume.

Quasi al limite del Parco, a nord-est, ormai in vista dell'antico convento di San Francesco¹⁷, si trova un altro imponente gruppo di sculture, preceduto da un doppio spiazzo, posto al limite di una altissima, vertiginosa parete verticale e delimitato da una sorta di cordolo semicircolare in tufo, su cui compaiono fori, dove forse erano infisse strutture lignee.

Qui si offre alla vista un panorama straordinario, dolce e selvaggio insieme, aperto sulla profonda valle del fiume Lente, in cui

confluisce il fosso del Lupo con il corso diviso dalla valle da un alto e stretto sperone di tufo.

A destra degli spiazzi, dove si diparte un angusto e tortuoso sentiero che cala nel valle, scendendo una breve scalinata di racconto, si trovano intagliati nella roccia due sedili imponenti e articolati, detti comunemente "troni", rivolti a sud; l'uno è formato da un grande semicilindro, su cui si impone il sedile con braccioli decorati e schienale incavato, sopra il quale c'è uno stemma a testa di cavallo, scalpellato come lo schienale e reso illeggibile (è facile pensare che si trattasse dello stemma ursino forse con la rosa al centro); a fianco di questo trono

¹⁷ Il vicino convento di San Francesco, fatto costruire nel 1522 dal conte Ludovico Orsini su disegni di Antonio da Sangallo il Giovane, fu trasformato in podere ed è ora residenza privata; esso presenta all'e-

sterno il chiostro con colonne in mattoni e un pozzo con gli stemmi del conte Ludovico e della moglie Giulia Conti nella vera di travertino; poco oltre vi sono i ruderi della chiesa con tre absidi laterali.



Parco di Pitigliano. La statua femminile ai primi del '900 (da E. Baldini)



La statua femminile come si presenta oggi

sta un altro sedile a due posti delimitati da tre braccioli, con alta spalliera ornata da una forte modanatura¹⁸.

Questi sono gli unici sedili del Parco volti verso l'interno del pianoro.

Horst Bredekamp riconosce qui una forte somiglianza con tombe etrusche della necropoli di Norchia: “*questo teatro, il cui corredo scultoreo utilizza i suoi contrafforti come sedili, è ripreso così fedelmente da due delle più rilevanti tombe di Norchia, da non consentire di pensare ad una ripresa casuale...*”¹⁹; tuttavia non si può escludere l'influsso delle tombe etrusche della più vicina necropoli di Sovana.

Più avanti, a ridosso della strada provinciale per Sorano, rimane la spalletta della modesta porta ad arco, che segnava l'uscita dal Parco e il suo confine.

Questo arco fu indebolito dalla costruzione del piano stradale appena sotto e crollò in una notte di forte vento e pioggia, a quanto pare nel 1928 o 1929²⁰.

Scendendo più in basso, poco prima della salita che dalla strada conduce al pianoro di Poggio Strozzi, sulla parete di tufo sopra la strada stessa si conserva una piccola scultura somigliante ad un elmo antico, residuo di una più ampia forma scolpita, in

¹⁸ Anche a Bomarzo si trova spesso la rosa come connotato araldico degli Orsini. Pare che nell'ultima Guerra i tedeschi abbiano usato i “tronii” come bersagli per esercizi di tiro, provocandone un certo deterioramento, secondo la testimonianza del pitiglianese Giuseppe Savelli, riportata in H. BREDEKAMP, cit., p. 193n.

¹⁹ Ivi, p. 137.

²⁰ Notizia di Ferrero Pizzinelli (cl. 1921) che abitava nelle vicinanze; ma l'arco potrebbe essere caduto nel febbraio 1924 quando proprio per fortissimi venti crollò a Sovana quanto rimaneva del cassero della Rocca Aldobrandesca.

buona parte cancellata dalla costruzione della strada, a dimostrazione che nel declivio a sud vi furono altre sculture nel tufo ora perdute.

Vicino ad una casa presso la salita di accesso al pianoro, sul ciglio della parete tufacea di una profonda cavità (forse una vasca per l'acqua del tutto modificata), compare la metà inferiore di un cilindro a rilievo con intagli, scolpito nel tufo, che rappresentava forse un fiore o un sole raggiato.

Notizie tarde sul Parco Orsini di Pitigliano

Solo per epoche successive al XVI secolo si hanno alcuni documenti sul Parco Orsini di Pitigliano, che comunque forniscono notizie interessanti.

Una citazione si trova fin dai primi del 1600, quando il conte Alessandro Orsini, adirato contro il cognato Baldassarre Signorini perugino per i maltrattamenti e le minacce a cui aveva sottoposto la moglie Ge-

rolama Orsini sua sorella, “*in un luogo detto Strozzone vicino a Pitigliano per l'istessa causa volse ammazzare il Sig. Baldassarre*”, che si salvò con la fuga, rifugiandosi a Torgiano²¹.

Poiché il conte Alessandro Orsini morì il 9 febbraio 1604, l'episodio accadde poco prima, probabilmente nel 1602 o 1603.

Con il passaggio della Contea di Pitigliano ai Medici nel 1608, passarono alla Corona granducale anche i beni degli Orsini, compreso il Parco, che fu declassato a podere, detto Podere di Strozzoni con poche terre lavorative e molto bosco.

Il cardinale Giovan Carlo Medici, che nel 1635 aveva ottenuto la Contea dal Granduca Ferdinando II suo fratello, nel 1646 dispose che nelle more della nomina del Governatore della Contea o in sua assenza, il governo passasse nelle mani dei Podestà di Pitigliano e di Sorano e del Fiscale congiuntamente; in tal caso per il maggior impegno veniva loro concesso il podere di Strozzoni, il quale già in precedenza era stato concesso



Parco di Pitigliano. I cosiddetti troni agli inizi del '900 (da E. Baldini)

²¹ ADP Tribunale ecclesiastico, parrocchia di Pitigliano 1600, fogli sciolti. Alessandro Orsini nella stipulazione di un contratto di affitto della Contea nel 1603 con Alessandro Doni di Roma, si riservò tra l'al-

tro anche “*Strozzoni*”, ossia il terreno del Parco. ASF Mediceo del Principato, 2776, c. 1061. E. BALDINI, cit., p. 62n.

pure ai capitani del presidio della Rocca di Pitigliano, come era avvenuto nel 1606 per il capitano Castello Quaratesi²²; lo conferma anche la relazione del senatore fiorentino Niccolò dell'Antella, venuto a prendere possesso della Contea per conto del Granduca nel 1608: *“il conte Giovantonio (Orsini) lasciava godere al capitano Castello Quaratesi il giardino di Strozzone, sotto il Palazzo di Pitigliano, che anticamente era luogo assai delitoso et più di spesa che di utile al tempo de' Conti, et oggi se ne cava qualche cosa”*²³.

Tali modalità continuaron anche dopo il ritorno della Contea alle dirette dipendenze del Granduca, come nel 1721, quando dalla Segreteria Granducale Carlo Rinuccini scrisse al Tenente Carleschi, comandante della Rocca di Pitigliano, di lasciare il podere di Strozzone ai due Podestà di Pitigliano e Sorano e al Fiscale, *“giacchè loro tre sostengono il peso del governo civile”*, con obbligo di consegnare poi il podere al nuovo Governatore che doveva essere eletto dal Granduca²⁴.



Spalletta residua della Porta di uscita del Parco

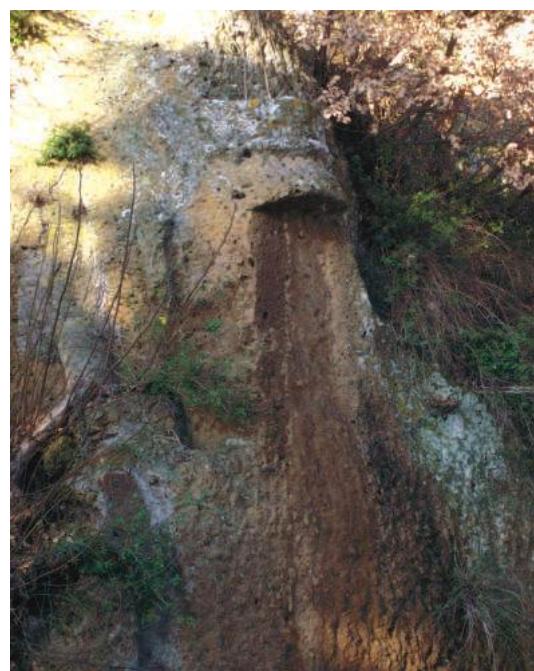
²² ACP Registro di tutte le scritture concernenti l'interesse della Comunità di Pitigliano esistenti nella cassetta delle scritture segrete 1511-1767, cc. 14, 104. A. BIONDI, *L'Acquedotto Mediceo monumento-simbolo di Pitigliano e la Contea al passaggio nel Granducato*, Laurus, Pitigliano 1998, pp. 21, 35.

²³ ASF Mediceo del Principato, Auditore delle Ri-

Nel settembre 1639 fu fatta una stima del “Portone di Strozzone” probabilmente per lavori di consolidamento da farsi dagli scalpellini, comprendenti *“tutti li conci piani cioè dadi, cresta e ripieni, pilastro et cantonate e zoccolo... cordone scorniciato... conci dell'arconi...”*²⁵.

Evidentemente nel tempo il portale del Parco venne restaurato tanto da conservarsi pressochè integro fino ai primi del Novecento, quando una foto mostra che il portale era ancora quasi completo, evidenziando che a quell'epoca solo il timpano aveva cominciato ad andare in rovina.

Interessanti particolari sono forniti da una ricognizione del Cancelliere del Tribunale di Pitigliano, effettuata nel giugno 1731: *“Conferitomi... al ponte del Prochio dentro a Strozzone e per ivi incamminarmi, presi il cammino per la strada che porta a S. Francesco et essendo giunto alla porta per la quale s'entra in Strozzone, fu osservato la medesima serrata a chiave... venne il lavoratore di Strozzone ...”*



Elemento scultoreo sulla parete sud

formagioni, 252, ins. 15, Relazione della Contea di Pitigliano e Sorano, pubblicata da R.G. SALVADORI, *Relazioni secentesche sulla Contea di Pitigliano* in BSSM, 58-59, 2001, p. 84.

²⁴ ACP Miscellanea 1622-1759, c. 104.

²⁵ ACP Miscellanea 1569-1783, c. 17.

apri e tirò il catenaccio di ferro e per entrar nella medesima convenne salire un scaloncino di pietra alto circa un palmo e di poi, fatto l'ingresso in Strozzoni, fu trovato il piano con molti cipressi, in mezzo de' quali vi è la strada piana che conduce al ponte suddetto, lontano dalla porta... da 40 passi incirca, et arrivato a quello fu osservato essere il medesimo riparato e circondato da muro di sasso... ”²⁶.

Dunque il portone di entrata con il suo arco aveva una porta con catenaccio e uno scaloncino di pietra alto un palmo, il ponte sul Prochio aveva un parapetto murato e il piccolo pianoro interno era boscato con numerosi cipressi, di cui si ha conferma da altro documento del 1784, che ci informa dell'esistenza di piante di leccio, querce e cipressi nel podere di Strozzoni.

Infatti il Vescovo di Sovana, avendo ottenuto dal Granduca nel giugno 1784 la donazione di buona parte del Palazzo Orsini, volendolo restaurare, pochi mesi dopo nell'ottobre chiese che nel donativo fossero compresi anche i cipressi di Strozzoni, evidentemente per farne travi. Ma il Regio Scrittoio rispose che non era possibile perché nel contratto di enfiteusi del podere, stipulato nel dicembre 1771 con Paolo Leoni “restarono comprese tutte le piante di leccio, quercia e cipresso esistenti in detto podere, non in quanto ad investirne il livellare della proprietà, ma bensì all'oggetto di ingiungerli l'obbligo della loro conservazione a favore del Padrone diretto”; perciò in vigore di tale contratto, nemmeno il Regio Scrittoio poteva disporre di quelle piante senza il consenso dell'enfiteuta²⁷. Oltre tutto Paolo Leoni era ormai sul punto di acquistare il podere.

²⁶ APP Recognizione di cavallo morto, 1731 (folio volante).

²⁷ ADP Vacanze della sede vescovile del 1776 e donazione del Palazzo di Pitigliano del 1784. I Vescovi di Sovana, a causa della decadenza della città divenuta pericolosa per la malaria, trasferirono di fatto la loro residenza a Pitigliano dopo aver comprato nel 1674 il palazzo del Borghetto, scomodo perché situato presso il convento di S. Francesco fuori dell'abitato e con poche stanze. Con le vendite dei beni demaniali della Contea tra il 1780 e il 1785 a seguito delle riforme illuministiche dei Lorena, il problema di una sede adeguata per i Vescovi di Sovana fu risolto con la cessione a Mons. Pio Santi di Palazzo Orsini, ormai non più sede del Governatore di Contea. L. ROMBAI, *Le Contee*

Un ulteriore cenno si ha nel manoscritto “Descrizione della Contea di Pitigliano”, compilato dall'Anonimo Apatista intorno al 1770, che riferisce della proposta dell'ingegner Ferdinando Morozzi di costruire un cimitero fuori Pitigliano “in un piccolo campo chiamato in paese Strozzoni... per essere circondato da un lato dalle profonde ripe del Prochio e per avere dall'altro una barriera di cipressi e lecci”; l'Anonimo dissentiva dal localizzare un cimitero in tale luogo “che serve di delizia e passeggiio ai pitiglianesi” e la proposta del Morozzi non fu realizzata²⁸.

I cipressi (ma anche i lecci) erano tra le specie di alberi usate per ornamento di parchi e giardini dell'epoca, come a Caprarola²⁹.

Il fatto che il podere di Strozzoni confinasse nella sua parte finale con il convento di S. Francesco dava luogo talvolta a qualche conflitto, come accadde nel 1706, quando il Padre Guardiano dei francescani Marcantonio da Roma murò la porta tra Strozzoni e l'orto del convento “con pregiudizio del possessore che pretendono avere li Governatori di Pitigliano di entrare nell'orto del convento”; ne nacque una controversia, per cui il Commissario Generale dei francescani, sollecitato dalla Segreteria del Granduca, il 15 maggio 1706 intimò da Roma di smurare la porta al Guardiano di Pitigliano, che non volle eseguire l'ordine; di conseguenza il 12 giugno successivo il Guardiano fu sospeso dall'incarico e inviato presso il convento di S. Giuseppe di Acquapendente, mentre il Padre Guardiano di quest'ultimo convento riceveva l'ordine di andare a Pitigliano a smurare la porta “dovendo stare aperta a comodo dei Ministri di S.A.S (il Granduca di Toscana)”³⁰.

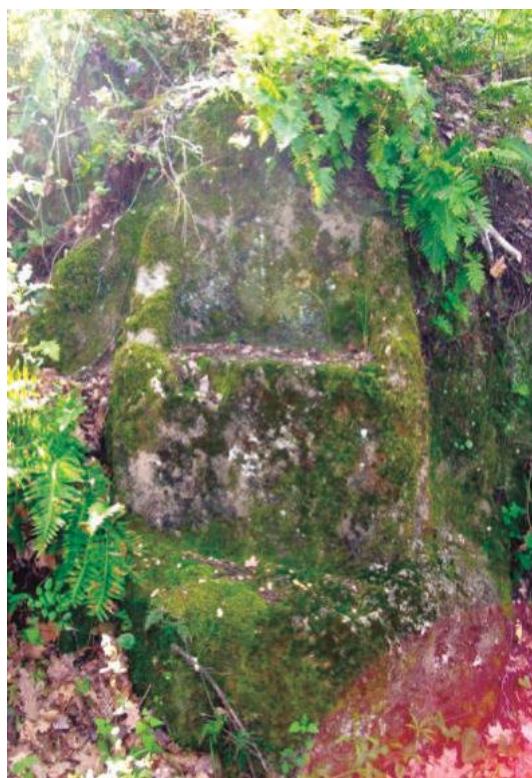
granducali di Pitigliano e Sorano intorno al 1780, Centro 2P, Firenze 1982, pp. 162-163.

²⁸ ANONIMO APATISTA, *Descrizione della Contea di Pitigliano* (a c. di A. BONDI), II, Laurum, Pitigliano 2008, pp. 169-170.

²⁹ L. SEBASTIANI, *Descrizione e relazione istorica del Nobilissimo e Real Palazzo di Caprarola*, Roma 1741, p. 102.

³⁰ ACP Miscellanea 1511-1767, cc. 173, 174. Si tenga conto che i due conventi di Pitigliano, nonostante il passaggio della Contea al Granducato di Toscana avvenuto nel 1608, continuavano a far parte della Provincia Romana dei francescani come al tempo degli Orsini.

All'epoca delle riforme lorenese il podere di Strozzoni aveva una superficie di 15,82 ettari, di cui oltre 12 a bosco, quasi 3 a pascolo e poco meno di mezzo ettaro a seminativo ed orto, con un rustico fabbricato adibito a stalla, fienile ed usi diversi; nell'autunno 1784 il podere di Strozzoni fu venduto alla famiglia Leoni, già livellaria dello stesso podere, nell'ambito delle riforme illuministiche, che prevedevano anche la liquidazione di beni demaniali nella Contea per favorire la formazione della piccola e media proprietà privata³¹.



Parco di Pitigliano. Sedili monoposto

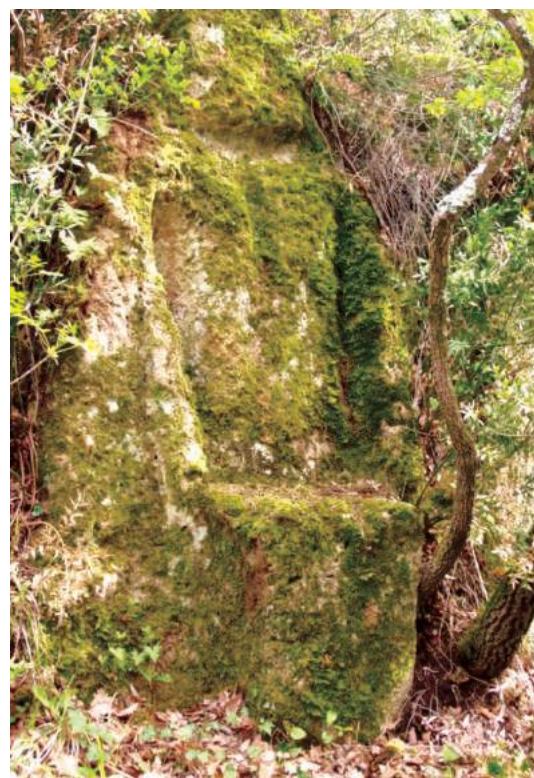
di San Marco alla vecchia rocca.

Non è accertato se il Parco comprendesse tutto il declivio fino alla vecchia via in basso, che portava dalla valle del fiume Lente alla porta di Sotto (oggi porta dei Merli) di entrata all'abitato, oppure fosse limitato solo alla parte alta, dove ancora si trovano alcune emergenze; però questa parte ha una superficie di poco più di un ettaro, troppo

I documenti citati ci informano, almeno in parte, dell'originaria vegetazione del Parco Orsini, costituita da cipressi (soprattutto nella parte tra l'entrata principale e il torrente Prochio), querce e lecci, piante tipiche dell'ambiente naturale locale³².

Il Parco Orsini di Sorano

Il Parco Orsini di Sorano si stendeva lungo il ripido declivio ad est di Sorano, ma esposto a settentrione, al di sotto delle mura della fortezza, che congiungono il bastione



lontana dalla superficie del Parco di Pitigliano, perciò è da credere che questo di Sorano si stendesse in basso fino al fiume.

La costruzione dell'attuale strada provinciale, che esce da Sorano passando sotto la fortezza e si dirige verso l'Amiata, ha tagliato il declivio in due: la parte alta di proprietà della Fondazione Piccolomini-Sereni, dove si trovano le sculture note e fino ad alcu-

³¹ L. ROMBAI, cit., p. 127.

³² Forse i grandi lecci presso la sponda del Prochio, ultimamente colpiti da forte vento e frettolosamente

"capitizzati", erano per rinnovo naturale l'ultimo residuo della vegetazione antica del Parco Orsini.

ni anni fa coltivata, e la parte sottostante la strada, inesplorata ai fini dell'identificazione di eventuali altre emergenze del Parco per la fitta vegetazione che la ricopre.

Non essendosi conservata come a Pitigliano alcuna porta di entrata né alcun ricordo di essa, non si comprende neppure dove si trovasse l'accesso al Parco stesso, se dalla parte alta, uscendo dalla porta del Maschio della fortezza e proseguendo lungo il fossato a sinistra, o dalla parte bassa uscendo dalla porta della vecchia rocca.

Attualmente si entra nel Parco da una interruzione del muro che parte dal bastione di San Marco e delimita l'antico fossato della fortezza.

Scarse indicazioni si possono ricavare dalle poche rappresentazioni settecentesche di Sorano, che sono sostanzialmente due: la "Pianta e veduta di Sorano" nella Raccolta di Odoardo Warren del 1749 e la "Pianta della Terra di Sorano" della seconda metà del sec. XVIII, attribuita a Luigi Giachi; in esse la parte dove si trovava il Parco degli Orsini è espressa come zona boscata senza ulteriori indicazioni³³.

Ambedue le piante presentano davanti al Maschio e ai due bastioni angolari un fossato protetto all'esterno da un antemurale, ora non più esistente³⁴.

Il terreno boscato è delimitato dal bastione di S.Marco e dalle mura orientali della fortezza, poi dal fossato che scende dalla vecchia rocca fino al fiume Lente, e in fondo al declivio dalla strada, che esce dalla porta di Sotto di Sorano per inoltrarsi nella valle dello stesso fiume; questi probabilmente erano anche i confini del Parco Orsini di Sorano.

Entrando nel Parco dal fossato sotto il Maschio, nel pianoro si incontra un lungo sedile tagliato nel tufo e diviso in quattro parti da cinque braccioli scolpiti: il primo, solo in parte conservato e non del tutto leggibile, presenta una forma allungata simile ad una proboscide, il secondo è simile ad un

capitello con una testina al centro, nel terzo è scolpito un viso barbuto visto di fronte, nel quarto sporge obliquamente all'angolo destro il viso di un uomo visto di profilo, il quinto è molto deteriorato tanto da rendere quasi incomprensibile la scultura originaria (un mascherone?).

Il sedile è rivolto verso la valle, che presenta un fantastico panorama fatto di grandi massi tufacei, speroni tondeggianti e irte creste di tufo emergenti sopra il fiume Lente tra la vegetazione, cangiante al cambiare delle stagioni; sulla sinistra si scorge lo straordinario labirintico abitato di Sorano, sullo sfondo lontano del Monte Amiata.

Più avanti si trovano tre grotte scavate nel tufo, che però non presentano elementi per comprendere se siano contemporanee al Parco o successive.

Scendendo per un sentiero verso il basso si incontra una specie di recipiente cilindrico intagliato nel tufo, ai cui piedi si trova una elegante vaschetta oblunga per la raccolta dell'acqua; un po' più sotto si vede un masso di tufo spianato sopra e tagliato a perpendicolo di lato, sotto il quale è stato ricavato un breve canale che finisce in una piccola vasca semicircolare; ambedue sono attaccati alla parete e presentano nella parte esterna liscia due lunghe incisioni orizzontali e parallele.

Sulla parte sovrastante spianata, raccordata alla vaschetta con tre gradini, si erge un grosso pilastro rotondo che si conclude con una mensola simile ad un tavolo.

Si trova poi una lunga panchina ricavata nella roccia; al centro della spalliera sporge un volto allungato ossia un mascherone, sopra il quale si snoda per tutta la lunghezza della spalliera una sorta di nastro che termina con volute attorno ad un bottone interno; la parte sottostante è divisa da tre piedi in due scomparti, ciascuno dei quali presenta la rosa ursinea.

Ai due lati della panchina si dipartono

³³ "Pianta e veduta di Sorano" in ASF Segreteria di Gabinetto, O. WARREN, *Raccolta di piante delle principali città e fortezze del Granducato di Toscana* (1749); L. GIACHI [?] "Pianta della Terra di Sorano" (seconda metà del sec. XVIII) in BNCF, Sez. Manoscritti, A.1.13.

³⁴ La pianta del Warren mostra dalla punta del ba-

stione di S.Marco, come dall'altra parte, un rigo nero diritto, forse un muro, coincidente con l'attuale, che si conclude in corrispondenza della fine dell'antemurale e sembra presentare un'interruzione; era questa la porta di accesso, a cui si giungeva percorrendo il fossato asciutto a partire dalla porta del Maschio?

canalette intagliate nel tufo, adatte a rac cogliere il trasudamento della soprastante parete rocciosa, le quali terminano con due vasi in parte sgretolati.

Continuando il sentiero si incontra poco dopo una grande vasca ovale, delimitata all'esterno da un parapetto in muratura, all'interno da una parete tagliata nel tufo, che supera in altezza il muro esterno e termina con un ripiano, dove si trova una lunga panchina a doppio sedile con duplice spalliera reclinata in similitudine di antichi triclini, e un altro pilastro rotondo che termina con una mensola, una sorta di tavolo più piccolo del precedente; due scalinate tagliate nel tufo a destra e a sinistra della vasca danno accesso al ripiano dove si trova la panchina, volta verso la valle e l'abitato di Sorano.

Nella parte sinistra della parete tufacea sopra la vasca è scolpito a rilievo un disco, che presenta inciso un fiore con petali attorno ad un grosso bottone centrale, che qualcuno ha voluto interpretare come il sole o

un girasole.

Gli elementi superstiti, ancora visibili del Parco Orsini di Sorano sono dunque piuttosto limitati, salvo nuove individuazioni, specie nella parte sottostante la strada, ancora inesplorata.

Si aggiunge comunque un blocco di tufo erratico, su cui compare la rosa canina, simbolo degli Orsini, a dimostrazione che certi blocchi di tufo anche scolpiti sono stati riutilizzati nei muretti di terrazzamento, costruiti successivamente e nei quali forse si può rinvenire qualche altro elemento decorativo del Parco di Sorano, per il quale non è stata trovata finora alcuna documentazione scritta.

Resti del Parco di Farnese

Un Parco simile a quelli della Contea ursinea si trovava a Farnese, culla dell'omonima famiglia e nel XVI secolo dominio, insieme a Latera, di un ramo della stessa famiglia Farnese³⁵.



Pianta di Sorano del XVIII secolo con l'area del Parco

³⁵ Sui Farnese del ramo di Latera S. ANDRETTA, *Da Parma a Roma. La fortuna dei Farnese di Latera tra armi, curia e devozione tra XVI e XVII secolo*, in "Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome", LXIII, 1993, pp. 8-32 (con ampia bibliografia). M.A. CEPPARI, *I Farnese a Latera nel Quattrocento*, Ceccarelli, Grotte di Castro

1989. L. FIORITI, *Esiste e da quando un Ducato di Latera?* in "I Farnese. Trecento anni di storia", Tip. don Bosco, Roma 1990, pp. 135-140; R. LUZI, *I Farnese: il ramo di Latera e Farnese* in "Cardinale Girolamo Farnese ultimo Duca di Latera", cit., pp. 29-38.

Ne rimangono scarse vestigia a nord-est dell'abitato, in una zona poco accessibile detta la Galeazza, posta a nord-est del paese, in mezzo ad un bosco sopra una grande grotta dove scaturisce una sorgente, un tempo detta di "nempe"³⁶.

Qui si trovavano resti di statue e sedili, ricavati nei massi di peperino, di cui solo pochissime si sono conservate, mentre le altre sono state distrutte dal tempo e dagli uomini, che hanno portato via alcune delle sculture più belle tanto che rimangono "evidenti e riconoscibilissimi i tagli fatti sui grandi blocchi tufacei da dove sono state asportate le sculture";



Lungo sedile multiplo del Parco di Sorano

Anche quel poco che resta di sculture e sedili dimostra una notevole affinità con quelli di Pitigliano e di Sorano.

Tuttavia "il sito ritrovato a Farnese non rivela, almeno apparentemente, una superficie e un peri-



Parco di Sorano. Panchina con mascherone

³⁶ Non si conosce l'etimologia del vocabolo "nempe", ma nei pressi di Valentano esiste un'antica chiesa detta di "S. Maria ad Nempe". Il nome Galeazza deriva da uno dei Signori di Farnese e Latera, non sappiamo se Galeazzo I, morto nel 1540, o piuttosto Galeazzo II, vittima del proditorio assalto perpetrato nella selva del Lamone da Orso Orsini nel 1573. A.

si ha notizia che fino agli anni '70 era possibile vedere sul luogo figure mitologiche come una Gorgone e una Sirena, oltre all'effigie di un pastore con un agnello ai piedi ³⁷.

Il luogo assomiglia molto a quello di Poggio Strozzi di Pitigliano ed è simile anche la collocazione delle emergenze scolpite: "i resti infatti costeggiano il ciglio del bosco, oggi franato, un tempo molto probabilmente sistemato con ampi terrazzamenti..... dal confronto delle due aree appare che la loro conformazione territoriale è molto simile: un vasto pianoro, poi il declivio e infine sul ciglio del dirupo le statue e le panchine"³⁸.

*metro delimitato, che potrebbe far pensare ad un giardino con un suo preciso assetto architettonico, con percorsi e vialetti, anche perché ciò non appare possibile, data la struttura geologica del luogo*³⁹.

Anche per questo Parco, di cui si era del tutto perduta la memoria, non è stato repetito alcun documento scritto.

Elementi cronologici

L'estrema scarsità di notizie archivistiche sui Parchi della Contea Ursinea e su quello di Farnese non solo non hanno permesso di conoscere con sicurezza in quali anni furono realizzati, ma finora non hanno consentito nemmeno di formulare ipotesi di qualche attendibilità.

BIONDI, *L'uccisione del Duchino...*, cit., pp. 22-35.

³⁷ T. MANCINI, *L'acqua a Farnese: quattro secoli di cronache*, Quaderni della Biblioteca Comunale di Farnese n. 2, La Toscografica, Empoli 1987, pp. 17-20.

³⁸ Ivi, p. 20.

³⁹ *Ibidem*.

Sui Parchi di Sorano e di Farnese non è stato possibile reperire alcuna notizia né diretta né indiretta e neppure tarda, a differenza del Parco di Pitigliano, che scrittori locali come Giuseppe Fabriziani attribuiscono a Niccolò IV, senza però darne motivazione; anche Bredekamp propende per Niccolò IV in base all'influenza su alcune realizzazioni nel Parco di Bomarzo, della necropoli etrusca di Sovana, che sarebbe stata esplorata da Vicino Orsini nel corso delle sue visite a Niccolò dopo la sua conquista della città nell'ambito delle vicende della Guerra di Siena⁴⁰.

Per il Parco di Pitigliano esiste anche il racconto tradizionale dell'uccisione della moglie da parte del conte Orso Orsini per gelosia, collegata ad una visita a Pitigliano del Duchino di Latera: Galeazzo II Farnese, anch'esso ucciso da Orso in una battuta di caccia nella Selva del Lamone⁴¹.

Secondo la versione popolare del racconto il conte Orso, tornando da Sorano dove aveva passato dei giorni in bagordi



Parco di Sorano. Vasca con sopra doppio sedile e piccolo tavolo

⁴⁰ G. FABRIZIANI, *I Conti Aldobrandeschi e Orsini*, Tip. Paggi, Pitigliano 1897, pp. 42, 118n. Bredekamp afferma che le visite di Vicino sarebbero state effettuate nel periodo 1555-1557 e per la realizzazione del Parco di Pitigliano prende in considerazione gli anni successivi alla conquista di Sovana del 1555 da parte di Niccolò IV, quindi tra 1557 e 1560 oppure tra 1576 e 1580; quest'ultimo periodo è comunque da escludere per il ritorno di Niccolò a Pitigliano in condizioni di sudditanza verso il Granduca di Toscana. H. BREDEKAMP, cit., p. 137, 194.

⁴¹ A. BIONDI, *L'uccisione del "Duchino" di Latera...* cit., pp. 27-30, riproposto in "Cardinale Girolamo Farnese ultimo Duca di Latera", cit., pp. 39-50, in cui ho potuto correggere il nome della moglie di Orso

con donne di malaffare, incontrò la moglie nel Parco, proprio sul ponte del Prochio e vedendola, le chiese arrogantemente cosa avesse fatto in sua assenza; la moglie, piuttosto risentita, rispose: "Quello che avete fatto voi a Sorano"; al che Orso, accecato dalla gelosia, l'afferrò alla gola e la strozzò (da ciò il nome di Poggio Strozzi), gettandone poi il corpo nel profondo abisso della sottostante cascata⁴².

Al di là del racconto popolare dai toni leggendari, fonti scritte ci testimoniano che effettivamente Orso Orsini uccise la moglie Lucrezia degli Atti (non Isabella come molti scrittori hanno affermato) ai primi di ottobre 1575, ma non dicono il luogo dove avvenne il grave fatto di sangue, anche se è verisimile che sia avvenuto nel Parco di Pitigliano, il luogo di cui il racconto popolare avrebbe conservata memoria.

Ciò comunque rende incerto prendere la data del 1575 come termine *ante quem* per il Parco Orsini di Pitigliano.

Ci soccorre però il ritrovamento di una preziosa indicazione al riguardo, in un elenco di beni di proprietà del Capitolo della Collegiata di Pitigliano del 1563, dove, tra l'altro, si indicano orti e grotte *"cominciando dalla via di procolo fino alle grotte di Strezzoni et l'acqua di Procolo (Prochio) fino al fosso del revellino"* e soprattutto *"un orticello dove già era un noce sopra la via di Procolo scontro la porta di Strezzoni"*⁴³.

L'orticello si trovava dunque davanti alla porta del Parco Orsini, indicato più volte con il nome di "Strezzoni", che forse facil-

Orsini (Lucrezia e non Isabella) grazie al ritrovamento del contratto matrimoniale del 1563; inoltre si evidenzia che l'uccisione di Galeazzo avvenne il 25 marzo 1573, oltre due anni prima di quella della moglie Lucrezia da parte di Orso Orsini, accaduta ai primi di ottobre 1575.

⁴² Una variante del racconto cambia la modalità dell'omicidio, dicendo che Orso mise mano al pugnale e con quello ammazzò la moglie. R. GALLUZZI, *Istoria del Granducato di Toscana*, III, Livorno 1781, p. 157.

⁴³ ADP Capitolo della Collegiata di Pitigliano. Indicazioni di proprietà, obblighi ecc. 1563-1788, c. 3. Lo stesso documento conferma il nome di Lucrezia della moglie del Conte Orso, indicando *"un piviale che ha dato l'Ill.ma Sig.ra Lucretia Contessa di Pitigliano"*.

mente si mutò in “Strozzoni” dopo l’uccisione della contessa Lucrezia degli Atti da parte di Orso Orsini⁴⁴.

La citazione della porta testimonia che il Parco era esistente nel 1563, unica data certa finora reperita, che può essere assunta con sicurezza come termine *ante quem* per la sua realizzazione.

Però l’inventario ci fornisce un dato ulteriore, che potrebbe rivelarsi di estremo interesse ai fini cronologici; infatti esso era stato compilato nel 1563 per ordine del conte Giovan Francesco Orsini, appena rientrato in possesso di Pitigliano⁴⁵, ma era stato “*cavato da un altro inventario vecchio già rotto fatto il 14 settembre 1550*”⁴⁶; se l’indicazione della porta di Strozzoni fosse stata ripresa dall’inventario vecchio del 1550 ne deriverebbe che il Parco Orsini di Pitigliano sarebbe antecedente a tale anno e perciò precederebbe quello di Bomarzo.

In tal caso la possibilità che la realizzazione del Parco sia stata effettuata da parte del conte Niccolò IV si restringerebbe ai soli anni 1547-1550, nel periodo in cui Niccolò, subito dopo aver estromesso il padre Giovan Francesco dalla Contea, era soprattutto intento a consolidare la sua posizione sotto tutela spagnola⁴⁷.

Se la data del 1550 potesse essere assunta con sicurezza come termine “*ante quem*”, non si potrebbe escludere la possibilità che sia stato il conte Giovan Francesco Orsini a realizzare il Parco e in tal caso si aprirebbero altri interrogativi.

Infatti tale realizzazione sarebbe avvenuta in contemporanea con la costruzione delle fortezze bastionate di Pitigliano e di Sorano da parte dell’architetto Anton Maria



Una panchina nel Parco di Farnese (da T. Mancini)

Lari tra il 1542 e il 1545 o addirittura in anni precedenti? Nel caso la costruzione della fortezza di Sorano avrebbe potuto occupare parte del Parco soranese sul pianoro tufaceo e ciò potrebbe forse spiegare anche la scomparsa della porta di accesso⁴⁸.

Inoltre si determinerebbe la precedenza cronologica del Parco di Pitigliano (e probabilmente anche di quello di Sorano) sul “Giardino delle Meraviglie” di Bomarzo, che dunque ne sarebbe stato influenzato, aprendo la possibilità di un serio e approfondito studio comparativo.

Sarebbe così risolto a favore del conte di Pitigliano (Giovan Francesco o Niccolò IV) il dilemma di chi fosse stato, a detta del Bredekamp, “*l’inventore di questi giardini fintostruschi*”⁴⁹.

Difatti restano alte le probabilità che il Parco di Pitigliano sia stato realizzato prima del 1550 e perciò preceda il “Parco dei Mostri” di Bomarzo.

Qualora però si dovesse considerare sicura solo la data del 1563 come termine “*ante quem*”, rimarrebbe ancora l’ipotesi che il conte Niccolò IV possa aver realizzato i Par-

⁴⁴ E. BALDINI, cit., p. 65n, afferma di aver trovato il nome di “Sterzoni” in un documento del 1564 presso l’Archivio di Stato di Firenze.

⁴⁵ Giovan Francesco rientrò in possesso di Pitigliano sotto la protezione di Cosimo I dei Medici, a seguito della rivolta dei pitiglianesi, che nel gennaio 1562 cacciarono il conte Niccolò IV. Per tali vicende A. BIONDI, *Lo Stato di Pitigliano e i Medici da Cosimo a Ferdinando I in I Medici e lo Stato Senese. Storia e territorio*, De Luca, Roma 1980, pp. 75-88.

⁴⁶ ADP Capitolo della Collegiata..., cit., c. 1.

⁴⁷ A. BIONDI, *Il conte di Pitigliano e la Guerra di Siena* in BSSP, CXXIII, 2017, pp. 65-109.

⁴⁸ Sembra che non ci possano fornire elementi cronologici utili né la captazione della sorgente di “nempe” nel 1567 nel Parco di Farnese né la costruzione nel 1522 della chiesa e del convento di S. Francesco, che chiude a nord-est il Parco di Pitigliano. Infatti se la costruzione del convento su un terreno che si trova oltre quello del Parco potrebbe far pensare che ne sia stata condizionata perché il Parco era già esistente con la conseguente attribuzione al conte Ludovico Orsini, una datazione antecedente al 1522 appare senz’altro troppo alta e quindi da escludere.

⁴⁹ H. BREDEKAMP, cit., p. 137.

chi di Pitigliano e di Sorano, in certo modo “gemelli”, tra il 1552 e il 1560, più o meno in contemporanea con il “Sacro Bosco” di Bomarzo.

È probabile che all’incirca allo stesso periodo della realizzazione dei Parchi Orsini, sia prima del 1550 che prima del 1563, possa risalire anche quello di Farnese, sotto la signoria di Pier Bertoldo II (1540-1560), fratello di Giulia Farnese, moglie di Vicino Orsini di Bomarzo.

Tale parentela potrebbe far pensare ad una qualche influenza sul “Sacro Bosco” di Vicino Orsini anche del Parco di Farnese, che presenta notevoli somiglianze con quelli di Pitigliano e Sorano.

È molto probabile che nei due Parchi degli Orsini e in quello di Farnese, viste le notevoli affinità, abbiano lavorato le stesse maestranze.

Qualora l’autore dei Parchi ursinei di Pitigliano e Sorano sia stato il conte Niccolò IV, si devono anche tenere presenti i suoi rapporti non solo con Vicino Orsini e con i Farnese, ma anche con il cardinale Cristoforo Madruzzo suo protettore, committente del palazzo e della fontana Papacqua a Soriano nel Cimino, dopo aver ottenuto questo feudo nel 1560⁵⁰.

Infatti, nota Sofia Varoli Piazza, “i progetti dei giardini e le decorazioni allegoriche e mitologiche delle ville concentrate nell’area dei Cimini... trassero ispirazione anche dagli incontri e dalle conversazioni che i loro proprietari, Gambara, Orsini, Madruzzo e Farnese, si scambiavano insieme agli amici letterati e agli artisti, tutti di altissimo livello, che poi operavano sia nei palazzi che nelle architetture dei giardini”⁵¹.

D’altra parte si notano alcune somiglianze tra le decorazioni e le statue del Parco di Bomarzo e quelle dei tre Parchi degli Orsini e dei Farnese, specialmente di quello di Pitigliano, che ha conservato un apparato decorativo un po’ più consistente.

Si può rilevare notevole somiglianza del-

la Ninfa dormiente di Bomarzo con la statua di Pitigliano della Fortuna-Abbondanza e in particolare l’incavatura sotto il piedistallo della Ninfa è simile a quella della statua femminile giacente; anche l’idea delle pance del Parco di Bomarzo potrebbe derivare dai numerosi sedili dei Parchi ursinei di Pitigliano e Sorano, mentre la panca etrusca di Bomarzo con il suo arco intorno è già stata messa in relazione da Bredekamp con il nicchione con panchina interna del Parco pitiglianese⁵².

Tuttavia sarebbe necessario procedere ad una comparazione analitica tra le realizzazioni artistiche dei suddetti Parchi.

L’unico riferimento cronologico certo resta comunque l’indicazione della “porta di Strezzoni” del 1563, che vale per Pitigliano, ma può estendersi anche per gli altri due Parchi, probabilmente realizzati in tempi molto vicini tra loro e probabilmente dalle stesse maestranze.

I Parchi di Pitigliano e Sorano, passati nel 1608 ai Granduchi di Toscana con le altre proprietà dei conti Orsini, furono declassati e in parte messi a cultura; risulta perciò priva di fondamento l’affermazione di Giuseppe Fabriziani che il Parco di Pitigliano “si conservò nello stato primitivo fino al 1780”, data generica (in realtà 1784) in cui fu allivellato dal Granduca Pietro Leopoldo⁵³.

Infatti a seguito dell’alienazione delle vaste proprietà della Corona granducale nella Contea di Pitigliano nell’ambito delle riforme dei Lorena, essi vennero venduti: quello di Pitigliano, ridotto a podere, fu acquistato nel 1784 dal precedente livellario; nello stesso anno quello di Sorano, detto all’epoca “Costa del Granduca”, di circa 4 ettari, fu ceduto insieme alle tenute della Fiorita e della Vigna Vecchia, a prevalente vocazione viticola, in quanto ormai ridotto solo “a macchia da far pali” per la vigna e quindi strettamente collegato alle suddette tenute⁵⁴.

L’utilizzazione per fare pali fa pensare ad

⁵⁰ Il cardinal Madruzzo, amico di Vicino Orsini, aiutò Niccolò IV, in un momento politicamente molto delicato, a rinnovare l’investitura della Contea di Pitigliano dall’imperatore Ferdinando d’Asburgo proprio nel 1560.

⁵¹ S. VAROLI PIAZZA, *Parchi, Barchi e Giardini farnesi*

siani. Il patrimonio arboreo in I Farnese. Trecento anni di storia

Tip. don Bosco, Roma 1990, p. 36.

⁵² H. BREDEKAMP, cit., p. 361.

⁵³ G. FABRIZIANI, Appendice alla *Monografia storica* di G. Bruscalupi, cit., p. 661.

⁵⁴ L. ROMBAI, cit., pp. 105, 127.

una conservazione a fustaia, almeno nella parte inferiore del Parco soranese, oggi detta Costa del Saraceto, ed è suggestivo quanto afferma al riguardo Sofia Varoli Piazza: “*la particolare natura dei luoghi e dei boschi, la presenza dell’acqua, delle grotte e delle antiche rovine sono elementi originali dei banchi laziali; essi, in molti casi, potrebbero derivare da un “bosco sacro”, il “lucus”, luogo di culto, che a differenza del ceduo... era conservato a fustaia*”⁵⁵.

Osservazioni

Paolo Portoghesi nella sua “Nota sulla villa Orsini di Pitigliano” rilevava la difficoltà di inquadrare correttamente il Parco Orsini pitiglianese, “*ancora più enigmatico*” del Sacro Bosco di Bomarzo, anche per lo stato di abbandono secolare, che ancora perdura e che ha cancellato tracce ed emergenze originarie; ancora peggiore è lo stato dei simili Parchi di Sorano e di Farnese, che per di più ha subito l’asportazione delle superstiti statue rupestri.

Tuttavia era evidente che i paesaggi spettacolari e le bellezze naturali dell’ambiente in cui i Parchi sono inseriti, facevano parte integrante del Parco stesso nella ricerca di un rapporto con la natura.

“*E a Pitigliano, a quel che sembra, questo rapporto si afferma in un modo ancora diverso da quello di Bomarzo....*” ; difatti “*se a Bomarzo la consueta simmetria dei giardini cinquecenteschi era stata rotta in episodi parziali liberamente orientati, qui sembra che addirittura non vi sia alcun tracciato regolare e che ogni elemento si inserisca per conto suo nelle tortuosità delle rocce... se il Sacro Bosco costituiva un ambiente conchiuso, qui la sistemazione è completamente estroversa; si tratta, cioè, non di un ambiente autonomo (se pure bizzarro), ma di una serie coordinata di punti di vista aperti sulla continuità del paesaggio naturale*”⁵⁶.

Ciò vale anche per il Parco di Sorano e per quello di Farnese per ciò che ne resta; infatti i Parchi di Pitigliano, Sorano e Farnese occupano una altura, a differenza di quello



Parco di Sorano. Disco con fiore sopra il pozzo

di Bomarzo posto in una valle, e l’affaccio sui bellissimi panorami circostanti è per tutti e tre un elemento determinante.

Anche Sofia Varoli Piazza evidenzia per il Parco di Pitigliano “*l’originalità degli elementi decorativi e l’eccezionalità dei valori paesaggistici...*” in cui “*il forte carattere dei luoghi suggeriva e anticipava modelli di architetture e sculture in simbiosi con l’ambiente naturale...*” ed inoltre si evidenziava “*l’accentuato naturalismo alla base della cultura manieristica del giardino (“antirinascimentale”), a cui il Parco Orsini appartiene*”⁵⁷.

Lo rilevava a sua volta anche Bredekamp: “*sebbene con minore apparato e perciò con un tratto un po’ più implicito, a Pitigliano è celebrato anche il gioco tra natura ed arte. L’occhio fluttua continuamente incerto sul labile discriminare che distingue forme naturali e artificiose*”.

Bredekamp stabilisce anche un rapporto tra le tombe etrusche delle necropoli rupestri di Sovana e di Norchia e gli elementi scultorei tagliati nel tufo di Pitigliano e di Bomarzo, che ne avrebbero tratto ispirazione tanto che “*con questo giardino (di Pitigliano)... Niccolò (Orsini) instaurava un rapporto diretto con la civiltà etrusca per contrapporre -anche questo in sintonia con Vicino- la legittima dignità dell’Etruria meridionale alle pretese medicee di rappresentare in esclusiva l’eredità etrusca*”⁵⁸.

⁵⁵ S. VAROLI PIAZZA, *Parchi, Banchi...*, cit., p. 36.

⁵⁶ P. PORTOGHESI, cit., pp. 75-76.

⁵⁷ D. DALLARI-S. VAROLI PIAZZA, *Pitigliano. Progetto*

per la valorizzazione di Poggio Strozzi, 1981, p. 12.

⁵⁸ H. BREDEKAMP, cit., p. 137.

E' comunque evidente che le sculture nel tufo sia dei Parchi ursinei sia di Bomarzo si inseriscono in quella lunga tradizione e capacità di modellare la roccia tufacea, che prendeva le mosse dagli Etruschi e ha caratterizzato per secoli anche le espressioni artistiche e monumentali nell'area toscana del tufo e nella Tuscia.

Riguardo ai sedili, ai padiglioni, alle statue scolpite nella roccia, Portoghesi nota *"nelle modinature una espressiva rozzezza, una struttura ritmica di grande evidenza, sebbene siano state tutte composte nell'alternarsi costante di listelli, cordoncini e ovoli continui, con ostentata indifferenza per le regole grammaticali"*.

Se indubbiamente alcune realizzazioni appaiono rudi, ancorchè fortemente espresive, altre presentano invece aspetti di delicata raffinatezza, come nel Parco di Pitigliano il padiglione finestrato e la resa della schiena e dei capelli della statua femminile, che la positura semisdraiata ha salvaguardato dall'erosione.

E' da notare però che nei tre Parchi, anche per la scarsità di statue, sono piuttosto limitati i riferimenti alla mitologia classica: a Pitigliano la dea Fortuna o Abbondanza, a Farnese una Gorgone e una Sirena asportate, se è esatta la testimonianza di chi le avrebbe viste.

Si deve aggiungere che alcune realizzazioni del Parco pitiglianese sono composte da corpi semicilindrici o triangolari, elementi geometrici variamente uniti ad altri elementi, come colonnine ecc., dando l'impressione di una certa sregolatezza fantastica.

In qualche zona del Parco di Pitigliano si ha pure l'impressione di qualcosa di incompiuto, di "non finito", non si sa se volutamente o per circostanze che non conosciamo, come nel caso della grotticella con il cavaliere a rilievo sulla sinistra o, poco più avanti, dei profondi solchi incisi nella parete a delimitare i lati di un rettangolo irregolare presso un sedile; a meno che si tratti un tentativo successivo di scavare una grotta, poi abbandonato.

Inoltre i grandi "troni", a differenza degli altri sedili e padiglioni rivolti verso l'interno del Parco, danno il senso della teatralità, *"di un gusto per lo spettacolo, della realtà fittizia e dell'illusione"*⁵⁹.

In effetti essi possono trovare la ragione di essere volti verso l'ampio spazio del piano perché qui forse potevano essere allestiti spettacoli e rappresentazioni, riservate al conte ed ai suoi familiari.

Nei tre Parchi di Pitigliano, Sorano e Farnese compare anche un certo legame con l'acqua, non solo per i fiumi che scorrono ai margini o all'interno dei Parchi stessi, ma per la deliberata presenza di pozzi e piccole vasche per l'acqua (Pitigliano e Sorano) e sorgenti (Farnese) il legame con l'acqua è presente anche a Bomarzo.

D'altra parte già Vasari richiamava il rapporto con l'acqua: *"Le fontane... furono dagli antichi in varie specie acconce e situate, stando nelle metafore delle cose dell'acqua, non adoprando se non quelle che da essa sono generate... a imitazione loro hanno poi i moderni operato in vari luoghi d'Italia, e da tali opere hanno cerco abbellire e con diverse cose rustiche murate et imitate gli antichi e da esse ritrovate di nuovo hanno aggiuntovi assai..."*⁶⁰.

Ma a quale scopo furono realizzati questi Parchi?

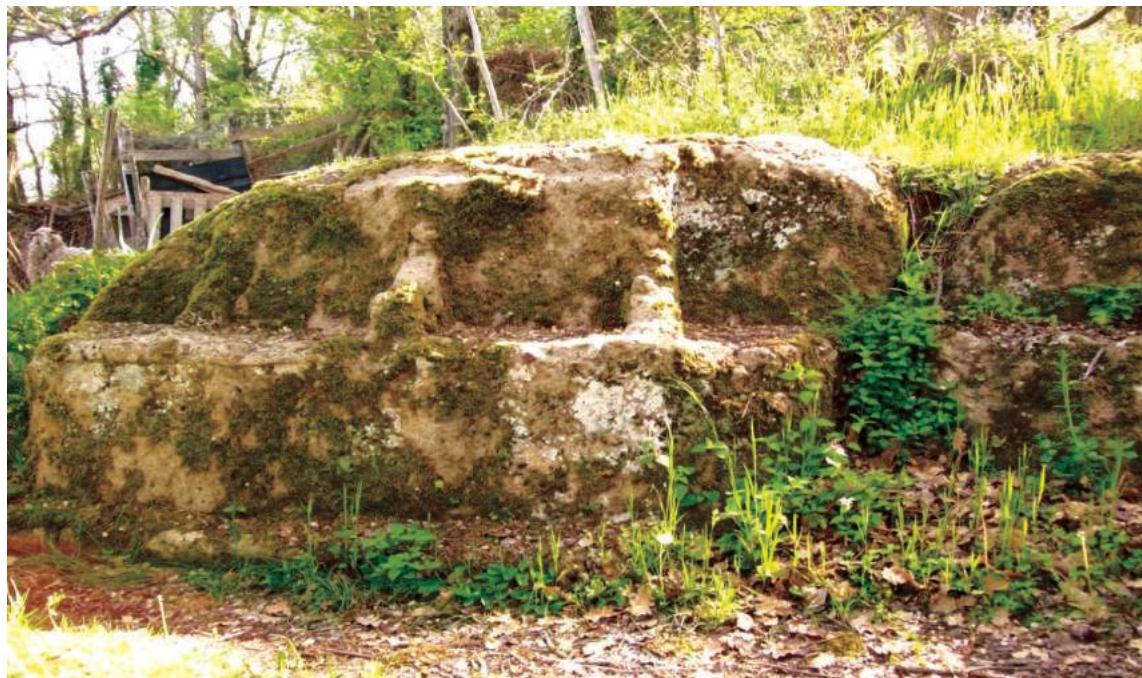
Risulta difficile indicare con sicurezza la destinazione dei numerosi sedili e dei padiglioni di varia tipologia, inframmezzati da sculture.

Forse erano luoghi di sosta per il conte, la sua famiglia e i cortigiani al seguito, quando venivano a diporto all'interno del Parco, e utilizzati anche come appostamenti o luoghi privilegiati di osservazione per seguire la caccia, svago preferito dei Signori del Rinascimento.

"Di una estrema importanza -nota ancora Paolo Portoghesi- *ci sembra l'ipotesi che i sedili, i ninfei, la nicchia finestrata potessero servire come appostamenti per la caccia. Se questo non fu l'unico scopo delle costruzioni del poggio, riteniamo dovesse esserne tra le principali e la confluenza delle strette valli, il ritmo stesso del paesaggio*

⁵⁹ P. PORTOGHESI, cit., p. 76.

⁶⁰ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori,*



Parco di Pitigliano. Sedili multipli



Parco di Pitigliano. Masso con scala ed elemento semicilindrico

*sembrano confermare con autorevolezza questa supposizione*⁶¹.

Anche gli scrittori locali hanno fatto riferimento alla caccia; così Giuseppe Fabriziani: “*Nel parco, ridotto a luogo ameno di caccia e di ritrovo da Niccolò IV... con lunghi ed ampi viali di cipressi e di bosso, si scorgono, nella parte pianeggiante, residui di statue tufacee di divinità mitologiche per lo più giacenti; e lungo l’erta che discende fino alla Lente, appariscono, di tratto in tratto, eleganti sedili in nicchie semicircolari scavate nel tufo, per assistere alle fasi della caccia*”⁶².

A sua volta Evandro Baldini afferma: “*Poggio Strozzi fu luogo di letizia, di dolci conversari, di amatissime soste nella visione di cacce ricche di ricercata selvaggina*”⁶³.

D’altra parte la caccia era uno svago molto praticato all’epoca dalle classi nobiliari tanto che talvolta era oggetto di effimeri allestimenti scenografici di feste signorili⁶⁴.

La Contea di Pitigliano, come tutto il territorio circostante del castrense e della Maremma, era molto ricca di selvaggina e il conte Niccolò IV Orsini ne fece una sua gelosa privativa, vietando la caccia specialmente a lepri, caprioli, cervi, fagiani, starne e pernici⁶⁵.

Riguardo alla ricchezza di cacciagione della Contea così si esprimeva il senatore Niccolò dell’Antella nel 1608: “*il paese...non può essere più bello alla vista né più delitoso, sendovi comodità grande di belle caccie, di porci assai, capri et lepri in quantità, fagiani, starne, tortole in gran copia, tordi et beccafichi et d’ogni sorte di selvaggiume et uccellame abbondantemente, et tutte commode e di gran gusto, et si pigliano delle martore et sono assai belle, et le cose vi sono buone, così salvatiche che come domestiche*”⁶⁶.

* * *

⁶¹ P. PORTOGHESI, cit., p. 76.

⁶² G. FABRIZIANI, cit., p. 118n e in Appendice alla *Monografia storica...* di G. Bruscalupi, cit., p. 661.

⁶³ E. BALDINI, cit., p. 36.

⁶⁴ M.M. MELANDRI, *Vicino Orsini tra Firenze e Bomarzo. Cultura, storia e immaginario* in “Bollettino della Società di Studi Fiorentini”, 23, 2014, pp. 274-275 ricorda, ad esempio, l’apparato fatto in Firenze per le nozze di Francesco Medici e Giovanna d’Austria.

⁶⁵ Gli Statuti, emanati nel 1556 per tutta la Contea

Il patrimonio leggendario di Pitigliano ha toccato anche il Parco Orsini, non solo facendo assumere contorni favolosi al truce episodio dell’uccisione della moglie Lucrezia da parte di Orso Orsini, ma anche nell’identificazione del paladino Orlando e della sua “moglie” nelle due statue del Parco (la Fortuna e l’altra figura femminile), sebbene non resti memoria di particolari leggendelegate alle due statue.

Non vi è dubbio che riguardo alla statua della Fortuna-Abbondanza “*le sue dimensioni e le robuste forme fisiche danno ragione della identificazione con il paladino Orlando nella fantasia popolare*”; per arrivare poi a ravvisare nell’altra statua femminile la “moglie di Orlando” il passo è breve⁶⁷.

Una certa suggestione può suscitare l’identificazione popolare delle due statue del Parco Orsini di Pitigliano con Orlando e la moglie in relazione ai riferimenti desunti dal Boiardo e dall’Ariosto, che si trovano nel Sacro Bosco di Bomarzo, in particolare riguardo ai due giganti in lotta, di cui quello vincente è indicato come Orlando dallo stesso Vicino Orsini in una lettera del 1° aprile 1578, forse con riferimento all’episodio dell’Orlando Furioso, in cui il paladino impazzito squarta un pastore⁶⁸.

In realtà l’identificazione popolare pitiglianese delle statue del Parco Orsini con la figura di Orlando e della moglie non pare avere connessioni con le statue di Bomarzo. Infatti a Pitigliano l’aver ritenuto fantasticamente che una statua femminile come la Fortuna-Abbondanza rappresentasse Orlando fa piuttosto ritener che la tradizione sia di origine popolare e non colta.

La tradizione pitiglianese semmai è da inserire nel contesto del filone carolingio presente in altre antiche leggende pitigli-

di Pitigliano vietavano la caccia e la pesca in tutto il territorio. A. BIONDI, *La Stato di Pitigliano e i Medici da Cosimo a Ferdinando I in I Medici*, pp. 76, 80, 84.

⁶⁶ “Relazione della Contea di Pitigliano e Sorano” in R.G. SALVADORI, cit., p. 63.

⁶⁷ A. BIONDI, *Riflessi carolingi nelle leggende di Pitigliano*, Interbooks, Padova, 1987, p. 211.

⁶⁸ H. BREDEKAMP, cit., p. 271; M.M. MELANDRI, *Bomarzo e i suoi miti*, Settecittà, Viterbo 2015, pp. 69-71. C’è stato anche chi come Antonio Rocca, ha ritenuto

nesi riguardanti gli Orsini⁶⁹ nonché dei numerosi riferimenti e leggende sul paladino molto diffusi in passato tra la popolazione del territorio vicino a Pitigliano, dove varie sono le leggende orlandiane ed i manufatti a lui riferiti popolarmente: a Sovana (la mano di Orlando), a S.Martino sul Fiora (la culla di Orlando), a Saturnia (Orlando e il Bagno Secco), a Piancastagnaio (la zeppa di Orlando), a Santa Fiora (il sasso di Orlando).

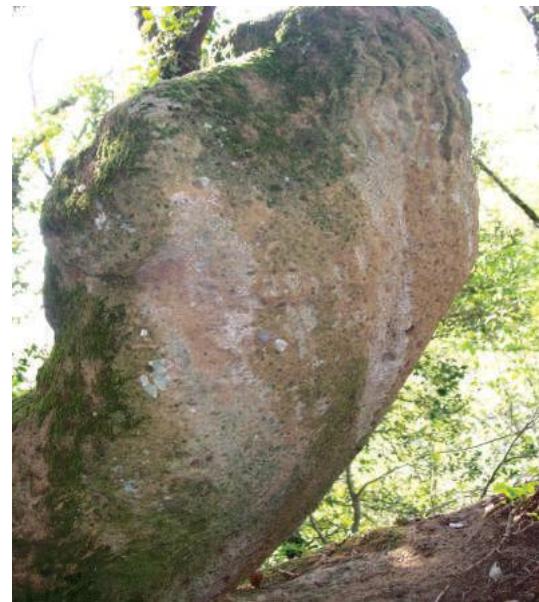
* * *

I Parchi ursinei non ebbero vita lunga: forse non più di cinquant'anni per quello di Pitigliano, per cui esiste una minima documentazione; al passaggio della Contea alla dominazione medicea ai primi del '600 venne trasformato in podere, in quanto i Granduchi nuovi proprietari dalla lontana Firenze non ebbero alcun interesse a mantenere questo *"luogo di delizie"*, che Niccolò dell'Antella nel 1608 giudicò soprattutto dal punto di vista economico *"più di spesa che di utile"*.

Anche quello di Sorano, passato ai Medici, subì probabilmente la stessa sorte e forse pure quello di Farnese perse rapidamente la caratteristica di *"giardino"*, tenendo conto che i Signori di Latera e Farnese risultano indebitati fin dalla fine del '500 e quindi non potevano sostenere spese superflue.

Nonostante l'abbandono di secoli e la diversa utilizzazione con la coltivazione dei terreni, che avevano modificato i Parchi, una parte delle forme artistiche che li caratterizzavano, inserite com'erano nelle rupi, era giunta fino a noi.

In particolare a Pitigliano la nudità della roccia tufacea sul pianoro e sui ciglioni dell'altura, su cui si sviluppava il Parco, ave-



Parco di Pitigliano. Statua femminile (particolare)

va a lungo consentito solo la crescita di poca erba, che si disseccava in estate, impedendo lo sviluppo di alberi, come dimostrano alcune vecchie foto degli inizi del '900 e come attesta, ancora negli anni '50, Paolo Portoghesi: *"la spianata del colle, battuta dai venti, è quasi del tutto nuda, e i pochi resti decorativi campeggiano isolati nell'aperto paesaggio"*⁷⁰.

Purtroppo un incongruo intervento del Comune di Pitigliano negli anni '60, ha portato all'impianto di una pineta sul piano di Poggio Strozzi, modificando profondamente quanto resta del Parco.

Un progetto degli anni '80 per la valorizzazione di Poggio Strozzi, sostenuto dalla locale Banca di Credito Cooperativo di Pitigliano e diretto alla salvaguardia delle emergenze architettoniche ed artistiche con una sistemazione più consona della vegetazione naturale, anche con l'inclusione dei

che Vicino nell'indicare la statua gigantesca come Orlando abbia usato un'espressione retorica che valesse per *"eroe possente"*. A. ROCCA, *Sacro Bosco. Il giardino ermetico di Bomarzo*, Settecittà, Viterbo 2013, p. 62.

⁶⁹ Secondo un racconto diffuso anticamente tra il popolo della Contea Pitigliano avrebbe avuto origine da *"Petilio, valoroso uomo d'arme al servizio di Carlo Magno, che gli avrebbe concesso la facoltà di edificare in quel luogo, naturalmente difeso da balze di tufo a picco, un castello con il titolo di Contea, ben presto divenuta potente per aver esteso il suo dominio ad oltre quaranta grandi terre specialmente nel territorio maremmano"* e da Petilio sareb-

be derivato il nome di Pitigliano. La lunga persistenza della leggenda tra il popolo è attestata dall'incontrare spesso, dal '500 in poi, il nome Petilio tra i sudditi della Contea ursinea. A. BIONDI, *Riflessi carolingi...*, cit., p. 212.

⁷⁰ P. PORTOGHESI, cit., p. 75. Solo Pitigliano dispone di una parziale documentazione fotografica di un secolo fa, grazie al noto fotografo pitiglianese Adolfo Denci; tali foto sono state in parte pubblicate da C.A. NICOLOSI, cit., pp. 126, 127 e da E. BALDINI, cit., figg. 46, 49, 50, 51, che nella fig. 48 aggiunge anche il profilo di numerosi sedili rupestri.

resti del convento e chiesa di S. Francesco, non ebbe seguito⁷¹.

Ora però il Parco di Pitigliano a causa del cambio climatico degli ultimi decenni è minacciato da uno sviluppo molto più rapido della vegetazione, dalle forti piogge e dall'erosione degli agenti atmosferici. Le emergenze del Parco di Pitigliano sono sempre più coperte di muschi ed erbacce, affogate di foglie morte e terriccio, ottimo humus per lo sviluppo di piante.

Ancora peggiore è la condizione dei Parchi di Sorano e di Farnese.

A Sorano la cessazione della coltivazione del terreno della Fondazione Piccolomini-Sereni, dove si trovano le emergenze note del Parco Orsini, ha permesso il rapido radicamento di piante ed arbusti, che ormai coprono tutto e stanno trasformando il terreno, reso inaccessibile, in una boscaglia.

Nella stessa situazione si trova il poco che resta del Parco di Farnese, dove già gli uomini avevano pensato a distruggere o portare via le espressioni artistiche più belle e significative del Parco stesso.

Diventa sempre più urgente un intervento, che impedisca la rovina di quanto ancora rimane, intervenendo sulla vegetazione infestante e poi sulla salvaguardia delle forme d'arte ancora esistenti, le quali aspettano uno studio scientifico attento e rigoroso, che possa inquadrare finalmente questa originalissima espressione artistica del Rinascimento italiano.

Bibliografia

BALDINI Evandro, *Pitigliano, in Maremma. Bollettino della Società Storica Maremmana*, fasc. III, 1936

BREDEKAMP Horst, *Vicino Orsini e il Sacro Bosco di Bomarzo. Un principe artista ed anarchico*, Ed. dell'Elefante, Roma 1989

FABRIZIANI Giuseppe, *I Conti Aldobrandeschi e Orsini*, Tip. Paggi, Pitigliano 1897

MELANDRI Marco Maria, *Bomarzo ei suoi miti*, Settecittà, Viterbo 2015

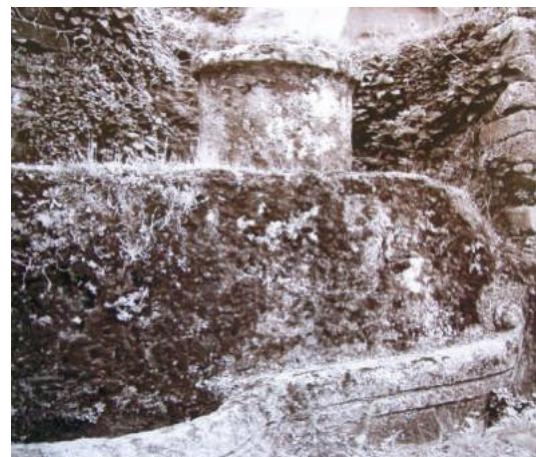
PORTOGHESI Paolo, *Nota sulla villa Orsini di Pitigliano* in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 7-8-9, aprile 1955

THEURILLAT J., *Les mystères de Bomarzo et des jardins symboliques de la Renaissance*, Les Trois Anneaux, Ginevra 1973

⁷¹ D. DALLARI-S. VAROLI PIAZZA, cit., 1981.



Parco di Pitigliano. Solchi nella parete presso un sedile



Parco di Sorano. Tavolo e sotto canaletta con vasca



Parco di Pitigliano. Nicchione con panchina interna e spiazzo



Parco di Pitigliano. Padiglione con finestre

Un saluto e tanti ringraziamenti

di ETTORE PELLEGRINI

Qualche anno fa il prof. Duccio Balestracci sostenne durante una conferenza che nessuna città italiana può avvalersi, come Siena, di importanti pubblicazioni periodiche volte a studiare la storia locale e ad illustrare il patrimonio culturale che ne consegue. Oltre al "Bullettino Senese di Storia Patria" che, non va dimenticato, nasceva nel lontano 1894 dalla lungimirante iniziativa della Commissione di Storia Patria Municipale, Balestracci citava la rivista "Accademia dei Rozzi", che raggiunge adesso il ragguardevole traguardo della venticinquesima annata. Un successo per l'originaria, brillante intuizione dell'avv. Giancarlo Campopiano di affidare ad una pubblicazione l'immagine culturale dell'Accademia, che l'Arcirozzo Giovanni Cresti accolse e coltivò con entusiasmo, incaricandomi nei primi anni Duemila di curarne la linea editoriale su due precisi parametri: la ricerca di testi di valore e di un ricco corredo iconografico per presentare ai lettori, interni ed esterni, una pubblicazione all'altezza anche sul piano formale delle antiche tradizioni drammaturgiche e letterarie dei Rozzi.

Non sta a me giudicare se questo obiettivo sia stato raggiunto. Non posso tuttavia non esprimere la mia sentita gratitudine al compianto Arcirozzo e alla nostra Accademia, che mi ha dato la possibilità di esplorare un'area di grande interesse tra libri, reperti e documenti antichi, di allacciare proficui contatti con illustri studiosi, di promuovere convegni ed incontri, di favorire sinergiche collaborazioni con le altre Accademie cittadine e con centri culturali del territorio senese: un contesto alto, stimolante, costruttivo, che ha motivato il mio lavoro e reso gradevole un impegno non leggero nella costruzione, pagina per pagina, della rivista, sia per la consapevolezza di dover penetrare la complessa struttura culturale di una città analizzata e indagata ai più alti livelli critici, sia per la cura che doveva essere posta per selezionare gli scritti e per trovare le immagini da armonizzare ai testi.

Con la stessa passione ho curato anche questo numero, che era in gestazione mentre alle celebrazioni del bicentenario teatrale veniva giustamente riservata tutta la ventiquattresima annata. Avverto il dovere di scusarmi con gli autori che, per questo motivo, hanno dovuto attendere più di un anno prima di vedere pubblicati i loro contributi; ma ricordo che il ritardo non è stato negativo, perché ha determinato il coinvolgimento, tanto doveroso, quanto prestigioso, del prof. Mario Ascheri, che dallo scorso anno ha assunto il ruolo di Coordinatore e che mi ha affiancato con amicizia nella produzione di questo numero.

Desidero, infine, ringraziare le persone che lungo questo ventennale percorso mi hanno aiutato con il frutto della loro intelligente creatività; i lettori, gli Atori dei testi, sempre cortesi e utili, gli enti percettori – so che la rivista fa bella mostra in diverse biblioteche di Contrada, come in Archivio di Stato, come nella "Stanza delle Scienze" dell'Accademia torritese degli Oscuri -; la Casa Editrice Pistolesi che la produce e, da ultimo ma non ultimo, Graziano Magnani che per quasi venti anni è stato pazientemente al mio fianco, curando con grande professionalità l'elaborazione informatica di "Accademia dei Rozzi".

Indice

NAOKI DAN, <i>Il sepolcro del cardinale Petroni nel Duomo di Siena di Tino di Camaino: una nuova lettura</i>	pag. 3
LAURA PERRINI, <i>Antichi mulini e altri opifici artigianali nella vallata di Fontebranda</i>	» 15
FABIO SOTTILI, <i>Alcuni dipinti della quadreria Sansedoni: Ferretti, Marinari, Casolani, Rustichino, il Mutolo e altri</i>	» 31
PAOLO NERI, <i>L'arte di maneggiar la spada e la bandiera: Falsità e mistificazioni su bandiere e alfieri nel Palio di Siena</i>	» 55
ALBERTO FIORINI, <i>Una proposta del pittore Dario Neri per rinnovare il Carroccio del Palio (1923)</i>	» 63
GIAN PAOLO FRANCESCHINI, <i>Abbadia Ardenghesca. Abbazia benedettina dei SS. Salvatore e Lorenzo al Lanzo presso Civitella Marittima (secoli XI-XII)</i>	» 71
ANGELO BIONDI, <i>Parchi degli Orsini nella contea di Pitigliano. Originale creazione del Rinascimento</i>	» 95
ETTORE PELLEGRINI, <i>Un saluto e tanti ringraziamenti</i>	» 119